

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

THAÍS TEIXEIRA FOLGOSI

Júlio Bressane e Rosa Dias:
encontros cinematográficos com Nietzsche

SÃO PAULO

2022

THAÍS TEIXEIRA FOLGOSI

Júlio Bressane e Rosa Dias:
encontros cinematográficos com Nietzsche

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica

Orientação: Prof. Dr. Mateus Araújo Silva

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Folgosi, Thaís Teixeira

Júlio Bressane e Rosa Dias: encontros cinematográficos com Nietzsche / Thaís Teixeira Folgosi; orientador, Mateus Araújo Silva. - São Paulo, 2022.

116 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Cinema. 2. Filosofia. 3. Friedrich Nietzsche. 4. Júlio Bressane. 5. Rosa Dias. I. Araújo Silva, Mateus. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: FOLGOSI, Thaís Teixeira

Título: Júlio Bressane e Rosa Dias: encontros cinematográficos com Nietzsche

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À memória de meu pai Ricardo

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Kátia e ao meu pai Ricardo (*in memoriam*), pelo apoio incondicional e irrestrito. À minha irmã Renata, à minha sobrinha Lara e ao meu cunhado Luan. Aos meus avós Luiza e José Ribamar, este *in memoriam*.

Ao meu orientador Mateus Araújo Silva, por ter acolhido o projeto, pela generosidade e pelo suporte ao longo destes três anos e, mais ainda, por ensinar-me o rigor que toda pesquisa requer.

À Rosa Maria Dias, pela abertura, pela solicitude e pelas conversas que muito contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação.

A Luiz Carlos Oliveira Júnior, pelas sugestões pertinentes e considerações enriquecedoras no exame de qualificação.

A Silvio Roberto Mieli, por despertar-me o gosto pela investigação acadêmica quando aluna do departamento de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Aos meus queridos amigos, Giovana Tavares Alves, Gabriela Ibara Tenório, Jade Luiza Pizzo, Patricia Sereno Zylberman, Mathias Marcondes Schmidt-Hebbel, Matheus de Freitas Cecílio, Isabela Duarte Moreira, Luciene Sudré, Nina Franco, Amanda Dos Anjos, Júlia Paolieri, Gabriella Justo, Flávia Kassinoff, Carolina Procópio, Gabriel Escaleira, Pedro Renato Pinto, Max Hidalgo Nácher e Felipe Abramovictz. Aos meus professores de francês, Cecília Ciscato, Caio Pereira e Gabriela Azevedo. À minha psicanalista Andréa Paes Favalli.

Aos funcionários das secretarias do Programa de Meios e Processos Audiovisuais, em especial a Márcia Ferreira, e da Escola de Comunicações e Artes, assim como da Biblioteca da ECA/USP, por todo o auxílio e serviços prestados.

Às instituições que tiveram um papel importante antes e ao longo da pesquisa, pela consulta ou cessão de materiais fundamentais: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, Biblioteca Jenny Klabin Segall e Biblioteca Pública Municipal Sérgio Milliet.

Sin pasear estaría muerto
Robert Walser, El paseo

RESUMO

FOLGOSI, T. T. **Júlio Bressane e Rosa Dias: encontros cinematográficos com Nietzsche.** 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O objetivo desta dissertação é fazer uma leitura do cinema de Júlio Bressane a partir da presença e atuação de Rosa Dias, filósofa brasileira especialista no pensamento de Friedrich Nietzsche. Para tal, a análise centrar-se-á em três filmes de Bressane – *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *Nietzsche em Nice* (2004) e *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlaj* (2019) – que são integralmente atravessados pelo filósofo alemão, à luz da abordagem em livros e artigos publicados por Rosa Dias. Além de ser a mediadora declarada nos encontros do cineasta com Nietzsche, a filósofa, nestas três obras cinematográficas, possui um papel ativo, como argumentista, pesquisadora, roteirista e também co-diretora (no caso do filme de 2019). Bressane é um leitor da obra de Dias, portanto informado a respeito das discussões, análises e leituras por ela desenvolvidas. As análises fílmicas, por sua vez, são feitas em cotejo com a produção intelectual de Dias, buscando ver como o cineasta traduz (ou sugere) para o cinema conceitos e questões caras ao pensamento nietzscheano privilegiados por Dias. Já a história do encontro profícuo entre Bressane e Dias remonta ao início dos anos 1970, configurando-se, incontestavelmente, como a parceria mais longa e contínua na obra do cineasta. Neste sentido, perfaz-se um percurso dos deslocamentos vividos no exílio pelo casal àqueles ocorridos a partir dos anos 1990, que tem a ver com a recepção tardia dos filmes do cineasta nos países europeus pelos quais Nietzsche passou. Desse modo, comparamos a natureza do cinema de Bressane e a da obra de Dias como um possível ponto de convergência, entrelaçamento e/ou reverberação entre as duas trajetórias.

PALAVRAS-CHAVE: Júlio Bressane. Rosa Dias. Friedrich Nietzsche. Cinema. Filosofia.

ABSTRACT

FOLGOSI, T. T. **Júlio Bressane and Rosa Dias: cinematic encounters with Nietzsche.** 2022. Dissertation (Masters Degree) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The objective of this dissertation is to make a reading of Julio Bressane's cinema based on the presence and performance of Rosa Dias, a Brazilian philosopher specialized in Friedrich Nietzsche's thought. For this, the analysis will focus on three films by Bressane — *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *Nietzsche em Nice* (2004) and *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019) — that are integrally traversed by the German philosopher, in light of the approach in books and articles published by Rosa Dias. Besides being the stated mediator in the filmmaker's encounters with Nietzsche, the Brazilian philosopher, in these three cinematic works, has an active role, as screenwriter, researcher, scriptwriter and also co-director (in the case of the 2019 film). Bressane is a reader of Dias' work, therefore informed regarding the discussions, analyses, and readings developed by her. The filmic analyses, in turn, are made in comparison with the intellectual production of Dias, seeking to see how the filmmaker translates (or suggests) to cinema concepts and issues dear to Nietzschean thought favored by Dias. The history of the fruitful encounter between Bressane and Dias dates back to the early 1970s, and is undoubtedly the longest and most continuous partnership in the filmmaker's work. In this sense, we follow a path from the displacements experienced in exile by the couple to those that have occurred beginning in the 1990s, which has to do with the late reception of the filmmaker's films in the European countries through which Nietzsche passed. In this way, we compare the nature of Bressane's cinema and Dias' work as a possible point of convergence, intertwining and/or reverberation between the two trajectories.

KEYWORDS: Júlio Bressane. Rosa Dias. Friedrich Nietzsche. Cinema. Philosophy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. EUFORIA EM TURIM	15
1.1. Dias de Nietzsche (Bressane e Dias) na Itália	15
1.2. Passagem musical	20
1.3. Ressonâncias patéticas	26
1.4. Dissolução do sujeito	33
1.5. Nietzsche extraeuropeu	41
CAPÍTULO 2. SOB O ALCIÔNICO CÉU DE NICE	50
2.1. <i>À propos de Nietzsche (Bressane et Dias) à Nice</i>	50
2.2. Janelas-fantasmas	56
2.2.1. <i>Dimensão epistolar e voz</i>	58
2.3. Tremores telúricos: <i>tutta Nizza carmenizzatta</i>	66
2.4. Espectros (em trânsito)	72
CAPÍTULO 3. PAISAGEM-FILOSOFIA NA ALTA ENGADINA	80
3.1. <i>Fugitivus errans</i>	80
3.2. O corpo é o pensador	84
3.3. Materialização da filosofia na natureza	90
3.4. Pedra filosofal	95
3.4.1. <i>Cinésica nietzscheana</i>	98
3.4.2. <i>Outras figurações do rochedo de Surlej</i>	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

A extensa filmografia de Júlio Bressane, um dos maiores realizadores do cinema moderno brasileiro, em atuação contínua desde a metade da década de 1960, possui pontos em aberto, pois ainda inexplorados, que nos convidam a leituras e também a reavaliações. Caso da presença de Rosa Dias nos filmes de Bressane que, apesar de aparecer nos créditos, nunca se havia examinado o seu papel e a sua contribuição efetivos em obras filmicas do cineasta¹. Desse modo, a presente dissertação assume esta tarefa inédita.

Rosa Dias surge em várias obras de Bressane e em diferentes funções: vemo-la em frente à câmera, em *Amor Louco* (1971), *A Fada do Oriente* (1971), *Lágrima Pantera - A míssil* (1972) e *Tabu* (1982) (dedicado a ela); ela participa da concepção e/ou execução dos filmes, isto é, como assistente de direção, conselheira de texto, montagem e/ou iconográfica, argumentista, roteirista e/ou co-diretora em: *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), *Sermões - A História de Antônio Vieira* (1989), *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* (1992), *O Mandarim* (1996), *São Jerônimo* (1999), *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *Filme de Amor* (2003), *Nietzsche em Nice* (2004), *Cleópatra* (2007), *Ver, viver, reviver* (2007), *A Erva do Rato* (2008), *Batuque dos Astros* (2012), *Educação Sentimental* (2013), *Garoto* (2015), *Beduíno* (2016), *Sedução da Carne* (2018), *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019) e *Capitu e o Capítulo* (2021). Por último, a imagem de Dias retorna, porém, dentro de um regime de imagem de arquivo como em *Rua Aperana, 52* (2012), *Venice 70 - Future Reloaded: Julio Bressane* (2013) e *Beduíno* (2016). Portanto, Dias não é uma figura qualquer no interior da filmografia de Bressane, firma-se como a colaboração mais duradoura e contínua do cineasta.

Diante desta longeva parceria, três obras filmicas – *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *Nietzsche em Nice* (2004) e *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019) – se destacam, pois guardam uma relação especial com Rosa Dias, por ela ser reconhecidamente a mediadora nestes encontros do cineasta com Nietzsche. São filmes em que Dias possui uma

¹ Virginia Osorio Flôres – responsável pela edição de som e pela montagem dos filmes, de Bressane, *Miramar* (1997), *São Jerônimo* (1998), *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) e *Filme de Amor* (2003) – faz um breve comentário a respeito da atuação da filósofa no longa de 2001 no capítulo “O som em quatro obras de Bressane”, in *Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno*. (Tese) Doutorado. Campinas: Unicamp, 2013, p. 143.

atuação ativa, como argumentista, pesquisadora, roteirista e também co-diretora (no caso do filme de 2019, junto de Rodrigo Lima).

Paralelamente ao projeto cinematográfico de Bressane, Dias tem se dedicado, no campo da filosofia, desde o mestrado e depois no doutorado, ao pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche, o que resultou, além da dissertação e da tese², em vários livros e artigos publicados. Sua contribuição para os estudos nietzscheanos é incontestável, fixada em diversas publicações: *Nietzsche educador*, *Nietzsche e a música*, *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche* e *Nietzsche, vida como obra de arte* e os volumes *Nietzsche e as cartas* (organizado por Dias e Marina Gomes de Oliveira), *Leituras de Zarathustra* (organização de Dias, Sabrina Vanderlei e Tiago Barros) e *Nietzsche e o riso* (organização de Dias, Joseane Vasques e Fabio Mourilhe), entre outras.

Logo, examinar os três filmes em questão a partir do prisma da produção intelectual de Dias mostra-se um método não apenas consequente, mas iluminador, por tratar-se de fonte para Júlio Bressane. Levamos em conta que o cineasta é um leitor assíduo de Rosa Dias, como indicam as seções de agradecimentos nos livros da filósofa e as entrevistas em que se refere à obra desta. Contudo, os filmes não são uma exposição do pensamento nietzscheano nem do trabalho de Dias³. E ainda que o cineasta não tenha privilegiado uma obra específica da filósofa, ele é altamente informado pelas leituras que fez da produção intelectual de Dias.

A organização desta dissertação se dá em três capítulos. Em cada um, procedemos às análises filmicas dos três filmes que compõem o *corpus*, respectivamente: *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *Nietzsche em Nice* (2004) e *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019). A estruturação proposta segue cronologicamente os anos de lançamento dos filmes, pois leva-se em consideração o fato de que tais obras se realizaram ao longo dos anos, conforme as viagens realizadas pelo cineasta e pela filósofa.

Enfatiza-se este ponto, pois o arco temporal ao qual cada filme se refere – em termos da vida do filósofo, isto é, a passagem por Turim, por Nice e por Sils Maria – não segue a mesma cronologia dos lançamentos e, portanto, outras estruturações poderiam ser propostas.

² Dias graduou-se em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1980, é mestra pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985), com a dissertação “Vontade Criadora e Interpretação no pensamento de Nietzsche”, e doutora, pela mesma instituição (1993), com a tese “Nietzsche e a Música”. A filósofa é professora titular do departamento de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

³ Bressane certa vez declarou: “É evidente que você não vai a um cinema para assistir a uma exposição de um especialista no pensamento de Martin Heidegger. Para isso, você tem a academia. Mas o cinema se faz também entre suas mil fronteiras, fronteiras inclusive com a filosofia.” (Alcino Leite Neto, Cinema com arte: Sganzerla e Bressane. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1995).

O primeiro filme, *Dias de Nietzsche em Turim*, se reporta às estadas do filósofo em Turim (entre abril e junho de 1888 e entre setembro de 1888 e janeiro de 1889), enquanto *Nietzsche em Nice*, numa sobreposição de tempos, faz referência às cinco temporadas de inverno (1883-1884, 1884-85, 1885-86, 1886-87 e 1887-88) passadas na riviera francesa. Já *Nietzsche Sils Maria* *Rochedo de Surlej* não traz referência ao tempo ao qual remete, mas, como aponta a filósofa⁴, Nietzsche passou sete verões em Sils Maria (em 1881 e de 1883 a 1888). Rosa Dias escreve: “Nietzsche deixa Engadina em 20 de setembro de 1888. O ano de 1888 foi o último verão que Nietzsche passou em Sils-Maria, antes da sua catástrofe em Turim, em janeiro de 1889.”⁵ Com isso, os dois filmes mais recentes tratam de períodos que antecedem⁶ a última passagem de Nietzsche por Turim ao qual o primeiro filme lançado, *Dias de Nietzsche em Turim*, se reporta.

Uma consideração feita por Rosa Dias se colocou incontornável para analisar os filmes: “a vida de Nietzsche precisa ser objeto de uma atenção particular. Tal como os gregos antigos, ele viveu como filósofo, e a sua vida está indissolivelmente ligada à sua obra e ao seu pensamento”⁷. Ao assistir às obras filmicas, torna-se claro que se trata de passagens da própria vida do filósofo, mas associadas a seu pensamento e às exegeses de Dias. Também, ainda que não intencionalmente⁸, o arco temporal (de 1881 a 1889) ao qual remetem os filmes que compõem o *corpus* refere-se a um período particular na vida de Nietzsche. Como assinala Dias, “em julho de 1879, após dez anos como professor, Nietzsche deixa definitivamente a Basileia, ‘em estado de quase desesperação, mas ainda com alguma esperança’. Viverá os dez anos seguintes como filósofo errante, como ‘o virtuose dos passeios solitários.’”⁹

Nietzsche está em movimento em cada um dos filmes – Turim (Itália), Nice (França) e Sils Maria (Suíça) –, assim como Bressane e Dias, pois refizeram os périplos do filósofo.

⁴ Rosa Dias, “O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 173-186.

⁵ Id., *ibid.*, p. 185.

⁶ Sobre o ano de 1888 na vida de Nietzsche, o tradutor Paulo César de Souza escreve: “No início do ano está em Nice; vai para Turim em abril; última estada em Sils-Maria (junho-setembro); volta para Turim” (“Sumário cronológico da vida de Nietzsche”, in Friedrich Nietzsche, *Ecce homo: como alguém se torna o que é*, trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 12).

⁷ Texto de apresentação da comunicação de Rosa Dias, intitulada “Nietzsche em Sils-Maria”, no XVIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia. Disponível em: <http://anpof.org/portal/index.php/en/agenda-encontro-2018/user-item/475-sergiomariz/495-categoriaagenda2016/13651-nietzsche-em-sils-maria>

⁸ Rosa Dias contou-nos em entrevista realizada, por telefone, no dia 6 de fevereiro de 2021, que ela e Bressane já visitaram também a Basileia (Suíça), outra cidade importante na trajetória de Nietzsche.

⁹ Rosa Dias. *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 51.

Além disso, ambos se conheceram, no exílio, no início dos anos 1970 – em verdade, um deslocamento imposto –, indicando a natureza errante própria ao casal. São, portanto, filmes de circulações, seja de Nietzsche ou de seus realizadores. Estão em movimento também conceitualmente, isto é, entre as disciplinas, entre o cinema e a filosofia.

Por fim, deste modo, propomos uma leitura dessa relação do cinema de Júlio Bressane com a filosofia, tendo Rosa Dias como mediadora para verificar como os filmes do cineasta dialogam com livros e textos publicados pela filósofa a respeito de Nietzsche. Portanto, se para Bressane, o cinema se dá ao atravessar outras disciplinas¹⁰, como isso se dá no caso da filosofia, especificamente, nos filmes em que o realizador se volta para Nietzsche? Como se dá a concepção desse Nietzsche ítalo-franco-suíço no cinema? Ou ainda trata-se de um Nietzsche brasileiro? Como Bressane traduz para o cinema uma série de questões do pensamento nietzscheano, tendo como interlocutora uma pensadora brasileira do filósofo? Em que a pesquisa desenvolvida por Rosa Dias dialoga com o cinema de Bressane? Como os trabalhos desenvolvidos por Dias, propriamente, a respeito do filósofo alemão, refletem no Nietzsche bressaneano? De que modo a obra de Dias e a obra de Bressane se conjugam? Quais os pontos de contato, os diálogos, as convergências e entrelaçamentos entre os projetos de ambos, em suas respectivas áreas de atuação? Quais os procedimentos e elementos imagéticos, sonoros e textuais de que se vale Bressane para recompor as passagens por espaços cruciais da trajetória de Nietzsche? São perguntas às quais buscamos responder.

¹⁰ “Julio Bressane: uma trajetória” [entrevista concedida a Ruy Gardnier]. Ruy Gardnier (org.). *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 9-10.

CAPÍTULO 1. EUFORIA EM TURIM

1.1. Dias de Nietzsche (Bressane e Dias) na Itália

O filme *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), de Júlio Bressane, resultou das quatro passagens do cineasta e da filósofa Rosa Dias pela cidade italiana, nos anos de 1995, 1997, 1999 e 2000. Tais deslocamentos se inserem dentro de uma recepção tardia da obra de Bressane na Itália¹¹. Por sua vez, Friedrich Nietzsche “vê a Itália como o lugar de vivências singulares”¹²:

Assim como outros alemães, a começar por Goethe, Nietzsche se deixou seduzir e fascinar pela Itália. Várias foram as ocasiões em que lá passou longos períodos. Vale mencionar algumas delas. No outono de 1876, ele parte em convalescença para Sorrento, onde de modo inesperado se dá seu último encontro com Wagner. Em fevereiro de 1880, deixa-se tomar de amor por Veneza, a cidade “construída por cem profundas solidões”. Um ano depois, sob a luminosidade resplandecente de Gênova, conclui *Aurora – pensamentos sobre os preconceitos morais*. Mais um ano, de novo em Gênova, transportado, ouve pela primeira vez *Carmen* de Bizet. Em abril de 1882, passa uns dias na Sicília; em Roma conhece Lou Salomé. Num dia de janeiro de 1883, em Portofino, vilarejo da riviera italiana, concebe seu Zaratustra. Alguns anos depois, em Turim, o primeiro lugar onde sente a sua existência possível, é vítima da crise que virá interromper suas atividades intelectuais.¹³

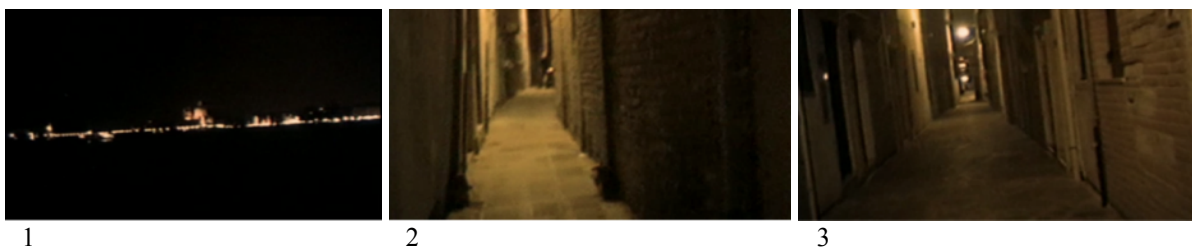
Já o longa-metragem se refere justamente aos momentos em que Nietzsche esteve em Turim: primeiro, entre abril e junho de 1888 e, depois, entre setembro de 1888 e janeiro de

¹¹ Em 1968, o 4º Festival de Pesaro apresenta *Cara a Cara* (1967), primeiro longa-metragem de Bressane. Depois, apenas em 1986, a 9ª edição da Salso Film & TV Festival, em Salsomaggiore, exhibe *Brás Cubas* (1985). Em 1992, o Festival di Taormina apresenta *Os Sermões* (1989). Em 1995, o 13º Festival Internazionale Cinema Giovani, em Turim, na retrospectiva *Dal Cinema Novo al Cinema Marginal*, apresenta *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), além de *O Mandarim* (1995), fora de concurso. Em 1999, o 56º Festival de Veneza exhibe *São Jerônimo* (1999) e, em 2001, na 58ª edição, *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), pelo qual recebe o prêmio *Bastone Bianco*. Em 2001, Bressane participa do 1º Il vento del cinema – Festival di Cinema e Filosofia, em Lipari. Em 2002, no 20º Torino Film Festival, Bressane é um dos cineastas homenageados, tendo lugar a maior e mais completa retrospectiva de sua obra. Em 2007, o 64º Festival de Veneza exhibe *Cleópatra* (2007), e em 2008, na 65ª edição, *Erva do Rato* (2008). Em 2012, a 7ª Festa del Cinema di Roma apresenta *Batuque dos Astros* (2012). Ainda, em 2012, a Cineteca Nazionale exhibe *A Erva do Rato*, *São Jerônimo* e *Cleópatra*. No ano de 2014, a Cineteca apresenta *Rua Aperana 52* (2012) e *Batuque dos Astros* e o 10º Lucca Film Festival exhibe *Educação Sentimental* (2013). Em 2018, o 43º Festival Internacional de Cinema Lacedo d’oro apresenta *Beduíno* (2016) e *Sedução da Carne* (2018), e Bressane preside o júri da competição de longas-metragens. Além disso, a constante emissão de seus filmes no programa televisivo *Fuori orario. Cose (mai) viste*, do canal Rai 3, ampliou o contato do público italiano com a filmografia de Bressane. Ainda, em 2014, publica-se *Dislimite* (editora CaratteriMobili), tradução italiana de uma seleção de ensaios escritos por Bressane entre 1996 e 2011. Destacam-se alguns nomes de curadores responsáveis por esta recepção: Marco Melani, Enrico Ghezzi, Roberto Turigliatto, Simona Fina, entre outros. Com isto, a Itália se configura indubitavelmente como a maior recepção da obra de Bressane fora do Brasil.

¹² Scarlett Marton, “Introdução”, in *Nietzsche, “o bom europeu”*: a recepção na Alemanha, na França e na Itália. São Paulo: Editora Unifesp, 2022, p. 7.

¹³ Scarlett Marton, “Pontos de inflexão - Acerca da recepção de Nietzsche na Itália”, in Scarlett Marton (org.). *Nietzsche pensador mediterrâneo: a recepção italiana*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2007, p. 14-5.

1889. Mas se Turim é “o primeiro lugar onde sente a sua existência possível”, no prólogo do filme assistimos a outra cidade italiana: Veneza, à noite, avistada desde o mar (fig. 1), depois com suas vielas, como em um labirinto (fig. 2-3), e o mosaico de ladrilhos do chão da Igreja de São Marcos. Nesta cidade, a partir de 1878, passou a residir Peter Gast [Heinrich Köselitz]¹⁴, grande amigo de Nietzsche. Após abandonar o ambiente universitário da Basileia, em sua primeira visita ao amigo em 1880, segundo Rosa Dias assevera, “Nietzsche tinha necessidade de Veneza”¹⁵. Nietzsche ainda rende-lhe visitas em outras duas ocasiões, nos anos de 1884 e 1887¹⁶. Se, como veremos, a música para o filósofo possui um papel essencial, mesmo vital, ela também atravessa esta amizade, pois Gast era músico e compositor e Nietzsche, por sua vez, seu grande entusiasta.



Já para Bressane e Dias, esta cidade também remete ao périplo que fizeram, acompanhados do cineasta Andrea Tonacci, de Veneza¹⁷ a Katmandu (Nepal), no início dos anos 1970. Imagens provenientes desta viagem (fig. 1-5), realizada durante o exílio do casal, podem ser vistas no curta-metragem comissionado *Venice 70 - Future Reloaded: Julio Bressane* (2013)¹⁸. Neste filme, um *travelling* dos edifícios circundados pelos canais, feito desde uma embarcação (fig. 5 e 6) e outro plano de uma gôndola (fig. 7), situa-nos em

¹⁴ A este respeito, Dias escreve: “Os estudantes Heinrich Köselitz, a quem Nietzsche rebatizou Peter Gast (“Pedro, o hóspede”), e que se tornaria seu dedicado amigo e secretário, e Heinrich Widemann saíram de Leipzig [em meados de outubro de 1875] para frequentar suas aulas” (“Nietzsche professor”, in *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 44).

¹⁵ Cf. a conferência de Rosa Dias, intitulada “A música silenciosa de Peter Gast”, no XLVIII Encontros Nietzsche: “Nietzsche e as artes”, em que retrata a longa relação de amizade travada entre Nietzsche e Gast, do encontro na Basileia ao papel fundamental de Gast ao ler, corrigir, passar a limpo e comentar a obra de Nietzsche, além das considerações de Gast acerca da música, em suas sintonias e dissonâncias com respeito ao pensamento musical nietzscheano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nS0rrUyCqe8> Acesso em: 15/08/2022.

¹⁶ Segundo o tradutor Joan B. Llinares, “Nietzsche passou ali um longo período em 1880, de 13 de março a princípios de julho, junto com seu “mestre veneziano”, Peter Gast. Voltou em 1884, permanecendo desde 21 de abril até 12 de junho, e ali esteve também no outono de 1887, quando seu amigo tratava de compor um quarteto de cordas, dirigindo-se logo a Nice” [tradução nossa] (*Correspondencia VI*: Outubro 1887 – Enero 1889. trad. Joan B. Llinares. Madri: Editorial Trotta, 2012, p. 445).

¹⁷ Além disso, a filósofa é a “Rosa do crepúsculo de Veneza”, verso da canção *Peter Gast*, do álbum *Uns* (1983), de Caetano Veloso. A música, dedicada à filósofa, foi composta a partir da leitura de *A vida de Nietzsche*, de Daniel Halévy, pelo compositor. Por sua vez, o livro fora presenteado por Dias. O verso em questão era o modo como o poeta Jorge Salomão costumava referir-se a Dias.

¹⁸ Por ocasião da septuagésima edição do Festival Internacional de Cinema de Veneza, Bressane foi um dos 70 cineastas convidados a fazer um filme, entre 60 e 90 segundos, para celebrar a efeméride.

Veneza. Em seguida, um jovem Bressane abaixa seus óculos (fig. 8) e devolve-nos o olhar, tal qual Rosa Dias¹⁹ o fazia (fig. 4), no início. Como em uma continuidade espacial, poderíamos considerar um plano-contraplano entre os dois (fig. 4 e 8) em que, na realidade, cada um olha para o outro. Ainda, se o cineasta filma a filósofa, aventa-se que esta relação se inverte, pois quem o filma²⁰ é Rosa Dias, de modo que cada qual se torna objeto do olhar do outro.

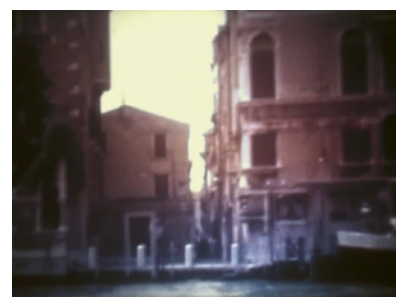
Este curta-metragem manifesta, sobretudo, uma relação de Bressane com a cidade em questão por condensar um arco temporal que abarca a ida à Veneza, nos anos 1970, até a recepção de quatro filmes do realizador em seu respectivo festival. No plano seguinte ao jovem Bressane, vê-se o mesmo cineasta, anos mais tarde (fig. 9), em um desses rituais que circundam a arte cinematográfica, acenando ao público da mostra. Então, surge outro jovem cineasta, desta vez o protagonista (João Rebello) de *Miramar* (1997), que empunha uma câmera. Por fim, seguem-se planos retirados respectivamente de *Dias de Nietzsche em Turim*, *São Jerônimo* (1999), *Cleópatra* (2007) e *A Erva do Rato* (2008), as quatro obras de Bressane apresentadas no festival de Veneza²¹.



4



5



6



7



8



9

É como se *Miramar*, que dava início a sua aventura cinematográfica, refletisse o cineasta dos anos 1970. Por sua parte, este último, já tendo realizado filmes que marcariam

¹⁹ O único plano que não se refere a Veneza é o que traz Dias comendo uvas, pois filmado na passagem do casal por Nova Iorque, no início dos anos 1970.

²⁰ Ainda que quem filma também possa ser Andrea Tonacci, já que ele os acompanhava.

²¹ Em 1999, o 56º Festival de Veneza exhibe *São Jerônimo* (1999); em 2001, na 58ª edição, *Dias de Nietzsche em Turim* (2001); em 2007, no 64º festival, *Cleópatra* (2007); e em 2008, na 65ª edição, *A Erva do Rato* (2008).

incontestavelmente o cinema moderno brasileiro²², dava prosseguimento a suas experimentações, embora exilado. Quanto ao cineasta veterano visto no tapete vermelho – e de acordo com o próprio Bressane que se opõe a uma suposta concepção de “amadurecimento” –, trata-se de um realizador com uma longa carreira de vivências e experimentações no cinema. Empreendimento este marcado pela presença de Dias, como os planos iniciais nos assinalam, como também pela atuação desta (considerando que o plano em que avistamos Bressane seja filmado pela própria).

Após esta digressão por Veneza, os deslocamentos do casal a Turim, tal como *Dias de Nietzsche em Turim*, por sua vez, foram informados pela pesquisa e pelo trabalho de Rosa Dias²³ a respeito das estadas de Nietzsche na cidade ao norte da Itália. Mais do que isso, “foi Rosa quem me indicou os textos, a minha mediadora no encontro com Nietzsche”²⁴, ressalta Bressane. Por outro lado, a filósofa relata: “Levei a câmera de vídeo para que Julio pudesse filmar para mim os lugares onde Nietzsche estivera e que eu já conhecia pelas referências que o próprio filósofo fizera dessa cidade em seus livros e cartas”²⁵, “e o seu olhar [de Bressane] criou ângulos, pontos de vista para um Nietzsche ítalo-brasileiro”²⁶. Ainda, ela prossegue enfatizando que: “[o filme] foi realizado, sim, com base em uma grande pesquisa feita por mim, mas tudo isso se perderia se não fosse a determinação de Julio, que teve como desafio a difícil tarefa de traduzir em imagens o pensamento do filósofo”²⁷.

Portanto, no longa-metragem, Bressane, orientado por Dias, nos faz seguir os passos de Nietzsche, percorrendo os lugares pelos quais passou em Turim: a estação Porta Nuova, a praça Carlo Alberto, o teatro Alfieri, a via Po, a ponte intitulada de “além do bem e do mal”, o Palazzo Madama, a galeria Subalpina, a Molle Antonelliana, o Café Fiorio, o teatro Carignano, o Museo Egizio, o parco del Valentino, etc.

²² Antes de exilar-se, Bressane já havia realizado: *Lima Barreto: Trajetória* (1965), *Bethânia Bem de Perto* (co-direção de Eduardo Scorel, 1966) *Cara a Cara* (1967), *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *O anjo nasceu* (1969) e os seus filmes na produtora Belair, *Barão Olavo, o horrível* (1970), *A família do barulho* (1970) e *Cuidado Madame* (1970), embora estes três últimos tenham sido montados na Europa.

²³ Como consta nos créditos, a filósofa, além de co-roteirista junto de Bressane, é responsável pela criação do tema, pela pesquisa e pelo argumento do filme.

²⁴ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 320.

²⁵ Rosa Dias, “A euforia de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 166.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 167.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 168.

A respeito desta cidade, da qual não poupará elogios em suas falas, ouviremos Frederico Nietzsche (Fernando Eiras) proferir entusiasticamente: “Uma cidade feita de encomenda para mim”, condizendo com o júbilo sentido pelo filósofo em suas estadas ali. Ademais, que não se incorra no equívoco de considerar as diversas falas e ações de Nietzsche-Eiras que, a princípio, possam parecer meros eventos “corriqueiros” das suas passagens por Turim, como a ida ao alfaiate ou à venda de frutas, e seus comentários a respeito do clima, da alimentação, de seu estado de saúde, como simples ilustrações do cotidiano.

Se, em *Dias de Nietzsche em Turim*, estes se intercalam aos conceitos e ideias do filósofo – da fisiologia da arte à tresvaloração de todos os valores, da “arte de tornar-se o que se é” à crítica ao cristianismo, do eterno retorno do mesmo ao *amor fati*, etc. – é pelo motivo de guardarem forte consonância com a própria perspectiva nietzscheana. “Preocupado em restituir à filosofia aquilo que a ela pertence – o enraizamento existencial, o sentido da terra – Nietzsche, como filósofo-médico”, aponta Dias, “estabelece um liame entre o regime alimentar, o modo de vida, o caráter, os hábitos, os ideais éticos e o pensamento. Daí a importância que confere às pequenas coisas de cada dia”²⁸.

Ainda, observe-se que há um hiato entre as duas estadas em Turim, em que o filósofo segue em direção a Sils Maria (na Alta Engadina, Suíça), ao qual o filme faz referência de maneira um tanto oblíqua quando se ouve Nietzsche-Eiras exclamar: “Desde que cheguei a Turim, não perdi um só dia de trabalho, estou incomparavelmente melhor do que em Engadina”. A este respeito, apesar da narrativa fílmica acompanhar a chegada do filósofo a Turim e terminar com o seu “colapso nervoso”, há digressões que remetem a outros períodos e lugares de sua vida: caso do prólogo em Veneza, assim como o passeio por Silvaplana (Suíça) em que Nietzsche vislumbrou Zaratustra e a ideia do eterno retorno. Tais digressões não parecem funcionar como *flashbacks*, isto é, simples remissões ao passado. Pelo contrário, as próprias caminhadas incessantes de Nietzsche-Eiras ao longo de todo o filme parecem desvelá-las, como se compusessem a própria paisagem, numa contiguidade espaçotemporal.

Neste sentido, há também forte sintonia com *Ecce homo*, “texto autobiográfico de 1888, no qual Nietzsche, num olhar retrospectivo, fala de aspectos da sua vida e do conjunto de sua obra”²⁹, ou seja, uma obra na qual o filósofo perfaz um verdadeiro “percurso”. E se “desde que cheguei a Turim, não perdi um só dia de trabalho”, é porquê o ano de 1888 é

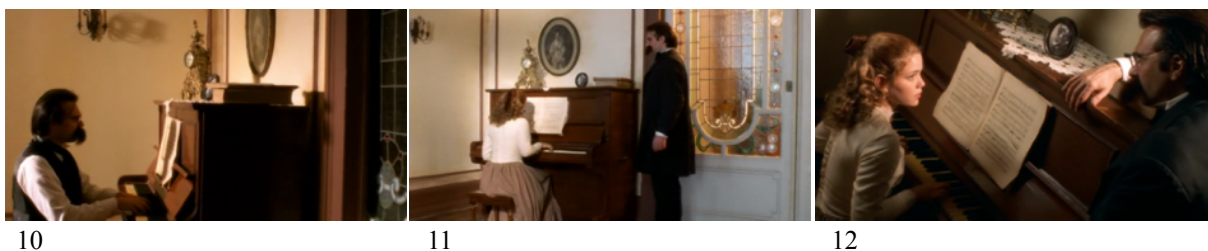
²⁸ Rosa Dias, “Dar estilo ao caráter”, in *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011, p. 120.

²⁹ Rosa Maria Dias. *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 16.

extremamente fecundo na vida de Nietzsche em que, como assinala Dias, ele “escreve *O caso Wagner, O crepúsculo dos ídolos, O anticristo, Ecce homo*, elabora *Nietzsche contra Wagner* e *Ditirambos de Dionísio*”³⁰.

1.2. Passagem musical

“Turim oferece a Nietzsche um presente: um prazer musical”³¹, é o que também nos proporciona *Dias de Nietzsche em Turim*. O filme recria o ambiente musical vigoroso que ali havia no final do século XIX, como na fala de Nietzsche-Eiras, quando do passeio noturno: “Nesta cidade adorável, existem 12 teatros, uma Academia Filarmônica, um Liceu de Música e uma plethora de professores de todos os instrumentos. Moral: Turim é quase um centro musical”³². Em consonância, há uma profusão de composições que abundam na banda sonora do filme.



Contudo, são precisos os momentos em que a ação do plano traz em si algo relacionado à execução musical: vemos o filósofo tocando piano duas vezes (fig. 10), assim como a filha do dono da pensão, Irene Fino (Leandra Leal) (fig. 11 e 12); e no teatro Carignano, casa de óperas e concertos, apesar de não se ver propriamente uma apresentação. Portanto, apenas nestes planos, a princípio, as músicas podem parecer diegéticas, como se procedessem da situação narrativa presente na imagem.

Também, por vezes, um corte traz outro plano sem nenhuma ligação aparente com o espaço do plano anterior, embora continue o andamento da composição. Neste procedimento tão caro a Bressane, de trabalhar a banda imagem e a banda sonora dando a cada uma plena autonomia, a música parece extravasar por toda parte, avançando de um plano a outro, e assim

³⁰ Id., *ibid.*, p. 13.

³¹ Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, In: Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 14.

³² Fala extraída de uma carta do filósofo destinada ao amigo Heinrich Köselitz [Peter Gast], de 20 de abril de 1888, in Friedrich Nietzsche, *Correspondencia VI*: Outubro 1887 – Enero 1889. trad. Joan B. Llinares. Madri: Editorial Trotta, 2012, p. 152.

sucessivamente, criando uma certa ambiguidade em relação à origem das composições. Porém, é de pouco interesse definir de onde provêm. Segundo o próprio cineasta, “a música possui uma imagem própria, como a dança. Trata-se de uma forma que gira sobre ela mesma [tradução nossa].”³³ Por sua vez, vale destacar a atmosfera sonora criada a partir deste procedimento, em suas interações com as imagens e a narrativa. Nesta tessitura sonora ganha forma um verdadeiro universo musical que caracteriza justamente as estadas de Nietzsche em Turim. E se o som, por sua própria natureza, desconhece obstáculos físicos, suas vibrações podem igualmente invadir aposentos, vias públicas e planos, chegando aos ouvidos de Nietzsche-Eiras e dos espectadores. Assim como sucedia com o filósofo, pois “embaixo de sua janela se encontrava aquela galeria elegante, a Subalpina, de onde chegavam aos seus ouvidos acordes musicais da magnífica e bela orquestra municipal de Turim”³⁴.

Já em uma alusão a *O caso Wagner* e/ou a *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche-Eiras assinala: “Um pequeno panfleto sobre a música ocupa-me os dedos”. Duas sequências sucessivas do longa referem-se a estes “livros de Turim”³⁵. Primeiro, ao longo de um plano-sequência que percorre o aposento vazio de Nietzsche, atravessa um corredor até encontrá-lo tocando piano na sala de estar da pensão (fig. 10), o filósofo profere:

Não é pura malícia, se neste escrito, faço o elogio de Bizet à custa de Wagner. Em meio a várias brincadeiras, apresento uma questão com que não se deve brincar. Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino, gostar novamente de algo, uma vitória. Ninguém cresceu tão perigosamente junto ao wagnerismo, ninguém lhe resistiu mais duramente, ninguém se alegrou tanto por livrar-se dele. Uma longa história! Querem uma designação para ela? Se eu fosse um moralista quem sabe como a chamaria? Talvez superação de si. Mas os filósofos não amam os moralistas... e também não amam as palavras bonitas. O que exige um filósofo de si, em primeiro e último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se atemporal. Logo, contra o que deve travar o mais duro combate? Contra aquilo que o faz filho de seu tempo. Muito bem! Tanto quanto Wagner, eu sou filho de meu tempo, ou seja, um *décadent*. Mas eu compreendi isso e disso me defendi. O filósofo em mim se defendeu.³⁶ Eu me desliguei de Wagner, quando ele se encaminhou para a direção de um deus alemão, de uma igreja alemã e do Império alemão.

³³ Declaração dada em encontro promovido pela Cinémathèque de Toulouse, em 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/177229199>. Acesso: 11/05/2022.

³⁴ Rosa Dias, “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 166.

³⁵ Rosa Dias, “Nietzsche, uma risada de ouro”, in *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 88.

³⁶ Prólogo de *O caso Wagner*, na tradução de Paulo César de Souza, in *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 9.

“Essa virada de Wagner para o cristianismo, Nietzsche já a denunciava desde a época em que pela primeira vez tomou conhecimento do libreto de *Parsifal*, em janeiro de 1878”³⁷, assinala Rosa Dias³⁸. Nesta composição, “[Wagner] opõe à sensualidade a castidade, restabelece o sistema de oposições tão próprio da metafísica, privilegia um dos pólos da relação, a castidade, e cria o cândido e casto herói que aprende o significado da paixão”³⁹. Além disso, segundo a filósofa, para Nietzsche, no drama musical wagneriano, a música, ao deixar de ser soberana na cena, “está a serviço de um enredo, de uma ideia, de uma noção cuja finalidade principal é veicular um sentido moral, religioso ou metafísico”⁴⁰. Com isto, Wagner trai “um princípio básico da estética nietzschiana: a música deve ser um meio de afirmar a existência, de torná-la leve e não de negá-la.”⁴¹

Não obstante, ao longo do filme, ouvimos algumas composições de Wagner: primeiro, a *Liebestod de Tristão e Isolda* durante o passeio noturno por Veneza; em seguida, na sequência da estação de trens, os acordes iniciais da ária *Euch Lüften, die mein Klagen*, do segundo ato de *Lohengrin*⁴²; novamente, *Tristão e Isolda* durante o plano-sequência em que Nietzsche-Eiras se dirige a Wagner. Não há tampouco nenhum contrassenso nestas inserções musicais, visto que o filósofo, em suas objeções, “não ataca Wagner, mas *Parsifal*”⁴³. Ademais, “Nietzsche não deixa de demonstrar sua gratidão ao compositor”, assevera Dias. “Confessa que, para se tornar o filósofo que é, foi preciso, primeiro, ter sido wagneriano, ter ouvido *Tristão e Isolda*, um contraveneno para tudo o que havia de alemão; e segundo, ter superado em si o seu tempo e, conseqüentemente, Wagner, a própria imagem de sua época”⁴⁴.

³⁷ “Dioniso contra Parsifal”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 154. Cf. também, “A cristianização de Wagner tem uma estreita relação com o niilismo de Schopenhauer” (in *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 106).

³⁸ Para uma leitura abrangente e detalhada a propósito da relação e do diálogo estabelecidos entre Nietzsche e Wagner, assim como de seu rompimento, cf. as publicações de Rosa Dias, “Ruptura com Wagner e afastamento da universidade” (in *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 45-6); *Nietzsche e a música* (Rio de Janeiro: Imago, 1994); “Nietzsche e Wagner: ‘amizade de astros’” (in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 125-140); “Dioniso contra Parsifal” (ibid., p. 141-56) e “Nietzsche, uma risada de ouro” (in *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020).

³⁹ Rosa Maria Dias, “As brumas wagnerianas” in *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 108.

⁴⁰ Rosa Dias, “Nietzsche e Wagner: ‘amizade de astros’”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 126.

⁴¹ Op. cit.

⁴² “Desde a época de seu ensaio sobre *Arte e revolução* [Wagner] mostrava vivo interesse pela Grécia. *Lohengrin* veio à luz enquanto lia *Ésquilo* e celebrava a tragédia como a única e a maior forma de arte realizada pelo espírito humano”, aclara a filósofa. (op. cit.)

⁴³ “Dioniso contra Parsifal”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 154.

⁴⁴ “Nietzsche e Wagner: ‘amizade de astros’” (in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 136).

Também, mesmo tendo sido composta sob a influência de Schopenhauer⁴⁵, se o filósofo “em momento algum renega *Tristão e Isolda*”, na perspectiva de Dias, “[isso] se deve ao fato de Nietzsche continuar a ver nessa composição a música como predominante”⁴⁶.

Em resposta, após a crítica dirigida a Wagner, dá-se a sequência do teatro Carignano, em que Nietzsche-Eiras faz seu “elogio de [Georges] Bizet”, enquanto ouve-se a ária *L’amour est un oiseau rebelle* pertencente a *Carmen*, de autoria do compositor francês:

Ouvi, pela vigésima vez, a obra-prima de Bizet. Fiquei até o fim, com suave devoção, novamente não pude fugir. Este triunfo sobre a minha paciência me espanta. Como uma obra assim aperfeiçoa! Tornamo-nos, nós mesmos, obra-prima! Realmente, cada vez que ouvia *Carmen*, tinha a impressão de ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente acredito ser: tornando-me tão indulgente, tão feliz, tão indiano, sedentário... Cinco horas sentado! Primeira etapa da santidade! Essa música me parece perfeita. Aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não transpira. O que é bom, é leve, todo divino se move com pés delicados: primeira sentença de minha estética. essa musica é maliciosa, refinada, fatalista; no entanto, permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do póliplo da música, a melodia infinita.⁴⁷ *Piramidale, tutto Torino carmenizzato!*⁴⁸

Por sua vez, Rosa Dias assinala que “Nietzsche busca apresentar *Carmen* como um antídoto para *Parsifal*”⁴⁹:

Ora, o exemplo de *Carmen* tem como objetivo para Nietzsche lutar contra as tendências moralizantes na música, sua subordinação à moral e, principalmente, contra a ideia da significação. Toda música que tem por objetivo transmitir mensagens, desse ou de outro mundo, deve ser rechaçada. A expressão nunca foi uma propriedade imanente da música. Pelo contrário, esta deixou de ser musical ao buscar “o expressivo a qualquer preço.”⁵⁰

“Creio que não sou músico justamente para não ser romântico. Mas sem a música, a vida seria para mim um erro”, declara Nietzsche-Eiras, dimensionando o significado desta arte para ele. Ainda, a este propósito, Rosa Dias dá outras nuances:

⁴⁵ “Também Nietzsche, em um fragmento póstumo do verão de 1875, percebe que a compreensão que Wagner tem do amor [em *Tristão e Isolda*] é mais empedocliana do que schopenhaueriana”, assevera a filósofa (“Dioniso contra Parsifal” in *Amizade estelar*: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 150). Para um olhar a respeito da relação de Nietzsche com a filosofia de Arthur Schopenhauer cf. os artigos de Rosa Dias, “Ressonâncias schopenhauerianas na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*” (ibid., p. 12-26); “Nietzsche e Schopenhauer: uma primeira ruptura” (in *Amizade estelar*: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 42-9); “Nietzsche e a questão do gênio” (ibid., p. 64-73); “O gênio e a música em *Humano, demasiado humano*” (ibid., p. 74-85) e “A arte como promessa de felicidade” (ibid., p. 116-24).

⁴⁶ p. 110.

⁴⁷ *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 11.

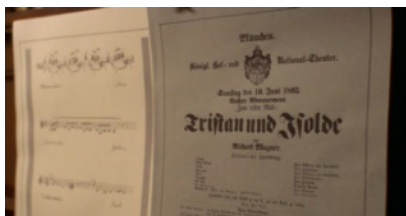
⁴⁸ Exclamação extraída também da carta do filósofo destinada a Heinrich Köselitz [Peter Gast], de 20 de abril de 1888, in Friedrich Nietzsche, *Correspondência VI*: Outubro 1887 – Enero 1889. trad. Joan B. Llinares. Madri: Editorial Trotta, 2012, p. 152.

⁴⁹ “Uma música irmã da palmeira”, in *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 134.

⁵⁰ *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 129-30.

Em 1868, pouco antes de se tornar professor de filologia clássica na Universidade da Basileia, Nietzsche escreve sobre o período que passara em Pforta: “... Por pouco não me tornei músico. Desde a idade de nove anos, de fato, sentia pela música o mais vivo interesse, [...] tinha adquirido conhecimentos teóricos que não podiam ser considerados os de um simples diletante. Entretanto, somente perto do final da minha escolaridade em Pforta, observando-me, abandonei inteiramente a ideia de uma carreira artística: esse lugar foi logo ocupado pela filologia”.⁵¹

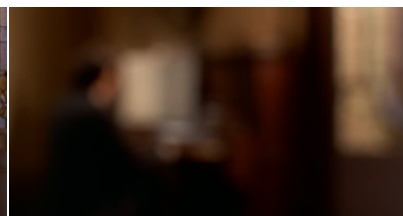
Entretanto, “Nietzsche nunca tinha perdido contato com a música, com a arte de improvisar e compor”⁵², ressalta a filósofa. Em decorrência, neste longa, Nietzsche também é músico, pois ouvimos algumas de suas composições: *Das Fragment an sich*, *Ermanarich*, *Beschwörung* e *Eine Sylvesternacht*. Particularmente, chama a atenção um *travelling* em que a câmera inicialmente enquadra, em primeiro plano, a partitura de *Tristão e Isolda* (fig. 13), mas, ao afastar-se, revela Nietzsche-Eiras tocando piano novamente (fig. 14 e 15). Enquanto na banda sonora, ouve-se o piano de *Heldenklage*, outra composição do filósofo. Poder-se-ia considerar que a música não é diegética, mas também levar em conta tal sobreposição, isto é, da suposta execução da composição de Wagner pelo corpo do filósofo e da escuta da música de Nietzsche. Ainda, segundo uma hipótese de Dias nos indica, “para poder se fazer ouvir, exprimir suas ideias inusitadas e inoportunas, [Nietzsche] precisa da máscara de Wagner, como Platão usara a de Sócrates e Schopenhauer, a de Kant”⁵³. Já a imagem da partitura serve-se igualmente de máscara para a composição ouvida.



13



14



15

Já outra composição de Nietzsche, *Hino à vida*, também ouvida no filme, aponta para uma amizade musical que se deixa entrever. Pois leva-nos de novo ao encontro de Peter Gast,

⁵¹ *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 23.

⁵² Declaração dada por Rosa Dias, na conferência “A música silenciosa de Peter Gast”, no XLVIII Encontros Nietzsche: “Nietzsche e as artes”.

⁵³ “Nietzsche e Wagner: ‘amizade de astros’”, in *Amizade estelar*: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 135-36. Ainda, em consonância, na sequência da dissolução do sujeito, ao proferir o “bilhete da loucura” enviada a Cosima Wagner, Nietzsche-Eiras fala: “Fui Stendhal, Voltaire e talvez Wagner”.

responsável por orquestrar a música em questão⁵⁴. Apesar de não ser interpelado diretamente por Nietzsche-Eiras, não é por acaso que algumas falas e exclamações a respeito do aspecto musical de Turim sejam extraídas justamente de uma carta do filósofo enviada ao amigo músico, em 20 de abril de 1888⁵⁵. Consequentemente, *Hino à vida* também remete outra vez à residência de Gast, isto é, a cidade de Veneza e, portanto, acrescenta nova camada ao prólogo do filme, visto que: “Para essa música que dá asas ao pensamento, Nietzsche tem um nome: ‘Veneza’, ‘música do Sul’, ou ‘o meu Sul na música’. Evidentemente, ela não é a música do Sul geográfico, não está em oposição à música do Norte, mas a tudo o que é alemão”⁵⁶.

Portanto, se a música possui um papel fundamental no filme é também pela “importância que ele [Nietzsche] atribui à música para o pensamento e para a vida”⁵⁷. “Qualquer uma de suas ideias sobre a música levaria, sem dúvida, ao âmago de seu pensamento”⁵⁸. Além disso, a música possui proeminência nas atuações, em seus respectivos campos, dos também melômanos Bressane e Dias. No caso da filósofa, são os seus trabalhos dedicados a compositores brasileiros – Lupicínio Rodrigues⁵⁹ e Cartola⁶⁰ – e ao pensamento da música por filósofos – Nietzsche, Platão, Aristóteles⁶¹. Já no cinema de Bressane, é o “sentido primordial da audição sempre afirmado na obra do cineasta”⁶² visto, por exemplo, “[n]a música como atração autônoma que impõe a sua duração”⁶³, sem contar filmes como

⁵⁴ Ainda, a este propósito, na conferência “A música silenciosa de Peter Gast”, no XLVIII Encontros Nietzsche, Dias assinala: “Na pesada mala de papéis e livros que arrastava consigo desde há 10 anos, de pensão em pensão, estava guardado uma obra musical a peça *Hino à vida*, dedicada 1882 a Lou Salomé. Releu o Hino e sentiu necessidade de levá-lo à público. Viu uma dificuldade só tinha escrito um acompanhamento pianístico. Para o público seria necessário uma orquestração. Nietzsche então pede para Gast orquestrá-lo. O trabalho é feito. Logo que recebe as partes a orquestra envia-lhe aos maestros mais reputados: Bulow, Brahms, Carl Fuchs e alguns outros. Nietzsche havia escrito uma música para acompanhar o poema de Lou, *A prece à vida*, rebatizando-a como *Hino à vida*, e Peter Gast fez um arranjo para coral e orquestra. Seria sua única partitura publicada e ele pagou por uma bela impressão, com letras encarcadas e outros belos floreios. Ele e Gast mandaram para todos os maestros que conheciam, inclusive Hans von Bulow. Nietzsche quis apresentá-lo, como resposta recebeu dos músicos solicitados rápidas recusas.”

⁵⁵ Friedrich Nietzsche, carta a Heinrich Köselitz [Peter Gast], de 20 de abril de 1888, in *Correspondência VI: Outubro 1887 – Enero 1889*. trad. Joan B. Llinares. Madri: Editorial Trotta, 2012, p. 151-52.

⁵⁶ Rosa Dias, *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 133.

⁵⁷ Rosa Maria Dias, *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 11.

⁵⁸ Id., *ibid.*

⁵⁹ Rosa Dias, *Lupicínio Rodrigues e a dor de cotovelo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

⁶⁰ Rosa Dias, “Uma filosofia do amor em Cartola”, in *Páginas da vida, páginas da arte*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p. 21-8.

⁶¹ Rosa Dias, *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994; Id. “Nietzsche e Wagner: “amizade de astros””, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 125-140; Id. “Música e tragédia no pensamento de Platão”, in *Páginas da vida, páginas da arte*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p. 29-39; Id. “A música no pensamento de Aristóteles”, *ibid.*, p. 41-50.

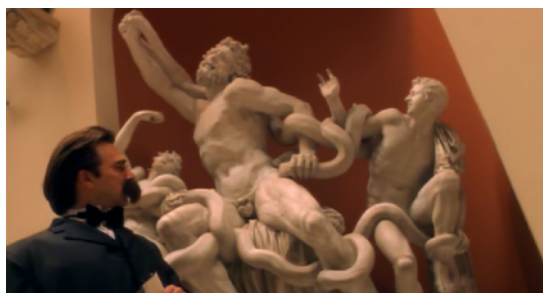
⁶² Ismail Xavier, Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. *Revista ALCEU*, v. 6, n.12, jan./jun. 2006, p. 22.

⁶³ Id., *ibid.*, p. 17.

Tabu (1982) e *O Mandarim* (1995) em que, assim como fora Turim para Nietzsche, a cidade do Rio de Janeiro nos oferece igualmente um prazer musical.

1.3. Ressonâncias patéticas

“Momentos amenos e agradáveis; porém, tênue ainda, já o delinear de um drama que principia. Principia com suas sombras imprecisas, incertas, temerárias.”⁶⁴ “O outono, as folhas mortas, que cobrem ruas e praças de Turim, indicam a tragédia que ronda o artista-filósofo”⁶⁵. Com estas palavras, o roteiro de Bressane e Dias sinaliza um aspecto que se identifica já no início do longa-metragem. Trata-se do *pathos* trágico anunciado desde a primeira sequência do passeio noturno por Veneza ao som de *Tristão e Isolda*. Conforme Rosa Dias salienta, na quarta *Consideração Extemporânea: Richard Wagner em Bayreuth*, a música deste compositor “é pensada como linguagem do *pathos*, ‘do querer apaixonado, dos dramas que se desenrolam no interior do homem’”⁶⁶, mas o filósofo “não está querendo atribuir a ela uma conotação psicológica. *Pathos* tem, para ele, sobretudo o sentido de passar por uma experiência, uma emoção ou uma intensificação da emoção”⁶⁷. Neste sentido, *Dias de Nietzsche em Turim* lança mão desta vibração patética observada não somente na música, mas que também se abrange a outras criações artísticas.



16

Sob esta perspectiva, Nietzsche-Eiras ao frequentar o museu, percorrendo seus corredores e galerias, parece responder a um chamado ao adentrar e sair do plano, sempre caminhando com determinação. Até que em um plano, fixo, ele surge diante do grupo escultórico *Laocoonte e seus filhos* (fig. 16). Devido ao enquadramento e ao ângulo da câmera, em *contra-plongée*, há uma predominância da escultura que se sobreleva em relação

⁶⁴ Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, In: Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 16.

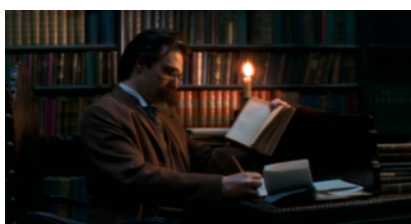
⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 34.

⁶⁶ “O drama musical wagneriano” in *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 86-7.

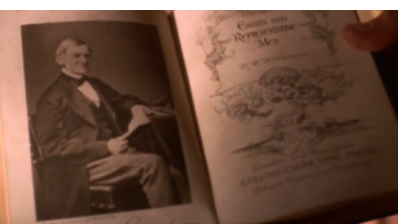
⁶⁷ Id. *ibid.*, p. 97.

ao corpo do filósofo, como se recaísse sobre ele. A ação contida no plano é mínima, afinal Nietzsche-Eiras apenas observa serenamente a escultura. *Laocoonte* ocupa a maior parte do quadro, ganhando destaque a representação do sacerdote troiano e sua prole digladiando-se com as serpentes enviadas por Atenas. Toda esta sequência está acompanhada pelo ruído de ondas do mar na banda sonora. Deste modo, estabelece-se uma tensão tênue e latente em razão da presença e do volume da escultura, mas principalmente graças à cena patética que contém. Curiosamente, anos antes, em agosto de 1883, o filósofo identificara-se com Laocoonte em cartas ao amigo Franz Overbeck e à irmã Elisabeth Nietzsche⁶⁸.

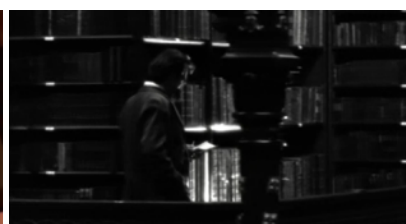
Já quando o filósofo acha-se na biblioteca, escutamos alguns excertos sonoros de *Édipo Rei* (1967), de Pier Paolo Pasolini. O primeiro provém de um diálogo entre Édipo (Franco Citti) e Jocasta (Silvana Mangano)⁶⁹ (fig. 20 e 21), após o profeta Tirésias anunciar ao herói que ele é o responsável pela desgraça que recai sobre Tebas por ter matado o pai, Laio (Luciano Bartoli), antigo rei da cidade, e ter-se deitado com a própria mãe, Jocasta.



17



18



19



20



21



22

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, carta a Franz Overbeck, 14 de agosto de 1883: “Con todo, sigo siendo por el momento la personificación de la *lucha*: de manera que, leyendo las recientes exhortaciones de tu querida esposa, me ha parecido como si alguien exhortara al viejo Laocoonte a vencer a sus serpientes” (in *Correspondencia IV*: Enero 1880 – Diciembre 1884. trad. Marco Parmeggiani. Madri: Editorial Trotta, 2010, p. 396). Carta à irmã Elisabeth Nietzsche, em meados de agosto de 1883: “[Paul] Rée tenía razón, nadie menos adecuado que la señora Overbeck para proporcionar a Lou [Salomé] «aclaraciones» sobre mí. Ahora se afana en echar la culpa a otras personas, y especialmente a ti. Con sus mezuquinos ojos lo ve de manera falsa: lo bueno y lo malo, todo de manera pequeña y avinagrada. Sus exhortaciones eran, sin exagerar, sencillamente ridículas, como si se le pidiese al viejo Laocoonte que venciese a sus serpientes.” (in *id.*, *ibid.*, p. 583-4). Em ambas, o filósofo se refere à intervenção da mulher de Franz Overbeck no imbróglio entre a irmã Elisabeth e Lou Salomé, após a primeira rechaçar a relação de Nietzsche com a segunda.

⁶⁹ Jocasta: — Perché hai tanto spavento all’idea di essere l’amante di tua madre? Perché? Quanti uomini non hanno fatto l’amore in sogno con la loro madre? E vivono forse spaventati per questo sogno? / Édipo: — Eppure bisogna ricercare la verità. Ho paura che Tiresia aveva davvero nella verità. Ma dimmi: viaggiava solo o aveva un grande seguito, tuo marito Laio? / Jocasta: — Non, aveva con sé cinque uomini. Quattro soldati e un servo. Andava con un solo carro. / Édipo: — E chi ha dato tutte queste notizie? / Jocasta: — Il servo, l’unico che ha potuto salvarsi. / Édipo: — Ed è ancora qui questo servo? Nella casa? / Jocasta: — Non, quando egli è tornato e ha visto che tu eri al posto di Laio me ha supplicato [corte].

Então Édipo toma conhecimento de que um ex-servo de Laio havia sobrevivido, portanto, testemunha do assassinato do rei. Mesmo Jocasta tentando dissuadi-lo, Édipo insiste: “*Eppure bisogna ricercare la verità*” [Contudo é preciso buscar a verdade]. Em seguida, de modo imperceptível, opera-se uma montagem sonora. Como se o diálogo prosseguisse, ouve-se, na realidade, o questionamento de Édipo ao tal servo (Francesco Leonetti) (fig. 22), parte de outra sequência do filme de Pasolini⁷⁰.

Em paralelo, na banda imagem, veem-se quatro planos: Nietzsche-Eiras lê e escreve em uma mesa de trabalho (fig. 17); o filósofo em pé lê um livro; a página de guarda do livro *Essays and representative men*, do filósofo e escritor norte-americano Ralph Waldo Emerson⁷¹ (fig. 18); por fim, Nietzsche-Eiras erra pelas estantes repletas de livros (fig. 19). Assim, toma forma uma biblioteca habitada literalmente por vozes, a propósito, condizente com a própria natureza da instituição.

Ainda, quando da dissolução do sujeito, Nietzsche-Eiras em sua habitação, postado diante da janela, observa o mundo exterior (fig. 23) e conta assistir ao funeral do príncipe Carignano. Ouve-se, então, outro excerto sonoro do filme de Pasolini⁷². Édipo segue confrontando o servidor encarregado de dar fim à vida do filho de Laio e Jocasta (fig. 24 e 25). O servo acaba por confirmar a profecia, mas se justifica de não ter dado cabo ao que fora ordenado por “*Pietà*” [“Piedade”]. Trata-se de um momento crucial da tragédia, pois é a confirmação do vaticínio feito pelo oráculo no templo de Apolo do qual Édipo pensava ter escapado ao abandonar Corinto e seus pais adotivos, Merope (Alida Valli) e Políbio (Ahmed Belhachmi). Porém, mais do que isso, como assinala o filósofo Gerd Bornheim, pensador caro a Rosa Dias⁷³ e Julio Bressane:

O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade – verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, “desconder-se”. Não é

⁷⁰ Nota-se que este segundo diálogo ainda sofre uma supressão em relação ao original: Édipo: — Di questo qui: non lo conosci? [corte] Édipo: — Allora, avevi portato o non avevi portato sul monte questo bambino? / Servo: — Sì, l’ho portato. E fossi morto subito. / Édipo: — E da chi lo avevi avuto quel bambino? Era o non era tuo figlio? / Servo: — Non era mio, me l’avevano dato altri. Altri... / Édipo: — E questi altri chi erano? / Servo: — In nome di Dio non chiedimi di più. / Édipo: — O parli o farla finita!

⁷¹ Cf. ensaio de Bressane dedicado a Emerson, em que analisa aspectos da obra do autor, “Emerson em movimento” in *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 71-81.

⁷² Servo: — Era proprio suo figlio. Ma nessuno meglio di Giocasta, tua moglie, può saperlo. / Édipo: — Te lo ha dato lei? / Servo: — Sì, me lo ha dato lei. / Édipo: — E con quale ordine? / Servo: — Ucciderlo. / Édipo: — E perché questa atrocità? / Servo: — Perché temeva brutte profezie. / Édipo: — E quali? / Servo: — Che avrebbe ucciso i suoi genitori. / Édipo: — E perché hai lasciato che questo vecchio lo salvasse? / Servo: — Per pietà.

⁷³ Cf. Rosa Dias, “Homenagem ao professor Gerd Bornheim”, in *Páginas da vida, páginas da arte*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p. 11-20.

a essência do herói que vem à tona, mas a aparência na qual está submerso: a aparência é descoberta, e nela mostra-se a própria *physis* do herói.⁷⁴



Nietzsche era um grande conhecedor e estudioso da obra de Sófocles, tendo dedicado cursos ao autor em seus anos como professor na Universidade da Basileia (Suíça). Além disso, estas citações sonoras também têm a ver com a questão da dublagem do filme do cineasta italiano. Bressane faz um elogio a este som, tanto que o incorpora, pois *Dias de Nietzsche em Turim* é também um filme dublado:

Em *Dias de Nietzsche em Turim* pensei muito em como [Roberto] Rossellini e Pasolini usavam o som, completamente artificial. O som arcaico e artificial de *Édipo Rei*, de Pasolini, confere um grande charme ao filme, assisti-o muitas vezes, e o considero magnífico. Um texto daquela magnitude em som direto, com os atores improvisando, teria resultado vulgar, não era possível. Pasolini era muito sensível a estas questões, buscou algo que não se fazia naquela época no cinema moderno. Em Pasolini, há a escuta da voz antiga, do cinema concebido como tragédia, não como épica, onde a ênfase está na imagem, no baixo-relevo, na sucessão das imagens. A épica é a ação, a tragédia é outra coisa, é uma porção de música, é a música primitiva, a música do bacanal divino. Pasolini buscou o som do oráculo, o som artificial e a verdade em um som falso. Isto me impressionou muito, os atores que falam no estúdio, e se escuta o estúdio que se transforma em oráculo.⁷⁵ [tradução nossa]

Ainda, na sequência das mulheres da família Fino⁷⁶, desta vez, vale-se de uma citação sonora de *Otelo* (1952), de Orson Welles. Depois de escutar as insinuações de Iago (Micheál Mac Liammóir), de que Desdêmona (Suzanne Cloutier) trai-o com o tenente Cássio (Michael

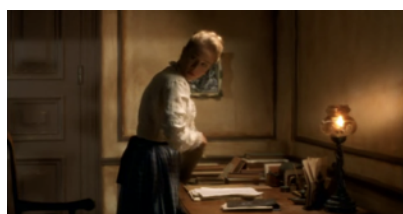
⁷⁴ “Breves observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico” [1964], in *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 79.

⁷⁵ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 313.

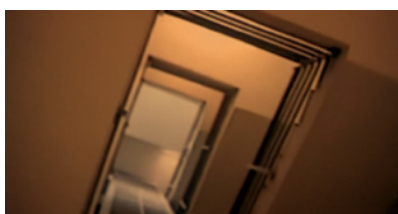
⁷⁶ São elas as filhas de David Fino (Paulo José), dono da pensão em que Nietzsche se hospedara em Turim, Irene (Leandra Leal) e Giulia (Mariana Ximenes), além da senhora Fino (Tina Novelli).

Laurence), ouve-se Otelo (Orson Welles) questionar sua esposa⁷⁷ a respeito do paradeiro do lenço que pertencia à sua mãe. Ela, por sua vez, sai em defesa de Cássio, pedindo a Otelo que o readmita em seu posto. Até que o mouro, não acreditando em sua palavra de que o lenço apenas não se encontrava com ela e, ainda, ouvindo-a defender Cássio, manda-a embora violentamente (fig. 29-34).

Na banda imagem, Giulia Fino aparece no quarto do filósofo, revirando papéis, mexendo em objetos que se encontram sobre a escrivaninha. Em uma atitude suspeita, ela gira o rosto em direção à porta, como a temer a entrada a qualquer momento do hóspede (fig. 26). Decorrem-se, primeiro, um plano externo de Nietzsche-Eiras atravessando uma porta⁷⁸,



26



27



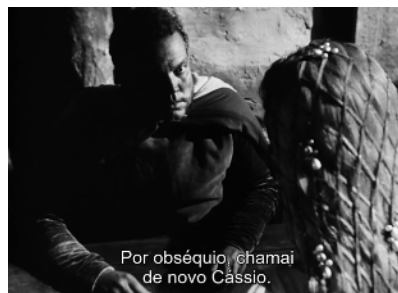
28



29



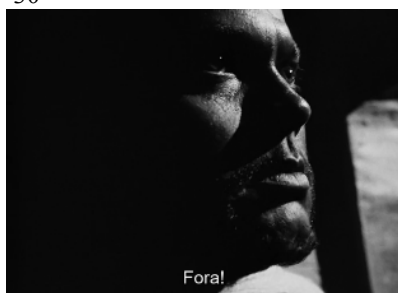
30



31



32



33



34

⁷⁷ Segue a transcrição deste tal qual no filme de Welles: “Otelo: – Lend me thy handkerchief. / Desdêmona: – I have it not about me. / Otelo: – Not? / Desdêmona: – No, indeed, my lord. / Otelo: – That is a fault. That handkerchief did an Egyptian to my mother give. The worms were hallow'd that did breed the silk. / Desdêmona: – Then would to God that I had never seen't. / Otelo: – Is't lost? Is't gone? Speak, is it out o' the way? / Desdêmona: – It is not lost, but what an if it were? / Otelo: – How! / Desdêmona: – I say, it is not lost. / Otelo: – Fetch't, let me see't. / Desdêmona: – Why, so I can, sir, but I will not now. This is a trick to put me from my suit: pray you, let Cassio be received again. / Otelo: – Fetch me the handkerchief. / Desdêmona: – I pray, talk me of Cassio. / Otelo: – The handkerchief! / Desdêmona: – A man that all his time hath founded his good fortunes on your love, shared dangers with you... / Otelo: – The handkerchief! / Desdêmona: – Come, come. You'll never meet a more sufficient man. / Otelo: – Away! Away! Away!”

⁷⁸ Na sequência anterior, o filósofo achava-se no *Museo Egizio*, por isso infere-se que não estava em seu aposento, criando a oportunidade perfeita de Giulia Fino ali entrar.

depois, outro de alguns degraus, e ainda a *mise en abyme* de uma escadaria (fig. 27). Por fim, Nietzsche-Eiras e a senhora Fino conversam, em segundo plano, na presença de Giulia que, com um semblante orgulhoso, dá as costas aos dois (fig. 28). Apesar de não escutarmos o que falam, ambos, Nietzsche e a senhora Fino, terminam lançando o olhar na direção da jovem.

“Certa vez, Giulia abriu cautelosamente a porta do quarto de Nietzsche e surpreendeu-o sentado à mesa, escrevendo. Nietzsche, percebendo a intromissão da garota, xingou-a, furioso, chamando-a de ‘*bruta bestia*’. A garota desapareceu, apavorada”⁷⁹. Com esta informação o roteiro acrescenta outros matizes, ainda que o episódio descrito não condiga com o ocorrido no filme. Observa-se que há uma elipse entre o plano de Giulia revirando os pertences do filósofo e o plano deste último dirigindo-se à senhora Fino na presença da jovem, isto é, não vemos o flagra propriamente.

Tampouco se ouve uma alteração entre Nietzsche e Giulia. Ao fim e ao cabo, é Otelo quem expulsa Desdêmona de sua companhia: “*Away! Away! Away!*” [Fora! Fora! Fora!] Aliás, o diálogo em questão também se revela um ponto crucial, pois a falta do lenço é tida como prova da traição e assim “tudo progride inexoravelmente em direção do sacrifício, tudo é disposto para o final implacável”⁸⁰. Embora esta “lógica” da tragédia shakespeariana repouse sobre “o absurdo e o inexplicável”⁸¹, afinal o agente da catástrofe é nada mais nada menos que um lenço.

Uma segunda camada se sobressai a partir desta inserção sonora, pois William Shakespeare é um autor citado e elogiado por Nietzsche, embora ele tenha se referido mais a outras obras, caso de *Hamlet* e *Macbeth*, do que propriamente a *Otelo, o mouro de Veneza*. Ainda, dentre as inúmeras adaptações cinematográficas de Shakespeare, é da versão de Orson Welles que Bressane se vale. Se o bardo é um autor caro a Nietzsche, por sua vez, Welles é um cineasta estimado por Bressane. Daí que não é a primeira vez que este frequenta seu cinema⁸²: em *Os Sermões - A História de Antônio Vieira* (1989) é *Cidadão Kane* (1940), que retorna em *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* (1992) e depois em *O Mandarim*

⁷⁹ Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, in Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 16.

⁸⁰ Jorge Coli, “O lenço e o caos” in Aduino Novaes (org.). *Os sentidos da paixão* [1987]. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 267.

⁸¹ Id. *ibid.*

⁸² Não se trata da única e nem da primeira vez que Bressane lança mão deste procedimento: em *Galáxia Albina* (1992), outro filme shakespeariano de Orson Welles, *Macbeth* (1947), aparecia nas leituras transversais de Bressane das *Galáxias* de Haroldo de Campos, assim como o cruzamento de *Moby Dick* de Herman Melville-John Huston, este último retornando em *Filme de Amor* (2003).

(1995), já em *Galáxia Albina* (1992) é *Macbeth* (1947). Em um ensaio memorialístico, Bressane recorda a “entrevista-performance” dada por Welles durante conferência de imprensa no Festival de Cinema de Berlim de 1968:

Com sua voz inconfundível, o cascalhar de sua risada, desafia todos os presentes a simpatizar com ele. Sua treinada voz, instrumento emotivo, faz a *mise-en-scène*. A voz, desde o início, foi força construtiva, pigmento constante, do estilo de Orson Welles. Voz preenhe de imagem. Alguns gestos expressivos, a modulação de sua gargalhada radiofônica, inflexão combinada com a voz ondulante, de vários tons, patética, sugerem uma imagem, criam a *mise-en-scène* de uma película projetada em um espaço novo. Espaço inesperado, espaço auricular, onde a cena é escutada, evocada, sugerida, traduzida, representada... Imagem-voz, realidade não visível, que se pressente, que se alucina. Voz-arte, voz-cor, voz-luz, voz-voz.⁸³

Desse modo, sem incorporar os planos originais aos quais correspondiam tais excertos, estabelece-se um diálogo cinematográfico a partir do som: primeiro, porque os próprios filmes de Pasolini e de Welles são traduções, respectivamente, das tragédias de Sófocles e de Shakespeare para o cinema; segundo, pois se apoiam na compreensão de Bressane da dublagem e da voz. Também, por não serem legendados, ressalta-se a sua propriedade sonora. Não que se deva desconsiderar o que transmitem, pois não se trata de fragmentos quaisquer. Pelo contrário, estes não apenas dialogam com a narrativa de *Dias de Nietzsche em Turim*, mas também são reveladores das tragédias correspondentes.

Se o *pathos* para Nietzsche possui “o sentido de passar por uma experiência, uma emoção ou uma intensificação da emoção”, Rosa Dias ainda assinala outra perspectiva do filósofo a propósito:

Ao propor a educação dos impulsos, Nietzsche não pretende suprimi-los nem extirpá-los, mas, ao contrário, dobrá-los temporariamente sob o jugo de uma severa disciplina, embelezá-los e divinizá-los. Uma vez finalizado o “adestramento” (e a palavra aqui está correta, porque se trata de adestrar o que há de animalidade no homem), nosso filósofo acredita que com a harmonização dos impulsos, o ser humano possa dar o melhor de si mesmo, embora saiba que os impulsos não desaparecem com o “adestramento”. As paixões são consideradas por ele como a melhor e única força do homem. Vencer as paixões não significa enfraquecê-las ou aniquilá-las. Todos os grandes homens foram também vigorosos em suas paixões.⁸⁴

Pois, em *Dias de Nietzsche em Turim*, assim como recomenda Nietzsche, o filósofo parece viver sobretudo *com* as paixões, não as renega, nem tampouco está subjugado a elas. Estas inserções deixam entrever a substância que as constitui, isto é, a paixão. E se estes materiais alheios compõem a tessitura fílmica, também integram a estada do filósofo em

⁸³ Júlio Bressane, “Samba em Berlim”, in *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, p. 11.

⁸⁴ Rosa Dias, “Dar estilo ao caráter” in *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 126.

Turim. Afinal, por meio deste procedimento, o filme se transforma em uma verdadeira caixa de ressonâncias, à maneira de um oráculo, fazendo ecoar as suas palavras. Portanto, para além de contaminar os planos e sequências aos quais se sobrepõem, espriando-se, tais diálogos fazem com que toda a passagem do filósofo acabe por adquirir tonalidades patéticas. Talvez também afigurem-se enquanto prenúncios do que se avizinha, configurando a própria tragédia nietzscheana vivida em Turim. Mas sem esquecer jamais que a tragédia para Nietzsche possui um caráter afirmativo.

1.3. Dissolução do sujeito



Em Turim, no dia 3 de janeiro de 1889, ocorre o episódio conhecido na vida de Nietzsche em que ele testemunha o açoitamento de uma égua por seu cocheiro. Profundamente transtornado pela cena, o filósofo teria abraçado o animal e se debulhado em lágrimas. No longa, este acontecimento se desdobra numa montagem alternada vertiginosa e

siderante. Intercalam-se planos ora de detalhes de uma estátua equestre (fig. 35, 37, 40-43), ora das patas de um cavalo real (fig. 36 e 38), ora do rosto de Nietzsche-Eiras junto ao do equino (fig. 39 e 44).

Na realidade, o filme se vale de duas estátuas localizadas em Turim: uma, o monumento a Carlo Alberto (fig. 35), montado em seu cavalo, que dá nome à praça onde de fato sucedeu o evento; e a outra, acha-se na praça Solferino, traz o duque Ferdinando di Savoia, retratado na guerra, com a espada desembainhada, também montado em seu cavalo (fig. 41). A diferença está na representação dos equinos: enquanto o primeiro está altivo, o segundo encontra-se agonizante. Devido ao ângulo em *contra-plongée*, à fragmentação das estátuas e à brevidade da duração dos planos, instaura-se uma forte tensão. Também fazem ver-ouvir no comprimento da espada, um chicote, nas rédeas da estátua, aquelas as quais o filósofo se agarra (fig. 45) e, por sua vez, na boca aberta do animal de bronze (fig. 42), relinchos de dor. Ao se considerar os planos separadamente, é possível que o conflito se dissipasse. Portanto, o confronto travado se dá graças à montagem, dando movimento ao que era estático⁸⁵. Antes o *pathos* era indicado por materiais alheios, desta vez, é a própria montagem cinematográfica que recria este estado.

Ainda, ouve-se o ruído constante de marteladas contra o ferro e não do estalo de um chicote. Nesta sequência, o filósofo, que se considera uma “dinamite”, brada a seguinte frase explosiva: “Eu trago a guerra. Não de povo contra povo. Eu faço a guerra a todos esses acasos absurdos: povo, classe, raça, profissão, educação e cultura. Uma guerra no terreno do espírito, com as armas do espírito”. Neste sentido, parece referir-se a outro livro de Turim, neste caso a *Crepúsculo dos ídolos*, que tem também como título: “Como se filosofa com o martelo”. No prólogo, Nietzsche assevera: “Este pequeno livro é uma *declaração de guerra*; e, quanto ao escrutínio de ídolos, desta vez eles não são ídolos da época, mas ídolos *eternos*, aqui tocados com o martelo como se este fosse um diapasão”⁸⁶.

⁸⁵ Bressane usa estes termos ao falar a respeito da animação das imagens de arquivo de Nietzsche vistas no final de *Dias de Nietzsche em Turim*. Contudo, esta consideração mostra-se pertinente também em relação ao movimento que a montagem dá às estátuas de bronze (“Julio Bressane: uma trajetória” [entrevista concedida a Ruy Gardnier]. Ruy Gardnier (org.). *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 29).

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculos dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017, p. 8. Também, no prólogo, Nietzsche escreve: “Fazer perguntas com o *martelo* e talvez ouvir, como resposta aquele célebre som oco que vem de vísceras infladas – que deleite para quem outros ouvidos por trás dos ouvidos – para mim, velho psicólogo e aliciador, ante o qual o que queria guardar silêncio *tem de manifestar-se...*” (ibid., p. 7).

Sabe-se que Turim, além de ser a cidade que Nietzsche tanto elogiara, é também onde ocorreria o seu colapso nervoso⁸⁷. Contudo Bressane e Dias não entendem o episódio da “catástrofe” na vida do filósofo dentro de uma perspectiva médico-patológica. “Creio que seja ridículo discutir se [Nietzsche] ficou louco ou não. Nietzsche em Turim radicalizou a sua vida, não se tratava mais de filosofia. Vida e filosofia eram uma coisa só [tradução]”⁸⁸, afirma Bressane. Esta compreensão provém, por sua vez, da leitura de *Nietzsche e o círculo vicioso*, livro de Pierre Klossowski que, segundo Dias, “deixa transparecer em sua interpretação que os últimos momentos de lucidez de Nietzsche foram a realização de um projeto existencial: a abdicção da identidade do sujeito, a aceitação de uma pluralidade nova, de um politeísmo”⁸⁹. Por sua vez, “a perda da identidade pessoal em favor das intensidades dispersas”⁹⁰ relaciona-se com a ideia do eterno retorno, como a filósofa discorre:

Querer o universo tal qual ele foi e tal qual ele é, afirmar a vida, desejar vivê-la mais uma vez e inúmeras vezes, querer mesmo de novo cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo na mesma ordem e sequência é, na interpretação que Klossowski faz do eterno retorno, uma forma de o sujeito ser surpreendido pela ronda das inúmeras vezes, “pela série das vibrações infinitas do ser, pelas intensidades que projetam para fora de si o eu individual”, de se livrar de si mesmo, de esquecer-se de si e fora de estender a sua consciência ao movimento circular, até se confundir com a memória do círculo e daí ser atravessado por todos os fluxos de intensidades, as quais passam e se penetram umas nas outras, que vêm e revêm; até que o movimento circular traga de novo o eu para o instante no qual lhe foi revelada a necessidade do retorno de toda a série de suas possibilidades. Para esse eu só resta, então, querer a si mesmo outra vez, não mais como resultado dessas possibilidades prévias, não mais como uma realização entre mil, mas como um momento fortuito. No entanto, querer a si mesmo outra vez, como um momento fortuito, significa renunciar à identidade de uma vez por todas.⁹¹

“Para um homem como Nietzsche, que sofria das mais atrozes dores de cabeça, de estômago, de perda de visão, que oscilava entre momentos de euforia e de depressão, como querer de novo os sofrimentos, como suportar o pensamento de revivê-los milhares e milhares

⁸⁷ Rosa Dias, “A euforia de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 166.

⁸⁸ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista de Bressane concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 321.

⁸⁹ Rosa Maria Dias, “A euforia de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 164. Ademais, durante *masterclass* promovida pelo 43º *Laceno d'oro Festival Internazionale del Cinema*, em 2018, Bressane declara: “Há um grande livro que Rosa estudou e me deu anos atrás, de Pierre Klossowski, *O círculo vicioso*, em que ele nega a loucura de Nietzsche. Ele mostra que ali era o lugar em que a filosofia de Nietzsche ia terminar. O silêncio. Ele caminhou para lá. Tem lá os estudos sobre a patologia, ficou esquizofrênico, isso não é importante. O importante é a visão que Klossowski teve dele. Uma filosofia que ia levar ali, ao silêncio, ao nada”.

⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 163.

⁹¹ Id., *ibid.*, p. 161.

de vezes?”⁹², indaga Dias. Ainda, um quadro, que sempre inclui-se entre os objetos que compõem o aposento do filósofo, surge em primeiro plano (fig. 48) nesta sequência da dissolução do sujeito. Trata-se da gravura *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer⁹³ (fig. 47). Mas o que se pode depreender desta inserção pictórica? Em *O nascimento da tragédia* (1872), Nietzsche associa Arthur Schopenhauer ao cavaleiro de outra obra de Dürer, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* (1513)⁹⁴. Por sua vez, o filme também busca estabelecer uma relação entre Nietzsche-Eiras e o anjo de *Melencolia I*? Pelo quadro estar pendurado ao lado de sua mesa de trabalho significaria uma espécie de indício de sua condição à qual Dias se referiu? De



47. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514,
gravura, 24,1 x 19,1 cm,
Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque)



48



49

⁹² Op. cit.

⁹³ Em 1869, Nietzsche procura por uma cópia de *Melencolia I* para dar a Richard Wagner (carta a Erwin Rohde, 11 de novembro de 1869, in *Correspondencia II: Abril 1869 – Diciembre 1874*. trad. José Manuel Romero Cuevas e Marco Parmeggiani. Madri: Editorial Trotta, 2007, p. 104-05). Ao fim e ao cabo, em 1870, o filósofo presenteia o compositor com a gravura *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* (cf. carta a Franziska e Elisabeth Nietzsche, 23 de dezembro de 1870, *ibid.*, p. 177-79).

⁹⁴ “Um solitário e desconsolado não poderia escolher melhor símbolo para isso do que o cavaleiro com a morte e o demônio, tal como Dürer o desenhou; o cavaleiro de armadura com o olhar brônzeo e duro, que segue seu caminho através do horror, indiferente a seus atrozos companheiros mas desesperançado, sozinho com o cavalo e o cão. Um tal cavaleiro de Dürer foi o nosso Schopenhauer: faltava-lhe toda a esperança, mas ele queria a verdade. Ele não tem iguais. –” (§ 20, *O nascimento da tragédia*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 111). Ainda, em 1875, graças a esta passagem do livro, Nietzsche ganha a gravura em questão oferecida por Adolf Vischer-Sarasin, comerciante da Basileia (carta a Franziska Nietzsche, 12 de março de 1875, in *Correspondencia III: Enero 1875 – Diciembre 1879*. trad. Andrés Rubio. Madri: Editorial Trotta, 2009, p. 53-4). Depois, em 1885, esta mesma gravura, considerada “demasiado sombria”, é dada como presente de casamento à irmã Elisabeth e ao cunhado Bernhard Forster (carta a Elisabeth Nietzsche, 7 de maio de 1885, in *Correspondencia V: Enero 1885 – Octubre 1887*. trad. Juan Luis Vermal. Madri: Editorial Trotta, 2011, p. 65-6).

certo modo, pois parece aludir a estes males que acompanhavam Nietzsche. Não obstante, estes (derradeiros) *Dias de Nietzsche em Turim* são sobretudo dias de euforia, assim como Pierre Klossowski os aborda⁹⁵.

Ademais, partindo da gravura de Dürer, a câmera recua e os limites do quadro se expandem, fazendo com que outros elementos adentrem. Nietzsche-Eiras escreve continuamente (fig. 49). Pode-se observar uma semelhança entre as posturas do filósofo e do anjo, ambos sentados com a cabeça inclinada sustentada por uma das mãos. Entretanto, o anjo de Dürer parece absorto, relegado aos próprios pensamentos, enquanto o filósofo não. Pelo contrário, concentrado, ele empenha-se com veemência na redação de uma carta. Pronunciando em alto e bom som o que escreve, Nietzsche-Eiras declara:

Para *Frau Cosima Wagner*, Bayreuth, Alemanha. À princesa Ariana, minha amada. Que eu seja um homem é uma desvantagem. Mas eu já vivi entre os homens e conheço tudo aquilo que os homens podem provar, das coisas mais baixas às mais altas. Fui Buda entre os indianos e Dioniso na Grécia, Alexandre e César são minhas encarnações, assim como lordes Bacon, o poeta Shakespeare. Por último, fui Voltaire e Napoleão, talvez também Richard Wagner. Mas, desta vez, venho como o vitorioso Dioniso, que fará da Terra um dia de festa. Não terei muito tempo. Os céus se alegrem que eu esteja aqui. Fui também colocado na cruz.

Trata-se do “bilhete da loucura” enviado a Cosima Wagner no dia 3 de janeiro de 1889. Desse modo, ao proferir tais palavras, Nietzsche-Eiras identifica-se com uma série de figuras. Portanto, achamo-nos sob a vigência do eterno retorno do mesmo. A este respeito, na sequência anterior, divisa-se um conjunto de planos em que a câmera, em cada um deles, perfaz rotações, fazendo com que o filósofo seja visto a partir de diferentes ângulos (fig. 50-55). “Toda a sequência da câmera, invertendo as perspectivas, desabotoando a camisa do ator, girando através de seu corpo, desestruturando-o, ao som do adágio da *Nona sinfonia* de Beethoven”, Dias assevera que, “é uma forma magistral de traduzir o pensamento que Nietzsche expressa nas suas anotações da época de *O nascimento de tragédia*: ‘O som é o meio mais importante para se desfazer da individualidade’”⁹⁶. A filósofa também acrescenta:

O movimento do círculo é um movimento vicioso que destrói as identidades. Ao retornar ao ponto em que começa, a câmera faz o eu mudar, dissolver-se, tornar-se

⁹⁵ Cf., a propósito, Rosa Dias assevera: “Compreende-se o porquê de *Nietzsche e o círculo vicioso* terminar com uma emocionante evocação dos últimos dias de lucidez do filósofo, de o capítulo final não levar o nome de ‘colapso de Nietzsche’, mas de ‘Euforia de Turim’” (“A euforia de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 164).

⁹⁶ “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 168.

outro e permeável a outras individualidades, susceptível de recapitular a totalidade da existência passada, presente e futura.⁹⁷



Pois não estando mais no universo do eu individual, em interlocução com Cosima Wagner, Nietzsche declarou: “Fui também colocado na cruz”. Ainda antes, dirigindo-se a Georg Brandes, ele bradava: “Depois de me teres descoberto, não foi difícil me encontrar: a dificuldade agora é me perder... O Crucificado”⁹⁸. Nestas falas, dentre as várias individualidades que atravessam o filósofo, irrompe Nietzsche-Cristo. Em particular, avista-se um plano que encontra consonância com tais declarações, quando Nietzsche-Eiras acha-se deitado em seu leito (fig. 56). Como aponta o roteiro, trata-se de uma referência à pintura *Lamentazione sul Cristo morto* [Lamentação sobre o Cristo Morto] (1475-78), de Andrea Mantegna (fig. 57). O ângulo da câmera sobre o corpo do filósofo se coloca em uma perspectiva similar da qual se vale o pintor. Portanto, sucede uma espécie de sobreposição entre a imagem do corpo do filósofo e a de Cristo.

Entretanto, algumas diferenças saltam aos olhos: Nietzsche não tem nenhuma testemunha como Cristo; tampouco o filósofo está morto, embora pareça estático. Inclusive, é a primeira vez que Nietzsche-Eiras encontra-se inerte, não desempenhando nenhuma das duas atividades que majoritariamente realiza ao longo do filme, isto é, caminhando e/ou escrevendo.

O corpo do filósofo tampouco pode ser plenamente dividido – o que também se deve à fotografia de José Tadeu Ribeiro – como sucede no caso do Cristo. O filósofo aparece mais achatado, seu pescoço, seu tronco e suas pernas não podendo ser verdadeiramente

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 169.

⁹⁸ Considerado também um “bilhete da loucura”, pois escrito no dia 4 de janeiro de 1889.



56



57. Andrea Mantegna, *Lamentazione sul Cristo morto*, 1475-1478, têmpera, 68 x 81 cm, Pinacoteca de Brera (Milão)

distinguidos. Os pés de Cristo (também as mãos), apesar de trazerem as marcas da crucificação, não ganham o mesmo destaque que os do filósofo, estes em primeiro plano. Trata-se de membros fundamentais para Nietzsche aos quais diversas vezes se reporta em fala.

Além disso, levando em conta que a crítica nietzscheana ao cristianismo ocupa um papel considerável em seu projeto filosófico, na sequência da confeitaria, Nietzsche-Eiras declarava:

Se faço a guerra ao cristianismo, isso me é facultado, porque dessa parte nunca experimentei contrariedades e obstáculos, e os mais sérios cristãos sempre se mostram de boa vontade para comigo. Eu mesmo um adversário *de rigueur* do cristianismo, estou longe de guardar ódio ao indivíduo pelo fato de ser cristão, fatalidade de milênios. Jesus não negou o mundo, nem o desprezou, fazendo dele um vestibulo de um mundo melhor, de um além: ele simplesmente o ignorou, sem negá-lo ou aprová-lo. Foi pela mão de seus discípulos que o não à vida foi inoculado neste mundo. O budismo é cem vezes mais realista que o cristianismo: tem em si a herança de saber formular os problemas de modo objetivo e frio, surge após séculos de atividade filosófica. Deixa já atrás de si o autoengano dos conceitos morais e situa-se, para falar na minha linguagem, além do bem e do mal.

Ainda, em *Dias de Nietzsche em Turim*, mais do que sofrer um colapso mental, o filósofo participa de uma verdadeira celebração dionisíaca (fig. 62). Despido, ele canta, dança e louva o deus, com uma máscara empunhada em uma das mãos e na outra, um cacho de uvas, e na presença de uma escultura iluminada, o seu ídolo de fogo. Por sua vez, irrompe Nietzsche-Dioniso, assim como quando o filósofo posiciona a máscara diante do rosto em primeiro plano (fig. 61). “A identificação com Dioniso teria então o sentido de um retorno “ao antigo deus do politeísmo”: figura que reúne todos os deuses mortos e ressuscitados.”⁹⁹ Também, neste momento, ouve-se o filósofo proferir outro “bilhete da loucura”, desta vez

⁹⁹ Rosa Maria Dias, “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 170.

destinado a Jacob Burckhardt¹⁰⁰, de 5 de janeiro de 1889. Nele, Nietzsche-Eiras se desdobra em mais outras figuras e chega a dizer: “cada nome da história sou eu.”

Aliás, em relação a Dioniso, talvez já se vislumbre o deus na sequência dos impulsos artísticos encontrados na natureza – o apolíneo e o dionisíaco –, em que viam-se três primeiríssimos planos de diferentes partes do corpo de Nietzsche-Eiras (fig. 58-60). Desse modo, o filósofo era fragmentado, esquartejado, desmembrado pela própria montagem, portanto por meio de um procedimento cinematográfico. “Detalhes de um universo, de um corpo, de um corpo total, nas vésperas da catástrofe.”¹⁰¹ Ainda, segundo Rosa Dias¹⁰², com respeito aos impulsos, estes estão sugeridos na própria textura das imagens: o apolíneo, referindo-se às imagens em bitola 35 mm (em preto e branco ou em cor) realizadas no Rio de Janeiro, em que vemos Nietzsche-Eiras; e o dionisíaco, as demais, feitas quando das passagens por Turim, em diferentes suportes.

“O passado, o velho mundo surge agora no presente”¹⁰³, descreve o roteiro. Nietzsche-Dioniso, dentro de seu quarto, encontra-se sobretudo no mundo antigo. A propósito, a própria paisagem sonora de uma de suas deambulações compõe-se das cordas de uma cítara, pertencente ao álbum *Musique de la Grèce Antique* (1979), do ensemble Atrium Musicae de Madrid, intitulado *Fragments Instrumentaux de Contrapollinopolis*. Neste sentido, a citação de *Édipo Rei*, de Pier Paolo Pasolini, vai além dos excertos de diálogos. Outras inserções sonoras provêm deste filme, caso da onipresença do ruído de cigarras e do canto pertencente à música folclórica romena, *Ferice, Codre, De Tine* (do álbum *Antologia Muzicii Populare Românești* vol. I, compilado pelo etnomusicólogo Tiberiu Alexandru). Portanto, procedendo

¹⁰⁰ Ouve-se Nietzsche-Eiras dizer: “Caro, senhor professor, velho amigo, Jacob Burckhardt, no fundo prefiro ser professor basileense a ser Deus; mas não ousei levar tão longe o meu egoísmo pessoal, a ponto de deixar, por isso, a criação do mundo. Veja, é preciso fazer sacrifícios... Todavia me foi reservado um pequeno quarto de estudante, que se encontra em frente ao palácio Carignano – no qual nasci Vittorio Emanuele – e, além disso, me permite ouvir da própria mesa de trabalho a magnífica música na Galeria Subalpina. Pago 25 francos pelo serviço, preparo meu chá e faço todas as contas sozinho, sofro com os sapatos que estão gastos e agradeço a cada momento o céu pelo mundo antigo. Não leve muito a sério o caso Prado. Eu sou Prado, eu sou também o pai de Prado, ousei dizer que sou Lesseps... Queria dar aos meus parisienses, a quem amo, uma nova noção, a de um criminoso honesto. Eu também sou Chambidge, também ele é um criminoso honesto. O que é desagradável e constrange a minha modéstia, é que, no fundo, cada nome da história sou eu. Por duas vezes nesse outono me vi vestido o menos possível no meu funeral, primeiro como conde de Robilant, não, este é meu filho, enquanto eu sou Carlo Alberto. mas Antonelli era eu próprio”.

¹⁰¹ Júlio Bressane e Rosa Dias, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 25-6.

¹⁰² Declaração de Rosa Dias no evento “Nietzsche no cinema”, em 2021, organizado pelo grupo de pesquisa Kinosofia – Filosofia e Cinema (PPGFIL – FAFIL – UFG), com participação de Henry Burnett e mediação de Eduardo Carli e Carla Damião. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZc0TjrKj8U>. Acesso em: 20 jun. 2022.

¹⁰³ Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”, in Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 32.

da criação pasoliniana¹⁰⁴, trata-se de um universo mítico eminentemente cinematográfico. Desse modo, a passagem por Turim nos coloca ainda em outro território, evidenciando que este Nietzsche ítalo-brasileiro também acha-se no mundo antigo.



Além disso, a tragédia de Nietzsche está dentro de uma concepção igualmente cara ao filósofo de afirmação da existência, da vida, que atravessa todo o filme. Não por acaso, os últimos planos do longa-metragem são imagens de arquivo animadas do próprio filósofo que fazem-no surgir redivivo. Assim, Rosa Dias afirma que sob a perspectiva klossowskiana, “o percurso de Nietzsche através da vida de vários indivíduos possíveis’ deixa de ter uma determinação patológica para se tornar positivo”¹⁰⁵. A filósofa ainda completa:

Klossowski apresenta assim a loucura de Nietzsche como um elemento de sua filosofia; como consequência da dissolução do eu e da sua identificação com os ciclos do retorno, com a memória da história. Faz ver que Nietzsche tinha duas saídas: ou bem enlouquecia, ou bem criava algo equivalente à loucura. Ele preferiu tornar-se louco a encontrar um equivalente para a loucura. É esta a tragédia nietzschiana. O delírio como perda de identidade, a loucura como esmaecimento da razão não marcam o desmascaramento de Nietzsche, mas sua realização suprema.¹⁰⁶

1.4. Nietzsche extraeuropeu

¹⁰⁴ Cf. Pasolini a respeito das músicas romenas em *Édipo Rei*: “I found some folk-tunes which I liked a lot because they are extremely ambiguous: they are half-way between Slav, Greek and Arab songs, they are indefinable: it is unlikely that anyone who didn’t have specialized knowledge could locate them; they are a bit outside history. As I wanted to make Oedipus a myth, I wanted music which was a-historical, a-temporal” (in Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini*. London: Thames and Hudson, 1969, p.126).

¹⁰⁵ “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar*: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 171.

¹⁰⁶ “Euforia de Nietzsche em Turim”, *ibid.*, p. 164.

Além de circular por Turim, Nietzsche-Eiras também deambula pelo Rio de Janeiro, isto é, o idílio turinês se dá igualmente em terras cariocas. Aliás, o corpo de Nietzsche-Eiras sempre se encontra na capital fluminense. Cidade que é palco ou mesmo protagonista de diversos filmes de Bressane. Se há um inventário dos lugares pelos quais passou em Turim, o filósofo também frequenta: a estação Leopoldina, o parque do morro Dois Irmãos, o Real Gabinete Português de Leitura, o Museu Nacional de Belas Artes, a Confeitaria Colombo, o Jardim Botânico e, em Niterói, o teatro João Caetano. Não por acaso, alguns destes lugares já foram vistos em outras obras do cineasta. Entre todos, quando do passeio noturno por Turim, Nietzsche-Eiras está em frente ao lampadário da Lapa, em contra-*plongée*, com suas serpentes projetadas no ar (fig. 63). Eram Lamartine Babo-Caetano Veloso e Oswald de Andrade (Colé), transmutados em Dioniso, e acompanhados de suas mênades, que se posicionavam de maneira análoga em *Tabu* (1982), numa celebração dionisíaca (fig. 64).



63



64

Há um intenso ir e vir, entre aqui e alhures, entre as imagens realizadas nas quatro estadas em Turim (de Bressane e Dias) e aquelas filmadas no Rio de Janeiro. Opera-se, desse modo, uma desterritorialização do filósofo alemão e, ao mesmo tempo, cria-se uma aproximação entre estas localidades numa espécie de contiguidade virtual entre os dois espaços. Trata-se, inclusive, de um primoroso trabalho de montagem¹⁰⁷ de Virginia Flores, dada a heterogeneidade do material, pois além das questões espaciais, as imagens foram captadas em anos diferentes¹⁰⁸ e também são oriundas de diversos suportes¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Para retomar *Otelo*, de Orson Welles, que também é um exemplo de montagem, devido a todos os percalços e interrupções à época das filmagens, de adiamentos devido à falta de financiamento a mudanças no elenco.

¹⁰⁸ Recordar-se que o casal havia passado por Turim nos anos de 1995, 1997, 1999 e 2000.

¹⁰⁹ “Julio Bressane construiu um filme com variadas texturas, alcançadas por meio do uso de sete distintos recursos de captação e tratamento de imagens -super 8, digital cinescopado, 35 mm em cor e em preto-e-branco, foto em cor e em preto-e-branco e animação” (Silvana Arantes. Bressane mostra um Nietzsche “afetivo”. *Folha de S. Paulo*, 5 set. 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0509200113.htm>).



65

Quando da dissolução do sujeito, dentre as múltiplas individualidades que atravessam o filósofo, o filme acresce mais uma figura: Nietzsche-Oswald¹¹⁰. Após “receber” uma visita em seu aposento, ouve-se a vibração de uma gargalhada¹¹¹. É a risada do próprio Oswald de Andrade¹¹², numa composição de Lívio Tragtenberg. Não nos esqueçamos de que o ator Fernando Eiras na filmografia de Bressane se transmuta em Mário Reis (*O Mandarin*, 1995), Gaspar, uma das Três Graças (*Filme de Amor*, 2003), Beduíno (filme homônimo de 2016) e Fernando Pessoa (*Batuque dos Astros*, 2012). Aliás, neste último, Bressane escreve que buscou fazer uma interpretação “extraeuropeia” do poeta português¹¹³. No filme, há um plano em que o livro de Rosa Dias, *Nietzsche, vida como obra de arte*, aparece entre outras obras de Pessoa (fig. 65). Tal aproximação entre Pessoa e Nietzsche tem a ver com a natureza múltipla do autor português que guarda afinidade com uma ideia do filósofo trabalhada no livro em questão e não menos presente em *Dias de Nietzsche em Turim*.

Viver, para Nietzsche, é inventar. Uma invenção que não se pensa a partir da soberania de um sujeito capaz de criar-se a si próprio, mas a partir da experiência, ou melhor, da experimentação. O grande inventor-experimentador de si mesmo é o sujeito sem identidade real ou ideal. Não podemos esquecer que, para o nosso filósofo, “o ego é tão somente um embuste superior, um ideal”. Esse sujeito não se

¹¹⁰ Cf., a propósito, Dias escreve: “Nietzsche oswaldiano entregue ao movimento circular e, desmembrado pelos Titãs, dá sua última gargalhada” (“Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 171).

¹¹¹ O roteiro assinala que na dissolução do sujeito haveria uma inserção da sequência do enterro de *Entr'acte* (1924), de René Clair. O veio satírico das imagens, com todas as peripécias que sucedem na sequência do cortejo fúnebre, ainda que não incluídas na montagem, demonstram mais uma vez a perspectiva pela qual se aborda a tragédia de Nietzsche (in Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, In: Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 27).

¹¹² No curta-metragem *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* (1992), a inserção da segunda seção *Von den Hinterweltlern* [Dos ultramundanos], do poema sinfônico de Richard Strauss, *Assim falou Zaratustra* (op. 30), composto em 1896 e inspirado na obra homônima, apontava um primeiro vislumbre desta aproximação entre Nietzsche e Oswald.

¹¹³ “Um filme [*Batuque dos Astros*], uma leitura extraeuropeia, transatlântica, do inesgotável Fernando Pessoa, sua complexidade imaginária, sua geografia, sua poesia problemática, exigem montagens capazes de antever a onda espectral e fora do tempo que o determina” (“Montagem transatlântica”, in *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, p. 23).

concebe como substância dada, mas como forma a compor, como permanente transformação de si, como o que está sempre por vir.¹¹⁴

Também, o filósofo de Bressane e Dias é artista, pois músico, e as interpretações das composições de Nietzsche estão sob a batuta Ronel Alberti da Rosa, filósofo e maestro brasileiro. Portanto, o Nietzsche-músico também é extraeuropeu e vem dos trópicos. Mas das muitas composições que definem esta passagem cinematográfica do filósofo por Turim, apenas uma provém do repertório brasileiro. Quando a voz de Nietzsche-Eiras, numa inflexão entusiasmada, declara – “Meus bigodes são meus filtros... e as calçadas desta cidade são um paraíso para os meus pés!” –, inicia-se a euforia das flautas vibrantes de Benedito Lacerda e Pixinguinha no choro *Displacente* (em gravação de 1961). Segundo o próprio Bressane, “Patápio [Silva], Pixinguinha, Altamiro Carrilho (o nosso *Take ‘A’ Train*) uma tradição de titãs... Benedito Lacerda é uma serpente emplumada no céu estrelado dos flautistas brasileiros”¹¹⁵. Ainda, em particular sobre Lacerda, o cineasta afirma:

Este argucioso artista (re)criou à sua maneira o mundo canoro e paradisíaco do Brasil mítico (dos ritos do Jurupari (quase totalidade dos instrumentos de sopro) ao choro) e o fez na *corografia* da paisagem do subúrbio carioca. B. Lacerda é uma aquarela rupestre que respirou e inspirou e insinuou a melancólica alma – quase perdida – desses brasis...¹¹⁶

Com estas palavras, não resta dúvidas de que o choro, assim como estes compositores-intérpretes brasileiros, identificam-se a um certo lugar e a uma certa paisagem. Do mesmo modo, a inclusão desta música na passagem de Nietzsche por Turim-Rio revela também um repertório musical caro a Bressane e a Dias.

Não obstante, não há apenas deslocamentos de ordem espacial, mas também de outros gêneros: deslocamentos de linguagem – entre cinema e filosofia, sem contar os demais campos das artes, da cultura e dos saberes ao qual o filme recorre – e deslocamento interlingual – do alemão ao português. Levando em consideração o último, o cineasta declara: “Nietzsche, para mim, me interessa em português”¹¹⁷. Aliás, no filme, Nietzsche-Eiras está informado por tradutores brasileiros do filósofo, Rubens Rodrigues Torres Filho e Paulo César de Souza, como consta nos créditos e como afere-se em suas falas ao longo do filme. E apesar

¹¹⁴ “Dar estilo ao caráter”, in *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011, p. 128.

¹¹⁵ Júlio Bressane, “Sopro de um pintor suburbano”, in *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13.

¹¹⁶ Id. *ibid.*, p. 15.

¹¹⁷ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista de Bressane concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 321.

de nunca ser chamado pelo primeiro nome, o roteiro se refere ao filósofo como “Frederico”¹¹⁸ e não “Friedrich”, seu prenome alemão.

Em 1896, o primeiro texto de Nietzsche foi traduzido para o português no Brasil, por João Ribeiro. Em 1900, José Veríssimo traduziu várias passagens de Nietzsche. Uma tradução [sistemática] de Nietzsche em português existe desde os anos 1980. [...] Existe Nietzsche em português assim como existe Nietzsche em francês. Grandes exegetas de Nietzsche em francês – entre eles [Gilles] Deleuze – não falavam alemão. Meu Platão é Maurice de Gandillac. É a língua francesa que se encontra ali. O mesmo sucede em português. Nietzsche em português é Nietzsche em português. Trata-se de uma outra figurabilidade.¹¹⁹ [tradução nossa]

“Portanto o Nietzsche brasileiro do meu filme possui algo desta ideia, de uma visão extra-europeia. É a apropriação deste conceito”¹²⁰ [tradução nossa], assinala Bressane e acrescenta: “O conceito do “bom europeu” como sendo o “extra-europeu”, algo que parecia a Nietzsche um antídoto para a grande enfermidade do pensamento europeu, que era a raiva nacional”¹²¹. A este respeito, Nietzsche-Eiras enuncia, enquanto na banda imagem vemos, primeiro, um plano de diversos manuscritos e depois, o filósofo conversando com Irene Fino ao ar livre:

Lugar onde as raças se misturam, fonte de grande cultura, o bom europeu, isto é, o extraeuropeu, é isto que me interessa, os índios, peles vermelhas, delawares e moicanos, os párias, artistas, os judeus alemães, os lá de baixo. Esses serão os libertadores do nosso ódio, do nosso ódio nacional.

¹¹⁸ Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, in Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 11.

¹¹⁹ Declaração de Bressane proferida em encontro promovido pela Cinémathèque de Toulouse, em 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/177229199>. Acesso: 11 mai. 2022.

¹²⁰ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista de Bressane concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 321.

¹²¹ Silvana Arantes. Bressane mostra um Nietzsche “afetivo”. *Folha de S. Paulo*, 5 set. 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0509200113.htm>

Esta fala soa como um contraponto à sequência anterior que indicava a apropriação de Zaratustra pela corrente antissemita na contundente missiva crítica aos editores¹²². Com efeito, a ideia do extraeuropeu relaciona-se com a crítica que o filósofo dirige a Alemanha moderna. A propósito, ouvem-se algumas de suas reprovações proferidas por Nietzsche-Eiras como: “Eu me desliguei de Wagner, quando ele se encaminhou para a direção de um deus alemão, da igreja alemã e do Império alemão”; “destruídos Guilherme I, Bismarck e todos os antissemitas”; e ainda, “os alemães são muito estúpidos e vulgares para a altura de meu espírito”.

Contudo, embora fosse um crítico contumaz de seus conterrâneos, também tinha em alta consideração alguns alemães. Assim Nietzsche-Eiras declara: “A ideia suprema de poeta lírico me foi dada por Heinrich Heine. Ele possuía aquela malícia divina sem a qual sou incapaz de imaginar o perfeito.” Ainda, Rosa Dias aponta-nos outra perspectiva do filósofo ao referir-se ao tratamento que os filisteus da cultura alemães concediam aos seus gênios:

Querem ouvir, diz Nietzsche, o canto de um solitário? Ouçam Beethoven. A música de Beethoven serve para lembrar aos alemães que os espíritos dos quais se orgulham foram prematuramente sufocados, por não encontrar acolhida na cultura que os rodeava. Kleist, por exemplo, suicidou-se, e Hölderlin, “o Werther da Grécia”, morreu louco. Schopenhauer, Goethe, Wagner sobreviveram graças ao fato de serem da “natureza do bronze”, mas o efeito de suas lutas, de seus sofrimentos, está gravado nas rugas de seus rostos. Elogiam a polivalência de Lessing – crítico e poeta, arqueólogo e teólogo –, mas não levam em conta aquilo que o obrigou à “universalidade”: a miséria, que o acompanhou durante toda a sua vida. Como Goethe, os alemães deveriam lamentar que esse homem tenha sido obrigado a resistir num mundo de inércia, forçado a polemizar sem descanso. Será, pergunta

¹²² Em um dos raros momentos em que há sincronia entre a fala e a boca, Nietzsche-Eiras está de pé diante de sua escrivãzinha e brada, revisando o que escrevera: “Ouçam-me! Pois eu sou tal e tal. Sobretudo, não me confundam! Maldito antissemita, maldito Schmeitzer! Devolvo-lhe, Sr. Fritsch, pela presente, os três números do jornal *Correspondência* que o Sr. me enviou, agradecendo pela confiança com que me permitiu dar uma olhada na porcaria de princípios que se encontram na base desse estranho movimento. Peço não mais remeter, de agora em diante, tal gênero de publicação: temo acabar, finalmente, perdendo a paciência... Essas constantes falsificações absurdas e acomodações de conceitos vagos, como “germânico”, “semita”, “ariano”, “cristão”, “alemão” – tudo isso poderia, no final das contas, acabar me irritando e tirando-me da irônica complacência com que, até agora, tenho considerado as virtuosas veleidades e o farisaísmo dos alemães atuais. E, finalmente, o que o Sr. acha que eu sinto quando vejo o nome de Zaratustra na boca de antissemitas? Sr. Fritsch, você me faz vomitar, eu vomito quando o nome de Zaratustra sai de sua boca.” Tais palavras veementes do filósofo provêm de uma carta destinada ao editor Theodor Fritsch, de 29 de março de 1887 (in *Correspondencia V*: Enero 1885 – Octubre 1887. trad. Juan Luis Vermal. Madri: Editorial Trotta, 2011, p. 287-88). Ernst Schmeitzer, por sua vez, também editou a obra do filósofo, contudo: “A partir de 1880 começou a publicar revistas antissemitas e a participar ativamente em movimentos radicais. Foi um dos organizadores do Primeiro congresso internacional antissemita de 1882. Estas implicações políticas descontentaram cada vez mais Nietzsche, ao ponto de que, para limpar sua obra de qualquer contaminação com o movimento antissemita, o obrigou a vender todos os direitos editoriais de suas obras a Fritsch, antigo editor de Nietzsche e Wagner em Leipzig [tradução nossa]”, nos aclara o tradutor Juan Luis Vermal (Ibid., p. 466). Nota-se também que ao incluir um episódio que não ocorreu durante as estadas de Nietzsche em Turim, pois data do ano de 1887, Bressane e Dias, mais uma vez, ampliam o arco temporal do longa.

ainda Nietzsche, que os alemães podem pronunciar o nome de Schiller sem corar? Será que a cor de sua face tingida pela morte não diz nada aos que o elogiam?¹²³

Aliás, Nietzsche-Eiras por meio de suas falas interpela vários interlocutores pelo nome. Contudo, estes se encontram ausentes, não os ouvimos de fato, pois o longa-metragem é desprovido de diálogos diretos. Por outro lado, podemos às vezes implicar seus diálogos, trocas e interações. Nisto, o que se entrevê sobretudo é a recepção do pensamento de Nietzsche, como na apropriação indevida de Zarathustra pela corrente antisemita. Mas também a recepção por parte de algumas figuras estrangeiras as quais se reporta o filósofo. À guisa de exemplo, ele declara: “Georg Brandes, da Universidade de Copenhague, está dando cursos sobre meus livros. De onde encontrou essa coragem de falar em público de um ser desconhecido? Pensa que sou conhecido em minha pátria? Tratam-me lá como se eu fosse um estranho e um absurdo”; “O professor Karl Knortz escreve-me de Nova York, dizendo que fará uma resenha de meus livros em uma revista americana. Isso é sinal de reconhecimento”; e “Encontrei um filósofo de Turim, o professor Pasquale D’Ercole, que me fez uma amável visita. Ele soube de minha existência em uma livraria de Turim, a Loscher.”¹²⁴ Ainda, no filme, em interlocução com sua mãe Franziska Nietzsche, o filósofo diferencia a recepção de seu pensamento na Alemanha daquela em outros cantos do mundo:

Minha mãe, no fundo, eu, a tua velha criatura, sou agora um animal extraordinariamente famoso: não na Alemanha, porque os alemães são muito estúpidos e vulgares para a altura de meu espírito e comigo sempre cometeram gafes, não só comigo, mas com outros também. Entre os meus admiradores, tenho naturezas escolhidas, só pessoas nobres e influentes, em Paris, Estocolmo, Viena e Nova York. Ah! se tu soubesses os termos com que os personagens de primeira ordem me exprimem devoção! Inclusive, as mulheres mais fascinantes, entre as quais uma senhora, a princesa Ténicheff. Entre meus admiradores, existem vários gênios, não há nenhum nome que seja pronunciado com tanta distinção e reverência como o meu.¹²⁵

Se, em suas falas, Nietzsche-Eiras se dirige a seus interlocutores, na sequência da biblioteca, um plano americano traz o filósofo junto de outras cinco pessoas (fig. 66). O roteiro indica que “Nietzsche conversa com um grupo de intelectuais e escritores”¹²⁶. Contudo não é possível ouvir o que dizem. Afinal quem são eles? Nietzsche-Eiras encontra-se entre Roberto Machado, Aurélio Guerra Neto, Kátia Muricy, Marcelo Dreyfus Cattan e Rosa Dias.

¹²³ Rosa Maria Dias, “Educação e cultura” in *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 110-11.

¹²⁴ Neste sentido, Nietzsche-Eiras também dirige-se ao autor sueco August Strindberg.

¹²⁵ Trata-se da última carta remetida à mãe pelo filósofo em 21 de dezembro de 1888.

¹²⁶ Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, in Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 24.

Alguns deles são grandes pensadores do filósofo, fazendo parte da recepção do pensamento nietzscheano no Brasil. Mas, acima de tudo, como contou-nos Rosa Dias em depoimento, trata-se também de quatro figuras importantes na trajetória dela. Além disso, são todos pensadores que atuam ou já atuaram no meio acadêmico carioca. Portanto, mais do que a recepção à qual se refere o filósofo ainda em vida, o filme se reporta a uma recepção contemporânea realizada nos trópicos¹²⁷. Nisto, Nietzsche-Eiras acompanhado de intelectuais brasileiros na biblioteca é um plano-chave. Bressane convoca para cena intelectuais contemporâneos que colocam e/ou mantêm as ideias de Nietzsche em circulação, especificamente, no Brasil.



66

Também temos aqui a presença de Rosa Dias frente às câmeras e, como se sabe, uma filósofa brasileira especialista no pensamento nietzscheano, além de ser a responsável pelo argumento e co-roteirista do longa-metragem. “Eu tive o privilégio de ter o trabalho da Rosa Dias. Ele escreveu muitos livros sobre Nietzsche. Fez um trabalho que não foi publicado, minucioso, micrológico, dia a dia da passagem de Nietzsche em Turim”¹²⁸, declara Bressane. Partindo destas considerações, o título do longa *Dias de Nietzsche em Turim*, ao trazer “Dias” propositalmente já evidenciava a homenagem e o prisma adotado por Bressane.

Além disso, tampouco se nega a influência do livro *Nietzsche e o círculo vicioso* para Dias e Bressane, pois a própria filósofa considera ser “até certo ponto influenciada pela interpretação que Klossowski faz da filosofia de Nietzsche”¹²⁹. Não obstante, para além de

¹²⁷ Neste sentido, inclui-se o nome de Scarlett Marton presente nos créditos, outra grande especialista brasileira no pensamento nietzscheano. Amiga de longa data de Rosa Dias, Marton contribuiu no acesso a cartas do filósofo. Ambas ingressaram no mesmo ano de 1968 na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Porém, Dias, ao partir para o exílio em 1969, teve de abandonar o curso, retomando-o nos anos 1980 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

¹²⁸ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista de Bressane concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 322.

¹²⁹ “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 169.

uma abordagem klossowskiana¹³⁰ ou de um Nietzsche italiano por achar-se em Turim, o filme trata de um Nietzsche brasileiro. Deste modo, mostra-se muito mais consequente o cotejo entre o longa-metragem e a obra da filósofa do que propriamente com o livro de Klossowski, pois não se realiza uma tradução deste último. Afinal, o(s) filme(s) analisado(s) aqui faz(em) parte da recepção do pensamento nietzscheano no Brasil, seja por eleger(em) como cicerone a produção intelectual da filósofa brasileira Rosa Dias, seja por integrar(em) a história do cinema brasileiro.

¹³⁰ Por sua vez, Pierre Klossowski, também tradutor de Nietzsche, se enquadra dentro da recepção francesa do pensamento nietzscheano. A este propósito, Scarlett Marton assinala: “Seria difícil super-estimar a importância de Klossowski no contexto da recepção francesa de Nietzsche. De certo modo, ele estabelece uma ponte entre duas gerações: a dos anos 1930, marcada pelo trabalho de Georges Bataille, e a dos anos 1960, representada pela obra de Gilles Deleuze. Em 1969, seu livro *Nietzsche et le cercle vicieux* (Paris: Mercure de France, 1969) propôs uma interpretação inovadora da doutrina nietzschiana do eterno retorno do mesmo” (in “Voltas e reviravoltas - Acerca da recepção de Nietzsche na França”, in Scarlett Marton (org.). *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. São Paulo: Editora Barcarolla, Discurso Editorial, 2009, p. 43).

CAPÍTULO 2. SOB O ALCIÔNICO CÉU DE NICE¹³¹

2.1. À propos de Nietzsche (Bressane et Dias) à Nice

O curta-metragem *Nietzsche em Nice* (2004)¹³², de Júlio Bressane, se originou, como contou a filósofa Rosa Dias em depoimento¹³³, a partir de uma viagem a Nice, no ano de 2003, realizada por ela e pelo cineasta. O casal achava-se em Cannes, pois o longa-metragem *Filme de Amor* (2003), de Bressane, havia sido selecionado para a Quinzena dos Realizadores daquele ano. Desse modo, assim como a Itália, a França representa uma recepção tardia¹³⁴ da obra do realizador, por sua vez, para o filósofo alemão:

[...] é sobretudo na França que Nietzsche quer ser lido. Se ele reivindica proximidade com os franceses, não é apenas por pretender diferenciar-se de seus conterrâneos. Sua predileção por esse país se deve, entre outras razões, ao fato de considerar que ele possui uma “superioridade cultural sobre a Europa”, pois seus habitantes chegaram a “uma síntese bem sucedida do norte e do sul”. Não são raras as vezes em que Nietzsche afirma sentir-se mais em casa com os franceses, com sua cultura e linguagem, do que com os alemães. Tampouco são raras aquelas em que declara preferir a companhia filosófica de La Rochefoucauld, por exemplo, à de Leibniz, Kant ou Hegel.

Com a França, Nietzsche entretém relações privilegiadas; em seu imaginário, Paris aparece de alguma forma como um lugar mítico. Ao concluir o curso de filologia grega, ele planeja para lá viajar com seu amigo Erwin Rohde. Liberto das coerções e exigências acadêmicas, poderia flanar pelos bulevares e dedicar-se às mais diversas leituras. Nomeado professor da Universidade da Basileia, acaba por renunciar a tais ideias. Anos depois, acalenta o projeto de voltar à universidade, em Viena ou Paris,

¹³¹ Friedrich Nietzsche, “Assim falou Zaratustra”, in *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017, p. 84.

¹³² O filme foi apresentado no 22º Festival de Turim (sessão *Detours*), em 2004, e consta nos extras do DVD do longa-metragem *Dias de Nietzsche em Turim*, lançado pela Europa Filmes no mercado brasileiro.

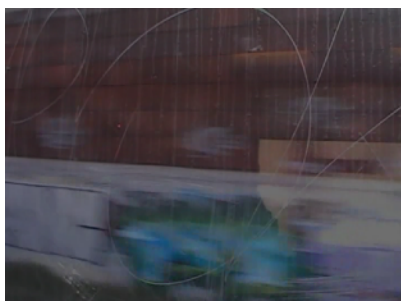
¹³³ Entrevista realizada por telefone no dia 6 de fevereiro de 2021.

¹³⁴ Em 1969, a 1ª Quinzena dos Realizadores apresenta *Cara a Cara* (1967); em 1970, na 2ª edição, *Matou a família e foi ao cinema* (1969); em 1971, na 3ª edição, *O anjo nasceu* (1969). Em 1982, o 4º Festival des 3 Continents, em Nantes, exhibe *O anjo nasceu*, parte do programa “Panorama do Cinema brasileiro”, e em 1997, na 19ª edição, *Miramar* (1997). Em 2003, a 35ª edição da Quinzena apresenta *Filme de Amor*. No ano de 2008, o 30º Festival des 3 Continents exhibe *A Erva do Rato* (2008); e o Cinéma Action Christine, em Paris, exhibe *Brás Cubas* (1985), que integra o evento “Lire Machado de Assis” por ocasião do centenário do escritor. Em 2009, o 22º Rencontres Cinéma de Manosque exhibe *O Mandarim* (1996), *Miramar* e *A Erva do Rato*. Em 2011, Bressane preside o júri da competição internacional do 22º Festival International de Cinéma - Marseille. Em 2012, Bressane exhibe *Rua Aperana, 52* (2012) no 25º Rencontres Cinéma de Manosque e no 23º Festival International de Cinéma - Marseille. Em 2013, a Cinémathèque française apresenta *O anjo nasceu*, parte do programa *Histoire permanente du cinéma*. No ano de 2015, o Institut Jean Vigo - Cinémathèque de Perpignan exhibe *A Erva do Rato*, integrando a mostra *Brésil d'aujourd'hui*; já a Cinémathèque de Toulouse dedica uma mostra em homenagem ao cineasta, apresentando *O anjo nasceu*, *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), *Tabu* (1982), *Brás Cubas*, *Sermões - A História de Antônio Vieira* (1989), *O Mandarim*, *Miramar*, *São Jerônimo* (1999), *Dias de Nietzsche em Turim*, *Cleópatra* (2007), *Rua Aperana, 52*, *A Erva do Rato*, *Educação Sentimental* (2013); e ainda, a Cinémathèque française exhibe *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu* e *A Erva do Rato*, integrando o ciclo *Brasil ! Une histoire du cinéma brésilien*. Em 2018, a Quinzena dos Realizadores exhibe *Cara a Cara*, parte da retrospectiva da primeira edição do festival. Em 2019, o Festival Biarritz Amérique Latine homenageia Bressane, exibindo *Educação Sentimental*, *Sedução da Carne* (2018) e *Beduíno* (2016); e em 2021, na 30ª edição, *Capitu e o Capítulo* (2021).

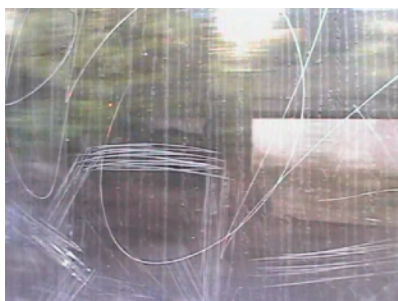
para estudar matemática e física, tendo em vista embasar nas ciências a doutrina do eterno retorno do mesmo.¹³⁵

Estando tão próximos de Nice – a distância entre as duas localidades, no sul da França, é de cerca de 26 km de trem, meio de locomoção utilizado tanto pelo casal como pelo filósofo, como veremos –, Bressane e Dias aproveitaram para ir à cidade onde Nietzsche efetivamente havia passado cinco temporadas de inverno¹³⁶. Tais estâncias se deram entre 1883-84 e 1887-88, como informa o letreiro (fig. 71) sobre um *travelling* – primeiro plano do filme – da costa mediterrânea e dos arrabaldes da cidade vistos através da janela de um trem (fig. 67-72).

Ainda, a respeito da passagem do casal pela cidade da costa azul francesa, atravessada e impregnada pela figura do filósofo alemão, Bressane dedicou o ensaio “A propos de Nietzsche à Nice”¹³⁷, em que destaca: “Rosa Dias, mais uma vez, guiou-me, fez-me segui-la, por este pedacinho do chão da Nice de Nietzsche”¹³⁸. De modo que, assim como havia ocorrido em Turim – e em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) –, Dias desempenha o papel de cicerone, mas desta vez do percurso nietzscheano por Nice, além de ser a responsável pela pesquisa e pelo roteiro do filme.



67



68



69



70



71



72

¹³⁵ Scarlett Marton, “Voltas e reviravoltas - Acerca da recepção de Nietzsche na França”, in Scarlett Marton (org.). *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. São Paulo: Editora Barcarolla, Discurso Editorial, 2009, p. 18-19.

¹³⁶ Recordamos que os invernos no hemisfério norte se iniciam no solstício de dezembro e terminam no equinócio de março (do ano seguinte).

¹³⁷ Júlio Bressane, “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 67-8.

¹³⁸ Id., *ibid.*, p. 68.

Em sua primeira fala no curta-metragem, o filósofo – Fernando Eiras novamente – relata: “Alguns dias atrás eu fiquei encantado ao saber que essa cidade que eu não posso trocar mais por nenhuma outra tem alguma coisa de vitória no seu nome. Nice é derivado da deusa grega Vitória”¹³⁹. Enquanto isso, vê-se na banda imagem uma sequência de sete fotografias em preto e branco e/ou gravuras da cidade de Nice: uma vista do porto (fig. 73); um panorama da cidade; a baía dos Anjos (fig. 74); a fachada da Ópera (fig. 75); o jardim de inverno do Cassino municipal (fig. 76); uma partida de tênis no Lawn Tennis Club com o hotel Continental ao fundo (fig. 77); e finalmente, a *promenade des Anglais* [passeio dos Ingleses], ocupado por alguns transeuntes (fig. 78).



73



74



75



76



77



78

Trata-se de um conjunto de imagens de arquivo que compõe um retrato da cidade ao final do século XIX e início do século XX. Há um certo caráter oficial e turístico nessas imagens do balneário, com a apresentação de seus principais atrativos. Efetivamente, pois algumas delas são de autoria do fotógrafo francês Jean Gilletta que, em 1897, fundou a *maison Gilletta* responsável pela divulgação e promoção da riviera francesa, por meio da

¹³⁹ Friedrich Nietzsche, carta ao amigo Heinrich Köselitz [Peter Gast], de 24 de novembro de 1885: “Me reconfortó en estos días enterarme de que esta ciudad, que no debo cambiar ni intercambiar más, lleva en su nombre algo de *victoria*” (in *Correspondencia V*: Enero 1885 – Octubre 1887. trad. Juan Luis Vermal. Madrid: Editorial Trotta, 2011, p. 116). Já em outra carta a Gast, de 6 de dezembro de 1887, o filósofo escreve: “Examine con atención el bello concepto Niza (el nombre es griego y alude a una *victoria*)” (*Correspondencia VI*: Octubre 1887 – Enero 1889. trad. Joan B. Llinares. Madri: Editorial Trotta, 2012, p. 120). O tradutor Juan Luis Vermal assinala, em nota, que “o nome original grego de Nice, *Nikaia* [Νίκαια], vem de *Nike* [Νίκη], vitória” (op., cit. 388, tradução nossa). Observa-se também que a primeira fala do filósofo no filme remete a duas correspondências distintas (ainda que para o mesmo destinatário), uma escrita na terceira estada (1885-86) de Nietzsche em Nice e a outra, em sua última passagem pela Riviera francesa (1887-88).

circulação de seus cartões postais, contribuindo na transformação da região em um destino muito procurado por ricos de toda a Europa.

É a esta Nice que o cineasta Jean Vigo se lança em *A propósito de Nice* (1929)¹⁴⁰. Não por acaso, o título do ensaio de Bressane – “À propos de Nietzsche à Nice” – faz alusão ao original, em francês, *À propos de Nice*. O filme de Vigo também apresenta alguns destes mesmos lugares, como o Passeio dos Ingleses com sua galeria de personagens. Ainda, à Nice hedonista, tratada com escárnio e/ou licenciosidade, Vigo contrapõe os domínios de um bairro miserável, com suas vielas, esgoto a céu aberto, e o céu espremido entre os muros dos edifícios.

Se o ponto de vista das imagens de Vigo não é o da divulgação das belezas que esta “cidade dos prazeres” proporcionava aos estrangeiros¹⁴¹, o de Bressane tampouco. Mesmo valendo-se de imagens notadamente produzidas com tal intuito, em *Nietzsche em Nice*, é o filósofo quem já inicia ditando os contornos da “sua” Nice, ao aproximar o nome desta do mundo grego¹⁴² – “Nice é derivado da deusa grega Vitória” – ao qual ele tanto se dedicou em sua trajetória. Assim, Bressane e Vigo, cada qual a seu modo, contrapõem com suas respectivas obras uma suposta “unidade” oficial da riviera francesa¹⁴³. Neste sentido, observa-se uma afinidade de caráter deste procedimento com um aspecto do trabalho crítico de Nietzsche para o qual Rosa Dias atenta: “De quando em quando, ele [Nietzsche] se põe no lugar do adversário e passa a pensar a partir do discurso que recusa, pois dramatizar as ideias faz parte de sua estratégia.”¹⁴⁴

Nietzsche procura ver um acontecimento sob muitos pontos de vista. Ele ataca o adversário a partir de vários ângulos – de tal modo que os que insistentemente denunciam no pensamento do filósofo as contradições são aqueles que justamente excluem a pluralidade de pontos de vista. Um pensamento como o de Nietzsche,

¹⁴⁰ Para uma visão detalhada da chegada e da instalação de Jean Vigo em Nice, à pesquisa, filmagem, montagem de *A propósito de Nice*, e por fim, a exibição e a recepção do filme cf. Paulo Emílio Sales Gomes. *Jean Vigo*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, Edições SESC SP, 2009, p. 70-118.

¹⁴¹ “Suas antipatias [de Jean Vigo] estavam na origem da sua inspiração, e ele começou a ordená-las num primeiro esboço, simples e direto. A. Nice é antes de tudo uma cidade que vive de jogo. B. Tudo nela é feito em função do estrangeiro” (Id., *ibid.*, p. 78).

¹⁴² Em outro filme de Bressane, *Tabu* (1982), é o carnaval brasileiro que se aproxima da Grécia na fala de Oswald de Andrade (Colé) dirigida a Lamartine Babo (Caetano Veloso): “A coisa mais importante do Brasil é o carnaval. Quando eu vejo a macacada na cadência ritmada do samba, penso comigo: ‘isso é a Grécia’”.

¹⁴³ Ver-se-á que mesmo Jean Gilletta fará outros registros de Nice que pouco têm a ver com aqueles que fizeram a fama do balneário.

¹⁴⁴ Rosa Dias, “Vida como vontade criadora”, in *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 71.

ligado ao movimento de busca, que é experimental, não se pretende objetivo: ele está relacionado a um indivíduo, a um momento da história.¹⁴⁵

“O jogo de perspectivas, dos pontos de vista, da relatividade de certezas e verdades”, fora elencado por Bressane como uma das ideias nietzscheanas privilegiadas em *Dias de Nietzsche em Turim*, traduzida neste filme por meio de diversas texturas de imagens: “a granulação, a cor, 16mm ampliado, 35mm cor, 35mm preto e branco, kinescopagem, imagens estáticas onde sugerimos pequenos movimentos na sequência final”¹⁴⁶. Pois, em *Nietzsche em Nice*, o perspectivismo se denota nas inserções de pontos de vista alheios. Além da sequência de imagens de arquivo, em outros dois momentos, o curta-metragem incorpora perspectivas de outrem: primeiro, as fotografias em cores do edifício amarelo – antiga pensão onde Nietzsche outrora se hospedara, localizada na rua *Saint François de Paule*, nº 26¹⁴⁷ – realizadas por Rosa Dias; e segundo, as três fotografias em preto e branco, de Walter Carvalho¹⁴⁸, da fonte dos Tritões, situada no Jardim Albert I (fig. 113-115). Trata-se dos olhares da filósofa e do fotógrafo sobre determinados espaços que marcaram as estadas do filósofo em Nice, assim como da recordação de uma experiência vivida a três, isto é, entre Bressane, Carvalho e Dias¹⁴⁹.

Ademais, delinea-se uma outra alusão a Nice de Vigo. Em *Nietzsche em Nice*, a câmera na mão, depois de deslocar-se do edifício da rua *Saint François de Paule* e alcançar a “praça dos focous”, depara-se com árvores altíssimas e frondosas as quais percorre em sua extensão, alçando-se em contra-*plongée* zenital (fig. 79 e 80). Assim como em *A propósito de Nice*, a câmera percorre uma palmeira em um movimento ascendente, levando-nos de seu maciço tronco à copa em zênite (fig. 83 e 84), ao ponto de entrevermos o céu através de suas folhas. No caso de Vigo, pode-se enxergar nisto o exercício formal de um jovem cineasta que, em seu primeiro filme, explora movimentos de câmera e ângulos insólitos. Por sua vez, em

¹⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 29. Cf., ainda, a filósofa alerta “o equívoco de algumas interpretações, as quais, por analisarem diversos trechos [de obras de Nietzsche] sem fazer referências às datas em que foram escritos, induzem o leitor a ver contradições onde há apenas pontos de vista diferentes de um autor cujo pensamento está sempre em constante evolução” (in *Nietzsche educador*. Rio de Janeiro: Editora Scipione, 1993, p. 16).

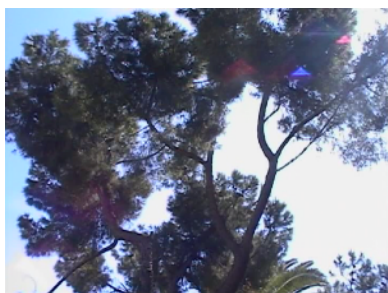
¹⁴⁶ “Julio Bressane: uma trajetória” [entrevista concedida a Ruy Gardnier]. Ruy Gardnier (org.). *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 29.

¹⁴⁷ Como a construção se encontra em uma esquina, apesar da entrada do edifício situar-se na rua indicada, no filme, sempre se vê a fachada que está voltada para a *Avenue des Phocéens*, assim como para o jardim Albert I, outro ponto da cidade que marca o itinerário de Nietzsche, do cineasta e da filósofa.

¹⁴⁸ Walter Carvalho é fotógrafo de alguns filmes de Bressane: *Viola Chinesa* (1975), *Filme de Amor* (2003), *Cleópatra* (2007), *Erva do Rato* (2008) e *Educação Sentimental* (2013). No primeiro divide a direção de fotografia com José Guerra e no último com Pablo Baião.

¹⁴⁹ Como indicam as dedicatórias que contêm duas das fotos de Carvalho: na primeira, “Júlio, nossa homenagem a Nietzsche”; e na segunda, “Rosa, para lembrar de uma bela tarde em Nice”.

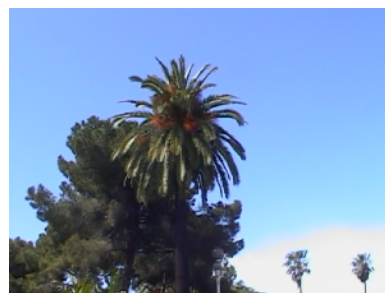
Bressane, constitui-se verdadeiro estilema que surge em várias obras do cineasta, mas que tampouco deixa de evidenciar um diálogo com a própria história do cinema da qual Vigo faz parte.



79



80



81



82



83



84

Ainda, ao longo deste passeio pelas árvores da praça, Nietzsche-Eiras descreve:

E se você soubesse o nome da praça sobre as quais as minhas janelas se abrem: praça dos focesus. Há belas árvores ali e, a uma certa distância, grandes edificios vermelhos, mais além, o mar, com o nome de baía dos Anjos. Talvez você irá rir, assim como eu, do enorme cosmopolitismo sugerido pela aliança de tais palavras. E é verdade que os focesus, uma vez, se estabeleceram aqui. Há ainda algo de vitorioso, de extra-europeu ressoando nesses nomes, algo de muito consolador que me diz: “Aqui você se encontra no seu lugar certo”. O ar é incomparável, a força que ele nos dá e também a luz que enche o céu não pode ser encontrada em nenhum outro lugar da Europa¹⁵⁰.

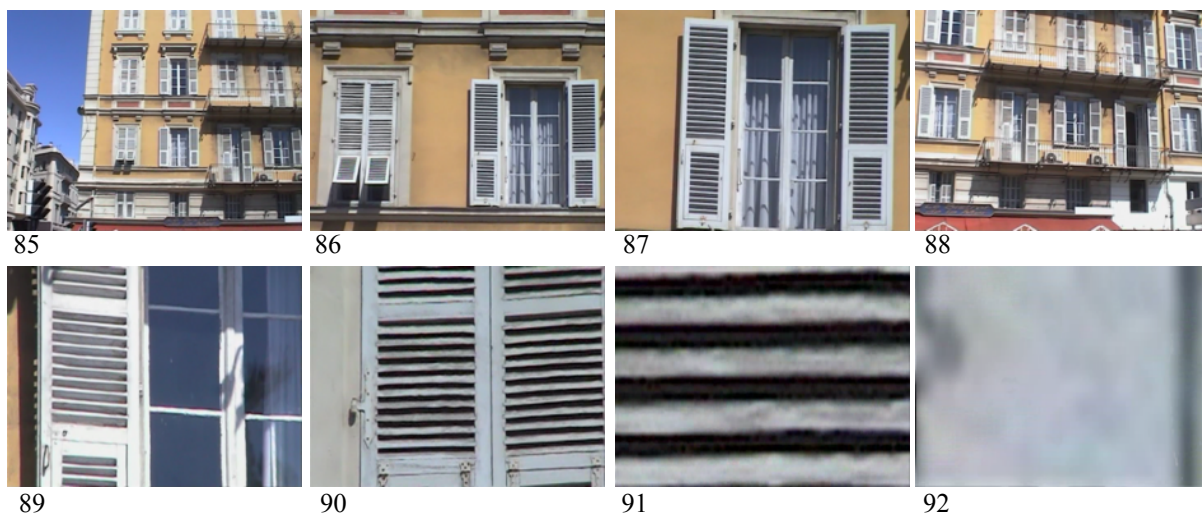
Logo, o fulgor dos reflexos do sol que ultrapassam galhos e folhagens, nos planos em que a câmera aponta em direção ao zênite, sublinham as observações do filósofo que, em outra fala, reitera: “A minha vista abarca esplêndidas árvores, eucaliptos bem grandes, o mar azul e as montanhas, mas acima de tudo, o céu brilhante”¹⁵¹. Em consonância, para Vigo, “a

¹⁵⁰ Trata-se ainda da carta destinada a Köselitz [Gast] de 24 de novembro de 1885: “Y si supiera cómo se llama la plaza a la que da mi ventana (magníficos árboles, a lo lejos grandes edificios rojizos, el mar y la *baie des anges*, con su bella curva), *Square des Phocéens*, quizás se reiría como yo del monstruoso cosmopolitismo de esa combinación de palabras —los feacios han habitado realmente aquí en un tiempo—, pero resuena allí algo victorioso y supra-europeo, algo consolador que me dice «*aquí estás en tu sitio*». [...] El aire es incomparable, la fuerza estimulante (lo mismo que la luminosidad del cielo) no tiene otra igual en Europa” (in *Correspondencia V*: Enero 1885 – Octubre 1887. trad. Juan Luis Verma. Madrid: Editorial Trotta, 2011, p. 116).

¹⁵¹ Friedrich Nietzsche, carta à mãe Franziska Nietzsche, de 10 de dezembro de 1885 (em sua terceira estada em Nice): “La vista se extiende a magníficos árboles (eucaliptos de la especie más grande), el mar azul y la montaña, pero sobre todo al cielo *resplandeciente*. El sol da por las tardes, único momento en que puede hacerlo teniendo en cuenta mis ojos” (op. cit., p. 124). Já havíamos escutado antes outro fragmento desta correspondência.

região se encontra sob a tutela do céu”¹⁵². Também, os planos em questão (fig. 79-84), em ambos os filmes, estão sob os auspícios do alciônico céu de Nice.

3.2. Janelas-fantasmas



Diante do edifício da rua *Saint François de Paule*, Nietzsche-Eiras prossegue em tom assertivo: “O quarto que ocupo agora é o primeiro de toda a minha vida onde posso viver sem repulsa ou dificuldade. Ele corresponde às minhas exigências de saúde e gosto”¹⁵³. A câmera executa um movimento de *zoom in* em direção a uma das janelas da construção e logo de *zoom out*, permitindo-nos avistar outra vez seu conjunto. Acercamo-nos e afastamo-nos das janelas seguidamente por quatro vezes (fig. 85-90).

Ao longo da reiteração, o vaivém torna-se mais rápido e vertiginoso, tornando a imagem instável (efeito comum às câmeras digitais). Em paralelo, o som do violino e do piano faz-se mais intenso e agudo, criando uma forte tensão. Aliás, durante esta sequência ouvimos a composição *Eine Sylvesternacht* (1863), de autoria do próprio filósofo. Nietzsche é aqui também músico, como em *Dias de Nietzsche em Turim*.

Ao perscrutar sucessiva e incessantemente as “janelas fantasmas”¹⁵⁴ da pensão de outrora, o enunciador parece estar à procura de algo, talvez de algum sinal do filósofo que ali

¹⁵² Paulo Emílio Sales Gomes. *Jean Vigo*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, Edições SESC SP, 2009, p. 74.

¹⁵³ Friedrich Nietzsche, carta à mãe Franziska Nietzsche, de 10 de dezembro de 1885, escrita durante a terceira estada na cidade (1885-86): “La habitación es la primera, desde que estoy en vida, en la que vivo sin resistencia y disgusto — se adapta a las exigencias principales de mi salud y mi gusto” (id., *ibid.*, p. 123). Tal correspondência foi redigida na pensão da rua *Saint François de Paule* n° 26, desse modo, há uma confluência entre o local de onde escreve o filósofo e o edifício visto na imagem.

¹⁵⁴ Júlio Bressane, “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 67.

já se instalara. No derradeiro investimento, a câmera se aproxima tanto da folha da veneziana que perdemos a referência da janela como se, na realidade, a sua intenção fosse transpassá-la (fig. 90-92). Porém, ouvimos Nietzsche-Eiras contar que ele se encontra em seu aposento: “o quarto que ocupo”. Portanto, quem tenta trespassá-las?

Correlativamente, em alguns planos que permeiam *Dias de Nietzsche em Turim*, a câmera sonda as janelas da antiga hospedagem do filósofo, localizada na *via Carlo Alberto 6, III* (fig. 93-95). No que tange a primeira passagem de Dias e Bressane por Turim em 1995, a filósofa conta:

Que janela filmar? Filmamos todas elas na esperança, quem sabe, de o espírito de Nietzsche ter ficado gravado em uma delas. Paulo César Saraceni, Rogério Sganzerla e Gustavo Dahl partilhavam conosco aquele momento alegre e descompromissado. Conjeturamos muito sobre as janelas. Todas iguais, mas Nietzsche ausente. Ele dizia que dali podia ver os Alpes, que embaixo de sua janela se encontrava aquela galeria elegante, a Subalpina, de onde chegavam aos seus ouvidos acordes musicais da magnífica e bela orquestra municipal de Turim.¹⁵⁵

Já acerca da quarta passagem do casal pela cidade italiana, em 2000, Dias escreve: “Mais uma vez estavam lá as janelas, só que agora já tínhamos uma ideia por qual delas Nietzsche olhara para os Alpes e escutara os sons vindo da galeria Subalpina. Estava bem ali acima, no último andar, terceiro piso, segunda sacada à direita”¹⁵⁶. Neste filme, na primeira sondagem dos janelões da fachada do edifício, a montagem traz na sequência um plano onde Nietzsche-Eiras, debruçado sobre sua mesa de trabalho, lê; já na última, o traz inerte, com o olhar fixo. Por sinal, trata-se da única dentre as três obras filmicas em que o filósofo se coloca diante da janela (fig. 23). E ainda que a vista seja apenas delegada a Nietzsche, o mesmo, entre ruídos de carroças e o trote de cavalos, conta em *over* assistir ao funeral do príncipe Carignano. Portanto, neste ir e vir, entre o mundo exterior e o privado, delineiam-se os dramas que ocorrem dentro do aposento.

As janelas (fig. 98) também regressam em *Nietzsche Sils Maria* (2018), mas, diferentemente do que sucede nas demais obras, vê-se indubitavelmente o interior do antigo quarto em que Nietzsche se alojara (fig. 96) durante sete verões neste vilarejo situado nos Alpes suíços. A residência, desde 1959, tornou-se a sede de uma fundação – a *Stiftung Nietzsche-Haus* – que mantém o cômodo como à época. No filme, ouve-se,

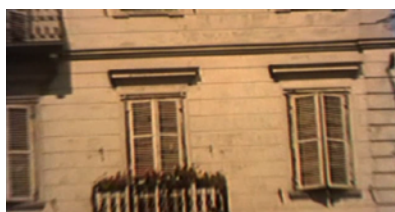
¹⁵⁵ Rosa Dias, “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 166.

¹⁵⁶ Id., *ibid.*, p. 167.

inclusive, o rangido produzido pelo característico chão de tábuas de madeira. Sem menos importância, há o contracampo da janela, de modo que, pela primeira vez, vislumbra-se a vista (fig. 97) de que então gozava Nietzsche. Embora, evidentemente, deva-se considerar todas as transformações da paisagem, mesmo que ligeiras, decorridas do fim do século XIX até o início do século XXI.



93



94



95



96



97



98

2.1.1. Dimensão epistolar e voz

Em *Nietzsche em Nice*, o plano seguinte ao último movimento de aproximação da câmera sobre a janela traz não o outro lado desta, isto é, o interior da habitação, mas sim uma imagem de arquivo de uma carta escrita pelo filósofo (fig. 102 e 103). Dessa forma, da prospecção materializa-se uma correspondência que pudesse ter sido redigida em algum daqueles cômodos que as janelas escondem. No entanto, como indica o cabeçalho, a redação da carta em questão se deu na pensão de Genève que se localiza na antiga rua Étienne (hoje, rua Rossini) e, portanto, não fora escrita ali, pois a câmera perscruta o edifício da rua *Saint François de Paule*.

Para além de aparecer em seu suporte físico, a correspondência do filósofo possui um papel eminente, pois praticamente toda a narração do curta-metragem está ancorada em seu epistolário como buscamos mostrar pela remissão às cartas das quais Bressane e Dias lançaram mão. E, mais uma vez, ouvimos o filósofo em língua portuguesa, de modo que o cineasta e a filósofa também tiveram de traduzir os excertos selecionados que constituem a

narração¹⁵⁷. Inclusive, no filme *Dias de Nietzsche em Turim*, elas já compunham algumas das falas de Nietzsche-Eiras, exemplo dos ditos “bilhetes da loucura”¹⁵⁸ (escritos em janeiro de 1889) na sequência da dissolução do sujeito. Neste caso, trata-se, nas palavras de Rosa Dias, de “textos reveladores”¹⁵⁹, como a carta escrita a Cosima Wagner no dia 3 de janeiro de 1889 e outra a Jakob Burckhardt dois dias depois. Também, tal como em uma obra que se sabe importante para a filósofa e para o cineasta, isto é, *Nietzsche e o círculo vicioso*, sobre a qual Rosa Dias aponta este aspecto:

Para fazer de Nietzsche um comentador de si mesmo, o autor [Pierre Klossowski] lança mão das autobiografias, a da adolescência e a da maturidade (*Ecce homo*), dos fragmentos póstumos e das cartas, construindo uma obra que é um misto de biografia, ficção e análise especulativa.¹⁶⁰

A filósofa também assinala que “as cartas da loucura de Nietzsche, muitas vezes desprezadas pelos autores que o estudam, são por Klossowski revalorizadas, porque, através delas, pode de fato estabelecer o elo entre a filosofia de Nietzsche e sua loucura”¹⁶¹. Além disso, no capítulo final “Euforia de Turim”, Klossowski “interpreta as cartas e os últimos bilhetes de Nietzsche do final de 1888 e início de 1889 como o momento em que o filósofo está sob a confluência da lei do eterno retorno”¹⁶².

Em texto de apresentação¹⁶³ do livro *Nietzsche e as cartas* – que com os artigos que o compõem busca traçar um perfil biográfico-filosófico de Nietzsche –, a filósofa elenca uma série de pontos que demonstram a riqueza do epistolário e chama a atenção para a contribuição que este pode representar, enquanto objeto e material de pesquisa, para os estudos de Nietzsche no Brasil, “no aprofundamento de questões caras à Filosofia nietzschiana, estimulando novas perspectivas da obra do filósofo.”¹⁶⁴

Segundo Rosa Dias, “as cartas são um guia e um comentário de excepcional importância para aprofundarmos o conhecimento de seus livros e são o resultado de

¹⁵⁷ Reportamo-nos aos volumes aos quais Dias, em seus estudos, se refere: as seis edições dirigidas por Luis Enrique de Santiago Guervós (Madri: Editorial Trotta, 2005; 2007; 2009; 2010; 2011 e 2012) que abrangem um período de 1874 a 1889, em tradução para o castelhano.

¹⁵⁸ Rosa Dias, “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, pp. 168-69; Júlio Bressane & Rosa Dias, “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, in Rosa Dias. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, pp. 27-30 e 32.

¹⁵⁹ Op., cit., p. 169.

¹⁶⁰ Id., ibid., p. 160.

¹⁶¹ Id., “Euforia de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 162.

¹⁶² Id., ibid., p. 164.

¹⁶³ Rosa Dias, “Apresentação”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019, pp. 9-12.

¹⁶⁴ Id., ibid., p. 12.

verdadeiros processos literários”¹⁶⁵. Neste último quesito, a filósofa atenta para o fato das cartas permitirem testemunhar “a grandeza de Nietzsche como artista e escritor”¹⁶⁶, “tornando suas páginas verdadeiros poemas fruto da sua imperiosa vontade de escrever, pois, para ele, escrever é viver.”¹⁶⁷

Trata-se de uma valiosa documentação que, além de desvelar processos como a elaboração, a correção, a publicação e a divulgação dos livros de Nietzsche, também ajuda a compreender as relações travadas com seus diversos interlocutores, que marcaram a sua trajetória¹⁶⁸.

Ademais, através da leitura das cartas, é possível identificar eventos cruciais da trajetória do filósofo e de seu pensamento: a descoberta de Schopenhauer e a ruptura definitiva com esse filósofo, direcionando sua mudança de perspectiva no que diz respeito à sua concepção da arte; a mudança em sua relação com Richard Wagner etc. A correspondência de Nietzsche também contribui para determinar “o lugar que ocupa, por exemplo, a música em seu pensamento e sua preocupação constante com o destino dessa arte, assim como o papel que tem a noção de vida nas cartas e a função filosófica que ele reserva para a doença, indissociavelmente relacionada à vida”¹⁶⁹.

Se, como também nos indica a filósofa, para “reconstituir as andanças de Nietzsche em Sils-Maria”¹⁷⁰, é importante percorrermos suas cartas, seus cartões postais, seus rascunhos e relatos”¹⁷¹, no caso da passagem por Nice (e também por Turim) não haveria maneira mais profícua de procedermos.

¹⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 9.

¹⁶⁶ Id., *ibid.*

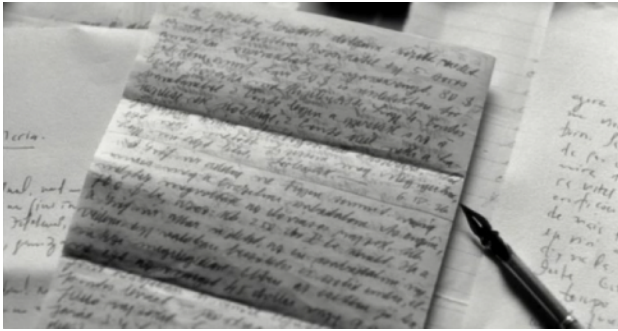
¹⁶⁷ Id., *ibid.*

¹⁶⁸ Id., *ibid.*

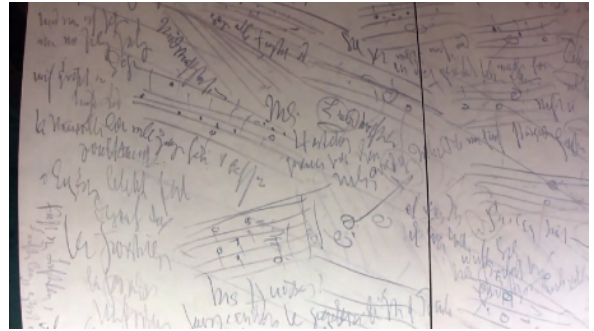
¹⁶⁹ Id., *ibid.*, p. 10.

¹⁷⁰ Outro lugar importante para o filósofo, ver-se-á no próximo capítulo, que se tornou sua estância estival em sete ocasiões.

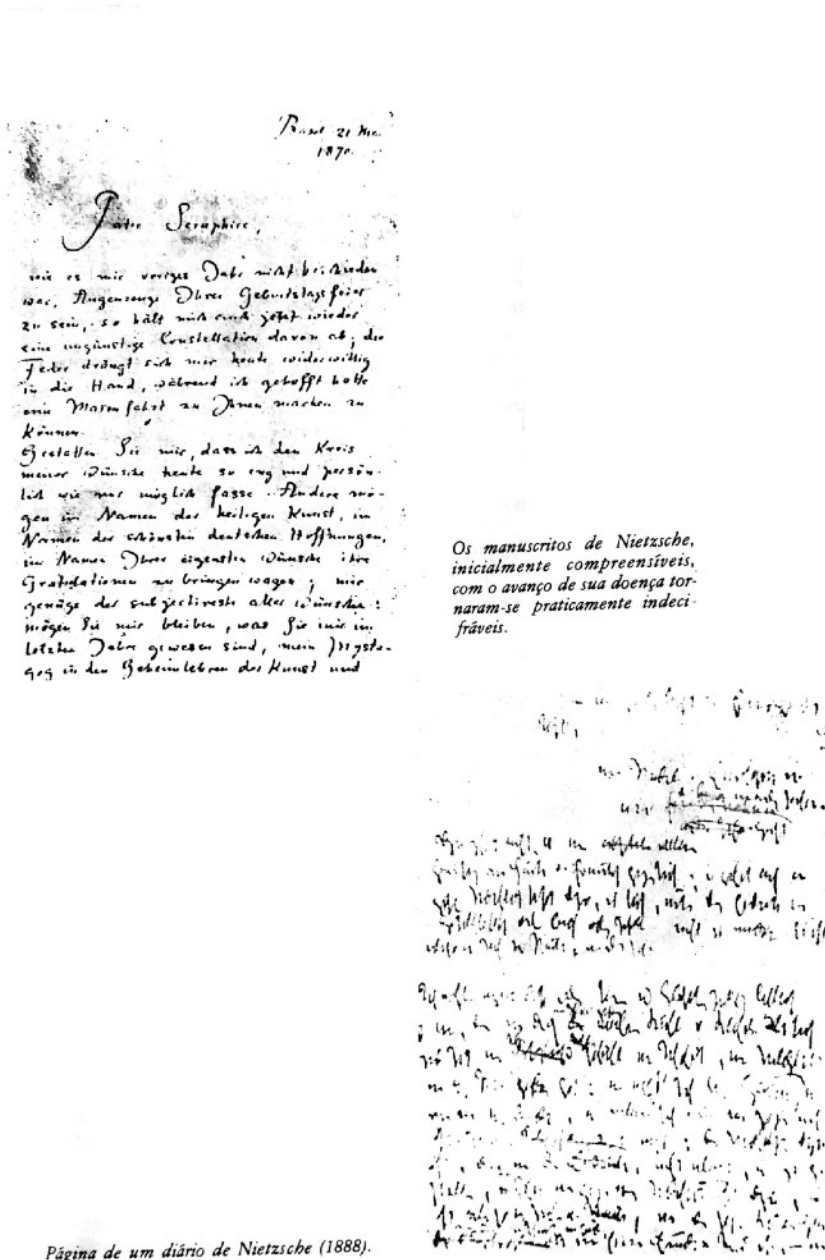
¹⁷¹ Id., *ibid.*, p. 11.



99



100



Página de um diário de Nietzsche (1888).

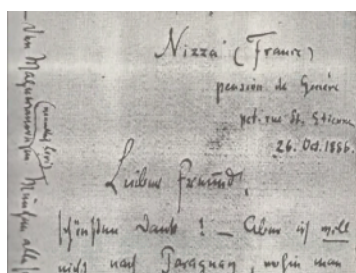
Quanto à imagem da carta divisada no curta-metragem (fig. 102 e 103), trata-se de uma resposta de Nietzsche ao amigo Reinhart von Seydlitz, de 26 de outubro de 1886, por conseguinte, em sua quarta estada em Nice (1886-87):

Meus três quartos de cegueira me obrigaram a deixar todo experimentar próprio e fugir com a maior rapidez a Nice, a qual meus olhos “aprenderam de memória”. Sim, é certo! Tem mais luz que Munique! Excetuando Nice e a Engadina não conheço até agora nenhum lugar em que ainda suporte estar diariamente um par de horas ativo com os olhos.¹⁷² [tradução nossa]

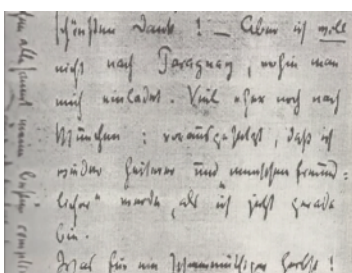
Apesar de nos apresentar esta informação, um público germanófono, talvez, compreenda-a à primeira vista, mas sabemos que para o cineasta lhe interessa um Nietzsche extraeuropeu, em língua portuguesa. Em todo caso, Dias assinala: “Os manuscritos de Nietzsche, inicialmente compreensíveis, com o avanço de sua doença tornaram-se praticamente indecifráveis”¹⁷³. Esta legenda acompanha duas imagens, a do canto superior, uma carta de Nietzsche datada de 1870 e, a outra, uma página do diário do filósofo de 1888, que atestam a mudança em sua caligrafia (fig. 101).

Além disso, se para Dias, as cartas de Nietzsche têm uma importância indiscutível, para Bressane é a questão da “manuescritura” que aqui também se impõe¹⁷⁴. “A emoção do traço, o traço como pura emoção. Tal como a voz, a escrita à mão como linguagem onde ‘tudo está contido’”, escreve o cineasta¹⁷⁵.

Em *Dias de Nietzsche em Turim*, há a recriação da assinatura do filósofo quando do título do filme (fig. 104), com esta ganhando movimento como se o próprio assinasse na imagem, além de alguns primeiros planos de seus manuscritos que permeiam o longa (fig.



102



103



104

¹⁷² Friedrich Nietzsche, *Correspondencia V: Enero 1885 – Octubre 1887*, trad. Juan Luis Vermal. Madrid: Editorial Trotta, 2011, p. 233.

¹⁷³ *Nietzsche educador*. Rio de Janeiro: Editora Scipione, 1993, p. 56.

¹⁷⁴ O realizador possui um grande interesse pela questão do “traço” e da “manuescritura”, como ele mesmo denomina, e foi em busca de vestígios e exemplos de tais signos que empreendeu viagens ao longo dos anos 1970, sempre ao lado de Rosa Dias, percorrendo vários estados brasileiros e países hispanoamericanos, que resultaram nos três filmes *Viagem através do Brasil I, II e III* (1973-4). Ver Júlio Bressane, “Edgar Braga: Macumba-Futurista?”, in Edgard Braga, *Desbragada*. Régis Bonvicino (org.). São Paulo: Max Limonad, 1984, n.p; Júlio Bressane, “O Brasil Encoberto”, in *Cinamancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, pp. 85-88.

¹⁷⁵ “Parece mas não é”, in *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 31.

99). Em *Nietzsche em Nice* temos a escrita à mão do filósofo na carta do dia 26 de outubro de 1886 (fig. 102 e 103). Já em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, esta se faz música, repleta de pautas, notas e tempos (fig. 100). Desse modo, conjugam-se os olhares da filósofa e do realizador.

Portanto, interessa, igualmente, nestas “manuscrituras” presentes nos três filmes oferecer-nos o traço (do filósofo) para o qual Bressane chama a atenção, isto é, para “o texto escrito à mão que assume expressão própria – para além do que diz e para além de como diz – tal sua tensão-(de)-formação”¹⁷⁶. São vestígios de gestos e estados implícitos altamente reveladores de um determinado espaço-tempo na vida de Nietzsche.

Além disso, um questionamento acerca do estatuto da voz de Nietzsche nos instiga: se Bressane chamou as janelas do edifício de “fantasmas”¹⁷⁷, o que dizer a respeito da natureza da voz de Fernando Eiras? Há uma certa dimensão fantasmagórica em sua voz, cujo corpo de que provém não vemos (e não o veremos em momento algum). Tampouco há créditos neste curta-metragem e, portanto, para quem não assistiu a *Dias de Nietzsche em Turim* ou não está familiarizado com a sonoridade da voz do ator carioca, trata-se de fato de uma voz incorpórea. Já quem a conhece e a identifica com a do longa-metragem de 2001, sabe que é Fernando Eiras¹⁷⁸ quem novamente “encarna” a voz do filósofo¹⁷⁹.

Já havia uma certa disjunção prenunciada entre corpo e voz no longa *Dias de Nietzsche em Turim* sendo este um filme dublado. Primeiro, o ator dá corpo, depois, dá voz, visto que a etapa da dublagem sucede às filmagens. Portanto, temos um corpo que apenas encontra sua voz *a posteriori*. Também, em apenas dois momentos do longa de 2001 há sincronia entre a fala e a boca de Nietzsche-Eiras, sem contar que nunca vemos propriamente seus lábios devido ao característico bigode do filósofo.

Mas no caso de *Nietzsche em Nice* será mesmo uma voz sem corpo? Afinal a voz pressupõe um e, mais do que isso, como afirma Roland Barthes, “não há voz neutra”:

¹⁷⁶ Júlio Bressane, “Parece mas não é”, in *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 31.

¹⁷⁷ “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 67-8.

¹⁷⁸ Em ensaio sobre seu filme *Batuque dos Astros* (2012), Bressane escreve: “Vozes inesperadas (a dicção dos atores populares brasileiros, como Grande Otelo, José Lewgoy, Othon Bastos, Maria Gladys, Breno Moroni, Lauro Fabiano, Colé, Wilson Grey, Jece Valadão, Fernando Eiras) provocam a metamorfose numa metamorfose” (“Montagem transatlântica”, in *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, p. 22).

¹⁷⁹ À época do lançamento de *Dias de Nietzsche em Turim*, Bressane declarou que Eiras havia atingido “uma interpretação espírita de Nietzsche” (Silvana Arantes. Bressane mostra um Nietzsche “afetivo”. *Folha de S. Paulo*, 5 set. 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/illustrad/fq0509200113.htm>)

A voz humana é, na verdade, o espaço privilegiado (eidético) da diferença: espaço que escapa a todas as ciências, pois nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) é capaz de esgotar a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, restará sempre algo, um suplemento, um lapso, um som dito que se designa a si próprio: a voz. A psicanálise coloca esse objeto sempre *diferente* na categoria dos objetos do desejo: não há nenhuma voz humana que não seja objeto de desejo – ou de repulsa [...].¹⁸⁰

Ainda, se Barthes falava do “grão” como “o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa”¹⁸¹, trata-se de ver-ouvir em *Nietzsche em Nice* como as correspondências do filósofo ganham “corpo” na voz de Eiras, pois estas se fazem literalmente voz, com timbre, entonações e inflexões¹⁸².

Denota-se também uma questão de enunciação no curta-metragem, pois apesar de haver pontos de sincronização entre som e imagem, em diversos momentos, o ponto de vista da câmera não coincide com aquele da narração. A título de exemplo, enquanto Nietzsche-Eiras descreve o que vê a partir de uma das janelas da antiga pensão, isto é, a “praça dos focus”, na banda imagem, a câmera na mão se desloca do edifício em que o filósofo se hospedara e encontra uma mulher e um homem: a filósofa Rosa Dias e o fotógrafo Walter Carvalho (fig. 105 e 106).



105



106

Independentemente, somos levados a ler as imagens ao longo de todo o filme de acordo com o comentário tecido por Nietzsche, pois o som, neste caso a voz, as contamina. Segundo o teórico francês Michel Chion, “o valor acrescentado do texto sobre a imagem vai muito além de uma opinião colada sobre uma visão (isto seria fácil de contestar), e é a própria

¹⁸⁰ Roland Barthes, “A música, a voz, a língua”, in *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 248.

¹⁸¹ “O grão da voz”, *ibid.*, p. 244.

¹⁸² Ainda a propósito do trabalho do ator em *Dias de Nietzsche em Turim*, Bressane declara: “Fernando [Eiras] sugeriu Nietzsche e criou um ritmo para ler estes textos, uma musicalidade que possivelmente os reproduziu mais fortemente” (“Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 320, tradução nossa).

estruturação da visão que ele implica, enquadrando-a de uma forma rigorosa”¹⁸³. Nietzsche-Eiras, personagem-voz, tece um comentário a respeito de Nice, mas trata-se de um comentário repleto de afetos e vivências, portanto, subjetivo (vide os verbos empregados em primeira pessoa do singular). De modo que aquela aura solene presente nas imagens de arquivo do já famoso balneário ao final do século XIX desfaz-se de vez, dando lugar à Nice de Nietzsche.

Mas em que lugar e em que tempo se situa a voz de Nietzsche? Localizamo-nos precisamente no espaço: Nice, seja na banda imagem, seja na banda sonora, pois todas as falas remetem à cidade ou são provenientes do epistolário ali escrito. Não obstante, fora a informação que traz o leteiro no início do filme, sobre as temporadas de inverno que Nietzsche passou em Nice, não sabemos precisamente quando cada evento ou fala sucedeu. A narração se reporta a situações e momentos vividos em diferentes estadas passadas no balneário francês como buscamos evidenciar ao identificar cada uma delas.

Outra diferença também se nota com respeito a quem o filósofo se dirige em suas falas em *Nietzsche em Nice*. Enquanto em *Dias de Nietzsche em Turim*, apesar de não haver diálogos diretos, Nietzsche interpela seus interlocutores¹⁸⁴ pelo nome – “caro Georg Brandes”, “caro Jacob Burckhardt”, “minha mãe”, “*Frau Cosima Wagner*” –, no curta-metragem ele não pronuncia o nome de nenhum dos destinatários das cartas. Mas, apesar de não se reportar a quem se dirigia originalmente, Nietzsche-Eiras emprega reiteradamente o pronome “você”. E a quem se refere ao dizer “você”? A quem se acha por vezes na imagem, em Nice, portanto, Rosa Dias e Walter Carvalho? Ao espectador?

O trabalho de adaptação do epistolário nietzscheano por Bressane e Dias, ao suprimir toda e qualquer referência ao período e a quem havia sido escrito inicialmente, cria uma

¹⁸³ Michel Chion. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011, p. 14.

¹⁸⁴ Acerca deste aspecto das correspondências, Rosa Dias aponta: “Essa valiosa documentação nos ajuda a valorizar sua relação com seus interlocutores, familiares, conhecidos, mestres, mas, sobretudo, amigos, aqueles que o acompanharam em determinados momentos importantes de sua trajetória intelectual e a quem confiou seus sentimentos e projetos, com quem compartilhou suas inquietudes, suas aspirações e teceu reflexões sobre a amizade. Nietzsche via seus amigos como autênticos ‘companheiros de armas no campo intelectual’” (“Apresentação”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019, p. 9-10).

sobreposição de tempos e um discurso contínuo¹⁸⁵. E, ao utilizar o pronome “você”, Nietzsche-Eiras ciceroneia o espectador nos percursos propostos pelo filme.

2.3. Tremores telúricos: *tutta Nizza carmenizzatta*

Na sequência da “praça dos foces” – assim intitulada por Nietzsche, ou jardim Albert I, como é oficialmente chamada –, com os últimos acordes de *Eine Sylvesternacht*, composição do filósofo-artista, o som direto permite que se ouça a Nice do início do século XXI¹⁸⁶, com todos os ruídos típicos provenientes do trânsito de veículos motorizados. E, se antes houve a perscrutação das janelas-fantasmas, agora é a vez da fonte dos Tritões (fig. 107).

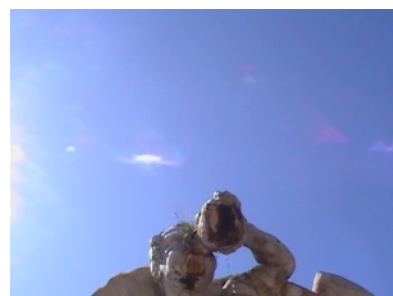
A câmera na mão ao rodeá-la, explora a fonte em sua tridimensionalidade. Também detém-se e avança, dando-nos a ver em detalhe os tritões, figuras estas que também remetem, mais uma vez, ao mundo antigo tão caro a Nietzsche. É tamanha a aproximação da escultura



107



108



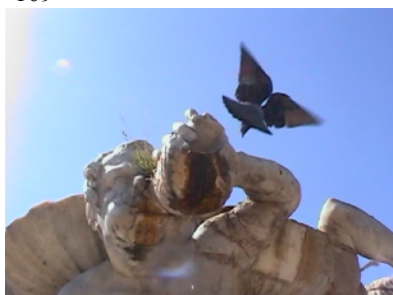
109



110



111



112

¹⁸⁵ Em 1991, Bressane foi o responsável pela adaptação das *Cartas portuguesas* (a partir da tradução do poeta português Eugénio de Andrade), de Mariana Alcoforado ou Guilleragues, para o teatro sob direção de Bia Lessa. Este dado evidencia que o cineasta já havia trabalhado antes na adaptação de um epistolário (recordamos que, em *São Jerônimo* (1999), ele também lançara mão das cartas do santo tradutor). Em texto que traz o programa da peça, Bressane afirma: “Minha adaptação consistiu em ler 1000 vezes o texto (talvez devesse ter lido 1001, seguindo recomendação de Manuel Bandeira...) e (des)limitar seu discurso monofônico. Em nada alterei a tradução portuguesa original ou acrescentei, os trechos excluídos ou invertidos foram para evitar certa dispersão na intensidade e na situação espacial. Tudo feito no sentido de dar ao texto um caráter acrônico, escrito fora de qualquer tempo, retirando dele apenas contornos e transtornos.”

¹⁸⁶ No *travelling* que abre o filme era o som do atrito dos trilhos do trem elétrico que indicava o fato de não estarmos no tempo das estadas de Nietzsche em Nice, isto é, no final do século XIX, quando as locomotivas eram a vapor.

que não só perdemos brevemente sua referência, mas também a câmera chega praticamente a roçar o mármore, permitindo-nos ver a sua matéria (fig. 110 e 111). Finalmente ao alçar-se em contra-*plongée* zenital, coloca-se de novo sob os auspícios do céu azul-celeste de Nice (fig. 109 e 112).

Ao longo desta sondagem, dá-se um breve diálogo em *off* (a sua audição é bastante dificultada devido ao som direto e aos demais ruídos urbanos, portanto, não é integralmente compreensível) estabelecido entre Dias e Carvalho que se encontram no extracampo:

Rosa Dias: — É essa fonte aqui.

Walter Carvalho: — Não tem nada escrito.

Rosa Dias: — É, mas eu vi a foto que tem no livro. Esse livro é todo documentado. Ah que legal! Tá vendo como a gente chegou no lugar? O roteiro nietzschiano... Eu e a maluquice do Nietzsche.

Assim, sabemos que é devido ao “roteiro nietzschiano”, mas principalmente, à “maluquice de Nietzsche” que obceca Rosa Dias que Bressane, Walter Carvalho e ela chegaram à fonte, ou seja, graças à sua condição de cicerone. Já nas palavras do cineasta, “sua fé descobriu a fonte da *Place des Phocéens*, diante do quarto do filósofo, com o roçar do tempo arcando os tritões de pedra desta fonte-*pathos*”¹⁸⁷. Além disso, a referência feita ao livro “todo documentado” também evidencia o trabalho de pesquisa da filósofa.

Então, a mesma fonte coloca-se sob a perspectiva de Walter Carvalho nas três fotografias em preto e branco (fig. 113-115). E ainda que montadas sequencialmente, parecem compor um verdadeiro tríptico. Excetuando a primeira, nas outras duas fotos, Dias também é objeto do olhar do fotógrafo, assim como também é do enunciador (fig. 127-129). A composição da segunda foto (fig. 114) traz a fonte em primeiro plano, centralizada, ocupando grande parte do quadro de tal modo que o divide entre o que se encontra à sua direita e à sua esquerda. Quanto ao campo à esquerda, temos Dias fotografando e, em profundidade de campo, a antiga pensão da rua *Saint François de Paule*. Devido à figura diminuta da filósofa na imagem, ela parece imersa entre a fonte e o edifício que marcaram a trajetória de Nietzsche em Nice.

Ademais, Dias empunha a câmera fotográfica em direção à fonte. Já havíamos visto a filósofa em posição análoga (fig. 105 e 106), fotografando o edifício amarelo. Desse modo, Dias surge neste filme de Bressane no papel de pesquisadora, registrando os lugares que

¹⁸⁷ “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 68.

Nietzsche frequentara – materiais que são usados em aula, como nos contou em depoimento. Tal gesto também reverbera em outro (pressuposto), realizado por Bressane, quando divisamos o reflexo da filmadora digital na janela do vagão (fig. 116 e 117). Portanto, cada qual, cineasta e filósofa, tem seu trabalho desvelado no filme.



113



114



115



116



117

No plano anterior às fotos de Walter Carvalho se inicia, na banda sonora, a ária *L'oiseau est un amour rebelle*, de *Carmen*, composição de 1875 de Georges Bizet, que ouviremos integralmente. Já após as fotografias da fonte dos Tritões, vemos uma sequência de quatro planos da fachada da Ópera de Nice (fig. 118). Segue-se um plano aproximado que percorre letra por letra até formar o nome “Carmen” que, segundo o cineasta, “[estava] a nossa espera no Teatro”¹⁸⁸, isto é, a espera dele e de Dias, pois coincidentemente a obra de Bizet achava-se em cartaz quando da passagem do casal por Nice¹⁸⁹.

Depois de vermos uma gravura da sala da ópera em questão, em um novo plano, a câmera na mão inspeciona a maquete da sala de espetáculos, partindo da plateia, percorre

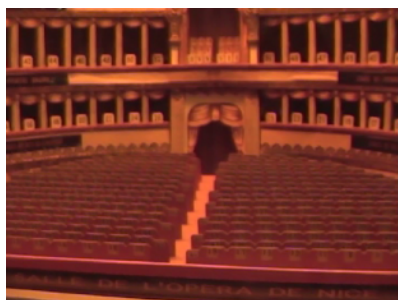
¹⁸⁸ Id., *ibid.*, p. 67.

¹⁸⁹ Nietzsche, dirigindo-se ao amigo Heinrich Köselitz [Peter Gast], também faz referência a apresentações de *Carmen*, em sua terceira estada em Nice, em carta de 6 de dezembro de 1885 (in *Correspondencia V*: Enero 1885 – Octubre 1887, trad. Juan Luis Vermal. Madrid: Editorial Trotta, 2011, p. 121) e, em sua quarta estada, em postal de 1 de abril de 1887 (*ibid.*, p. 288).

mezaninos, camarotes, balcões, galerias até alcançar o outro extremo da sala (fig. 119 e 120). Chegamos a esquecer-nos de que se trata de uma miniatura, pois o plano aproximado faz com que a sala de concertos ocupe todo o quadro. Outra contribuição para tal provém do som, já que a composição ouvida parece ressoar em cada canto da sala. Nietzsche encontra-se na ópera.



118



119



120

Voltamos a ouvir o filósofo. Sua fala se sobrepõe à composição, mas ainda é possível escutá-la: “Nice acabou de ter o seu carnaval internacional, com senhoras espanholas com seus abre-alas dançando sem parar. Mas agora estamos vivendo a interessante expectativa de perecer”.¹⁹⁰ A câmera retrocede e distancia-se da maquete da sala de concerto. A montagem traz três planos de diferentes ângulos do saguão da ópera, por sua vez, vazio. Nietzsche-Eiras prossegue:

Que prazer quando essas casas antigas rangem sobre as nossas cabeças, como moedores de café, quando a tinta do tinteiro fica de repente independente, quando as ruas se enchem de figuras semi-vestidas e aterrorizadas, com os nervos abalados. Nesta mesma noite, entre duas e três horas da madrugada, dei uma volta para inspecionar os vários bairros da cidade para ver aonde era maior a consternação, pois a população se encontrava acampada fora de casa, dia e noite, e então os hotéis, grande parte deles havia simplesmente sucumbido e um grande pânico se instalou.¹⁹¹

Quando o filósofo fala de sua inspeção pelos bairros da cidade, inicia-se uma seqüência de imagens de arquivo: na primeira, um desfile de carnaval com a multidão ocupando a praça e carros alegóricos (fig. 121); na segunda, surgida após o filósofo dizer que “a população encontrava-se acampada fora de casa”, um grupo de pessoas, que parece compor uma família, posa para a fotografia, também avistamos barracas improvisadas atrás delas (fig. 122).

Há uma breve pausa no discurso após Nietzsche-Eiras anunciar o “grande pânico” instalado na cidade. Mas a terceira imagem vista na seqüência traz uma fotografia (em preto e

¹⁹⁰ Friedrich Nietzsche, carta a Reinhart von Seydlitz, de 24 de fevereiro de 1887, escrita na *rue des Ponchettes* nº 29 durante a quarta estada do filósofo na Riviera (ibid., p. 273).

¹⁹¹ Id., ibid.

branco) do passeio dos Ingleses, tendo ao fundo o Cassino *Jetée-Promenade*. Não há, portanto, nenhum vestígio de pânico nem tampouco dos hotéis “sucumbidos”.

Eu localizei os meus conhecidos, homens e mulheres, encontrei-os miseravelmente encolhidos sob as árvores. Eles estavam vestindo as suas calças de flanela, já que fazia muito frio. E com o mais mínimo tremor, pensavam que estavam chegando o fim dos tempos...¹⁹² Foi um grande terremoto. Morreram aproximadamente 2 mil pessoas em toda a Riviera.

Outra imagem de arquivo surge, depois de ouvirmos “com o mais mínimo tremor”: é a fotografia, em preto e branco, de uma rua comercial ao final do século XIX, urbanizada e movimentada por bondes e carruagens. Ao término da fala, outra fotografia em preto e branco de um conjunto de edifícios. Dessa forma, permanece uma certa disjunção entre banda sonora e banda imagem, pois tampouco há nela qualquer sinal do terremoto. Ainda, o filósofo comenta:

Ontem, os hóspedes do hotel onde costumo comer não quiseram jantar dentro do edifício. Eles comeram e beberam ao ar livre, com exceção de uma senhora, muito idosa e muito religiosa, que estava convencida de que o Nosso Senhor não ousaria lhe causar nenhum mal¹⁹³. Ainda me encontro em Nice, mas não estou muito animado. Talvez esteja até um pouco doente. Aqui tudo ficou muito triste na pensão de Genève, depois do terremoto. Antes dele éramos 68 pessoas à mesa, hoje apenas somos seis pessoas à mesa. O quarto andar teve de ser demolido. Nele eu escrevi *As Canções do Príncipe Vogelfrei*¹⁹⁴.

Ao longo da fala anterior, vemos uma sequência de três imagens de arquivo: a fotografia em preto e branco da fachada de um edifício com suas janelas abertas; outra, também em preto e branco, da entrada de um edifício e uma via com carros estacionados; e a gravura das ruínas de uma edificação de quatro andares destruída.

Se observarmos e escutarmos bem, Nietzsche-Eiras não nos conta de imediato que o que havia se passado fora um terremoto. O filósofo inicia o relato fazendo referência ao carnaval na cidade, enquanto na banda imagem vemos vários planos da Ópera de Nice. Além disso, ouvimos a ária de *Carmen* ao longo de toda esta sequência e sua audição termina somente quando Nietzsche diz: “Ainda me encontro em Nice, mas não estou muito animado”.

¹⁹² Id., *ibid.*

¹⁹³ Id., *ibid.*, p. 274.

¹⁹⁴ Friedrich Nietzsche, cartão-postal à mãe, Franziska Nietzsche, de 22 de março de 1887 (escrita na quarta estada do filósofo na Riviera): “Mi querida madre: todavía en Niza, pero de un ánimo nada alegre, y además enfermo. Pienso partir *el 3 de abril*; probablemente hacia Zúrich. Me falta gente con la cual pudiera *descansar* un poco. ¡Qué hartito estoy de deambular! Aquí se ha puesto triste; en la *Pension de Genève* estamos en la mesa 6 personas (en lugar de los 68 que éramos antes del terremoto). La cuarta planta será derribada: en ella he escrito 2 de mis libros” (in *Correspondencia V: Enero 1885 – Octubre 1887*, trad. Juan Luis Vermal. Madrid: Editorial Trotta, 2011, p. 283).

Assim, a construção do discurso faz o que se ouve tornar-se ambíguo: afinal, a respeito de quê comenta Nietzsche? O filósofo continua a tecer um comentário sobre o carnaval ou já trata de outro assunto? Fato é que a fala só ganhará o seu devido sentido quando for citado o “terremoto” (ocorrido no dia 23 de fevereiro de 1887).



121



122

Cotejando a correspondência na qual Bressane e Dias basearam a fala desta sequência, observa-se que houve a supressão de uma frase que, de pronto, aclararia o que sucedera: “graças a um benévolo terremoto que faz uivar por toda parte não apenas todos os cães [tradução nossa]”¹⁹⁵. Na realidade, tal informação não foi de todo eliminada, mas apenas deslocada para o final do discurso de Nietzsche-Eiras. E justamente ao adiar o conhecimento do espectador a respeito do acontecimento, intensifica-se esta suspensão.

Há também um efeito retroativo, pois apenas quando se ouve a respeito do evento que, por exemplo, a imagem de pessoas acampadas na rua (fig. 122) parece remeter aos efeitos desta catástrofe. Com efeito, trata-se de uma fotografia intitulada “Nice, Praça Mozart após um sismo” (1887), de Jean Gilletta.

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche, carta a Reinhart von Seydlitz, de 24 de fevereiro de 1887: “Ahora Niza acaba de tener su largo carnaval internacional (con preponderancia de españolas, dicho sea de paso) y a continuación inmediata, seis horas después de la última *girandola*, volvió a haber otros estímulos de la existencia que se experimentan con menos frecuencia. Efectivamente, vivimos con la más interesante expectativa de *perecer* — gracias a un benévolo terremoto que hace aullar por doquier no sólo a todos los perros. ¡Qué divertido cuando las viejas casas crujen encima de uno como molinillos de café!, ¡cuando el tintero se vuelve autónomo!, ¡cuando las calles se llenan con figuras espantadas semidesnudas y sistemas nerviosos derruidos! Esta noche, *comme gaillard* que soy, hice alrededor de las 2-3 una ronda de inspección por las diferentes partes de la ciudad, para ver dónde era mayor el miedo — la población estaba acampada día y noche al aire libre, tenía un bonito aspecto militar. ¡Y en los hoteles!, donde ha habido muchos derrumbes y por consiguiente reina un pánico total. Encontré a mis amigos y amigas echados lastimosamente bajo árboles verdes, envueltos, pues hacía mucho frío, y pensando tenebrosamente en el final a cada pequeña sacudida. No me cabe duda de que esto hace que la estación tenga un final repentino, todo el mundo piensa en *partir* (suponiendo que se pueda salir y que los ferrocarriles no hayan sido los primeros ‘demolidos’). Ya ayer noche no hubo manera de que los huéspedes del hotel en el que como tomaran su *table d’hôte* en el interior de la casa — comimos y bebimos al aire libre; y exceptuando a una anciana señora muy pía, que está convencida de que el buen Dios no le está *permitido* hacer ningún mal, yo era la única persona *jovial* en medio de puras máscaras y ‘pechos sensibles’”. (op. cit., p. 273-74).

Esta sequência está contaminada pelo *pathos* da música: dos efeitos embriagantes e dos “tremores” causados por *Carmen*, na ópera, passa-se ao carnaval em Nice¹⁹⁶ (fig. 121). Como se a música se irradiasse por toda parte, contaminando não apenas, mas também, a dinâmica e a vivência da cidade devido às festividades carnavalescas, chegando, inclusive, a penetrar nas entranhas da própria Terra de onde provêm essa força intensa e descomunal responsável pelo terremoto que atingiu a Riviera.

Neste sentido, deve-se regressar à imagem em que se inicia a ária *L'amour est un oiseau rebelle*, isto é, o plano geral da “praça dos focues” com a fonte dos Tritões ocupando o centro do quadro. Tais deidades marinhas, que compõem o séquito de Poseidon, são responsáveis por acalmar ou agitar os mares por meio de suas conchas. Pois parece em retrospecto que a partir dos búzios que empunham (fig. 112) soa a composição de Bizet anunciando os abalos vindouros. Não à toa Bressane a havia chamado de “fonte-*pathos*”¹⁹⁷.

Ressalta-se aqui o papel e a importância da montagem sonora na construção de uma coloração patética deste episódio vivido pelo filósofo, visto na convivência das modulações da voz de Nietzsche-Eiras e da música de Bizet, que vão ambas em *crescendo*. Na sequência do teatro Carignano de *Dias de Nietzsche em Turim*, o filósofo, ao assistir à ópera *Carmen*, brada a respeito da cidade italiana: “*Tutto Torino carmenizzato*”. Em *Nietzsche em Nice* não é diferente, pois da ópera, passando pelo carnaval e por um terremoto, a cidade da costa azul francesa também se coloca sob os efeitos da composição de Georges Bizet: “*Tutta Nizza carmenizzata*”¹⁹⁸.

2.4. Espectros (em trânsito)

Após Nietzsche-Eiras falar na demolição impreterível do andar da pensão em que se encontrava hospedado, na banda imagem veem-se as ruínas romanas da arena de Cemenelum

¹⁹⁶ Aliás, como indica o catálogo da companhia Lumière, organizado por Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin, constam oito vistas diferentes do carnaval de Nice, realizadas por operador desconhecido, em 21 de fevereiro de 1897 e, posteriormente, de fevereiro de 1900, pelo operador Félix Mesguich. Nice ainda foi objeto do cinematógrafo Lumière em 28 ocasiões, evidenciando o enorme interesse suscitado pela cidade, na virada do século XIX para o XX. Disponível em: <https://catalogue-lumiere.com/> Acesso em: 13 jun. 2022.

¹⁹⁷ “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 68.

¹⁹⁸ Além disso, como assinala o tradutor Marco Parmegianni: “*Nice*. Cidade francesa situada na Costa Azul a 30 km da fronteira com a Itália. Esteve sucessivamente sob o ducado de Saboia e do reino de Piemonte, até passar a França em 1860. Apesar da operação de afrancesamento empreendida pelo governo gaulês, a cidade conserva ainda suas origens italianas, por exemplo, nos nomes das ruas” (Friedrich Nietzsche, *Correspondencia IV*: Enero 1880 – Diciembre 1884. trad. Marco Parmegianni. Madri: Editorial Trota, 2010, p. 597, tradução nossa).

em Cimiez (ao norte de Nice)¹⁹⁹, em mais uma introdução do mundo antigo no filme (fig. 123 e 124). Enquanto isso, o Nietzsche-poeta recita os três versos de “Ao Mistral”, pertencentes às *Canções do Príncipe Vogelfrei*²⁰⁰ – ou *Canções do Príncipe Livrepássaro*, na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho – escritas na pensão que fora atingida pelo sismo como o próprio filósofo nos contava antes: “Dança agora sobre mil dorsos, / Dorsos de ondas, malícias de ondas — / Salve quem *novas* danças cria!”²⁰¹.

Trata-se da única fala do filósofo no curta que não está ancorada no epistolário nietzscheano. Ainda segundo o próprio Nietzsche escreve em *Ecce homo*: “o último poema especialmente, “Ao mistral”, um radiante canto-dança em que – permitam-me! – bailo sobre a moral”²⁰². A câmera na mão, em movimento, faz uma panorâmica das ruínas. Na sequência, vemos três fotografias em preto e branco das mesmas: em cada uma delas, é a natureza – efeito do tempo – que busca tomar lugar e impor-se em cada espaço encontrado para proliferar.



123



124

Então Nietzsche-Eiras profere a sua última fala:

Há poucos meses eu não conhecia nada sobre Dostoiévski, nem sequer o seu nome. Que ser ignorante sou eu que não lê revistas literárias! Pegando um livro, por acaso, em uma livraria eu me deparei com o livro *Memórias do Subsolo*, traduzido para o francês. Tudo ocorreu da mesma forma inesperada de quando descobri

¹⁹⁹ Ainda a respeito de *À propos de Nice* (1929), Paulo Emílio Sales Gomes informa: “Embora houvesse ruínas de arenas romanas em Cimiez, [Jean] Vigo, diante delas, não conseguiu ter mais que uma ideia cinematográfica. Imaginou que, após uma visão panorâmica, a câmera teria de avançar pelo portão por onde entravam as feras e revelar, pastando tranquilamente no capim das arenas, uma gorda vaca leiteira” (in *Jean Vigo*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, Edições SESC SP, 2009, p. 73).

²⁰⁰ Segundo o tradutor Juan Luis Vermal, “entre outubro de 1886 e abril de 1887 o filósofo trabalha no quinto livro de *A gaia ciência*, as chamadas “As canções do príncipe *Vogelfrei*”, ampliação dos já publicados “Idílios de Messina” (in *Correspondencia V: Enero 1885 – Octubre 1887*, trad. Juan Luis Vermal. Madri: Editorial Trotta, 2011, p. 22, tradução nossa).

²⁰¹ Friedrich Nietzsche, “Canções do príncipe *Vogelfrei*”, in *A gaia ciência*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 285.

²⁰² Friedrich Nietzsche, “A gaia ciência”, in *Ecce homo*, trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 78.

Schopenhauer no meu 21º ano de vida e com Stendhal no meu 35º ano de vida. O instinto de parentesco me tocou instantaneamente.²⁰³

Esta descoberta do romancista russo se deu em sua penúltima estada em Nice, no inverno de 1886-1887. A inflexão entusiasmada da voz de Nietzsche-Eiras condiz com o júbilo que mostram as cartas enviadas a outros amigos – Peter Gast, Malwida von Meysenbug, Georg Brandes, August Strindberg – falando de Dostoiévski²⁰⁴. Além disso, as figuras com quem compara esta descoberta, isto é, Schopenhauer e Stendhal, e o sentimento de parentesco que sente pelos três mostram o impacto do romancista russo na vida do filósofo.



125



126

Ainda durante a última fala proferida pelo filósofo, na banda imagem, vemos a plataforma da estação ferroviária de Nice. O plano, inicialmente, enquadra os trilhos, mas pode-se ver em perspectiva, na diagonal, o fim da estação e a cidade, ao fundo, depois a

²⁰³ Friedrich Nietzsche, carta a Franz Overbeck, de 23 de fevereiro de 1887: “De Dostoiévsky, hasta hace pocas semanas, no conocía ni siquiera el nombre — ¡yo, hombre inculto que no lee ningún *Journal!* Un movimiento casual en una librería puso ante mis ojos la obra *l'esprit souterrain*, que acababa de ser traducida al francés (¡del mismo modo totalmente casual me encontré a los 21 años con Schopenhauer y a los 35 con Stendhal!). El instinto de familiaridad (¿o cómo podría llamarlo?) habló de inmediato, mi alegría fue extraordinaria” (in *Correspondencia V: Enero 1885 – Octubre 1887*. trad. Juan Luis Verma. Madri: Editorial Trotta, 2011, p. 270).

²⁰⁴ Aludimos ao episódio patético do cavalo vivido por Nietzsche em Turim – trabalhado no capítulo 1 da dissertação – e ao capítulo 5 do romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski (trad. Natália Nunes. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 65-76), em que o herói Raskólnikov sonha ou revive, em um discurso interior oblíquo, o episódio igualmente patético, vivido na infância, em que presenciou o açoitamento de uma égua. Na emissão televisiva, *Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet* (1996), de Pierre-André Boutang, o filósofo francês faz tal associação e acrescenta a figura do bailarino Vaslav Nijinsky. Este último, em seus diários escritos em Saint-Moritz (Suíça), no inverno de 1918-19, escreve: “J’ai failli mourir, car j’étais surmené. J’étais pareil à un cheval qu’on force avec un fouet à traîner une lourde charge. J’ai vu des charretiers fouetter leurs chevaux à mort, car ils ne comprenaient pas que le cheval n’avait plus de forces. Le charretier menait son cheval dans une pente et le fouettait. Le cheval est tombé et tous ses intestins lui sont sortis du derrière. J’ai vu ce cheval et j’ai sangloté dans mon âme. Je voulais sangloter tout haut, mais j’ai compris que les gens me prendraient pour un pleurnicheur, c’est pourquoi je pleurais au-dedans de moi. Le cheval était couché sur le côté et criait de douleur. Son cri était faible, il pleurait. Je sentais.” (“Mort (troisième cahier)”, in *Cahiers (version non expurgée)*, trad. Christian Dumais-Lvowski e Galina Pogojeva. Paris: Actes Sud, 1995, p. 239-40). Neste sentido, vale mencionar o filme *A Divina Comédia* (1991), de Manoel de Oliveira, que trabalha de modo excepcional algumas ideias de Nietzsche e de alguns heróis célebres de Dostoiévski (Raskólnikov e Sônia de *Crime e Castigo* e Aliócha e Iván de *Os irmãos Karamázovi*). Destacam-se, neste caso, os embates entre o profeta (Luis Miguel Cintra) e o filósofo (Mário Viegas). Este último, muito dentro do espírito nietzscheano, é impassível em sua crítica ao cristianismo.

câmera alça-se em zênite, percorre a estrutura de ferro que cobre a plataforma, em um arco de 180° graus, até o outro extremo da estação. Novamente estão em perspectiva os trilhos, o limite da estação e a cidade (fig. 125). “Estação (gare) de espectros”²⁰⁵, como escreve Bressane, que faz pensar no próprio passado do cinema, em *L’arrivée d’un train en gare à La Ciotat* (Louis Lumière, 1895), mas imediatamente antes da chegada do trem (fig. 126). A câmera enquadra a plataforma e o caminho de ferro a partir de um ângulo análogo ao do filme dos Lumière. La Ciotat também se localiza no sul da França, à margem do Mediterrâneo, por volta de 145 km de distância de Nice. Portanto, há semelhanças entre as paisagens para as quais converge o prolongamento da diagonal dos trilhos de ambos os filmes. Não obstante, em *Nietzsche em Nice* não se assistirá à chegada da locomotiva, nem ao desembarque de seus passageiros. Resta-nos apenas essa imagem virtual.

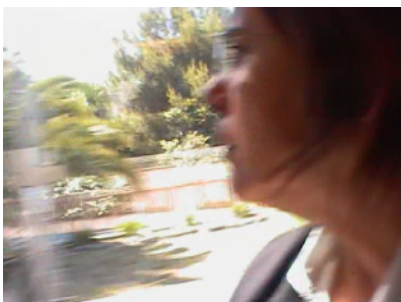
O realizador já havia lançado mão do mesmo filme dos Lumière em *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* (1992)²⁰⁶. Este curta-metragem de Bressane, que integra a série *Oswaldianas* (1992)²⁰⁷, centra-se no encontro de um jovem e imberbe Oswald de Andrade com a bailarina norte-americana Isadora Duncan, pioneira da dança moderna, em uma leitura fortemente influenciada pelo poeta e crítico Haroldo de Campos. Ao lançar mão da imagem de arquivo de *L’arrivée d’un train en gare à La Ciotat*, a nível diegético, anuncia-se a chegada de Duncan ao Brasil. Portanto, o trem transporta a mulher. Assim também sucede em *Nietzsche em Nice*, pois no *travelling* que abre o filme, feito a partir da janela de uma locomotiva, a câmera na mão faz um movimento lateral sutil, em direção ao fora de campo direito, trazendo para o quadro a presença de Rosa Dias (fig. 127-129). A filósofa acha-se dentro do vagão a partir de onde se filma e também se direciona a Nice.

Já o plano derradeiro de *Nietzsche em Nice*, que sucede ao da estação ferroviária, retoma aquele da abertura: um *travelling* filmado dentro de um trem em movimento e a paisagem da riviera francesa, enquadrada pelos limites da janela do vagão, a passar, porém, em direção contrária a que víamos (o trem avançava à esquerda do campo e agora, à direita). Devido à oscilação da luz natural, surge no vidro da janela da locomotiva um traço, que

²⁰⁵ Júlio Bressane, “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 68.

²⁰⁶ Neste filme, Rosa Dias desempenha três funções: assistente de direção, direção de arte e cenografia (as duas últimas junto de Roberto Granja).

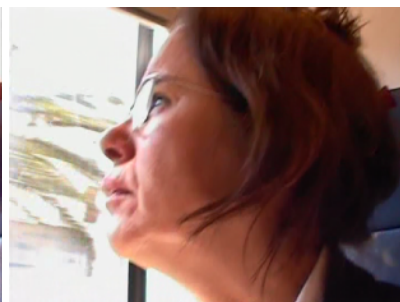
²⁰⁷ Todos os filmes que a compõem foram premiados em concurso do Centenário Oswald de Andrade, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo. Além do curta de Bressane, integram a série: *Daisy das almas deste mundo*, de Lúcia Murat; *A princesa radar*, de Roberto Moreira; *Uma noite com Oswald*, de Inácio Zatz e Ricardo Dias; *Perigo Negro*, de Rogério Sganzerla.



127



128



129



130



131

assume a forma cursiva da letra V: “manuescritura” novamente e, nas palavras do cineasta, “sinal de boas-vindas enviado pelo Acaso”²⁰⁸. De dimensão considerável, pois ocupa todo o quadro (fig. 131), o traço se sobrepõe ao campo e às imagens dos arredores da cidade que passam para além do vidro. Onde já havíamos visto tal sinal na filmografia do cineasta? Em *Brás Cubas* (1985), longa-metragem de Bressane, em que se sobrepunha à imagem, em diversos momentos, por vezes tomando o campo de visão da câmera (fig. 130). Ali, remetia à assinatura da personagem Virgília presente no capítulo CXLII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis²⁰⁹.

Trata-se de uma leitura do cineasta via o poeta e crítico Décio Pignatari²¹⁰ que pensa a assinatura da personagem no romance como “um exemplo francamente icônico, no sentido de não-verbal”²¹¹, em que se “extrapola do código alfabético enquanto código puramente fonético, saturando-se na tipoideografia”²¹²:

ao grande lascivo sutil, Brás Cubas/Machado – este pretamente ciumento Otelo brasileiro, que finalmente acabaria por matar, em Dom Casmurro, Cássio e Capitu/

²⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 67.

²⁰⁹ Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 356.

²¹⁰ Ver “As Decifrações Semióticas”, in *Semiótica & Literatura*. 8 ed. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2017, p. 117-63.

²¹¹ Id., *ibid.*, p. 142.

²¹² Id., *ibid.*, p. 134.

Desdêmona, ao mesmo tempo consciente e reprimido, não escapariam as sugestões, nesse V, de púbis, decote e colo femininos.²¹³

Já de acordo com Bressane, “o V da heroína que é Virgília, mas feito com uma tal maneira, esse traço que vira o signo feminino do livro, que sugere não só o decote, não só a vulva, não só a bunda, mas o traço feminino, a emoção feminina, pela configuração”²¹⁴.

A partir disso, se em *Brás Cubas*, como assevera Bernadette Lyra, “o V concentra o assunto feminino em um signo único”²¹⁵, a figuração desta “manuscritura” em *Nietzsche em Nice* nos faz pensar que este filme está atravessado pelo “traço feminino”, isto é, pelo olhar e pelas perspectivas do pensamento de uma filósofa, Rosa Dias. Neste sentido, vale retomar uma frase de Bressane já citada: “Rosa Dias, mais uma vez, guiou-me, fez-me segui-la, por este pedacinho do chão da Nice de Nietzsche”²¹⁶.

Aliás, tais *travellings* que abrem e encerram *Nietzsche em Nice*, assim como o plano da estação ferroviária, diegeticamente, aludem ao fato do filósofo estar em trânsito, sendo o trem seu principal meio de transporte ao final do século XIX. Também no começo de *Dias de Nietzsche em Turim*, após o passeio noturno por Veneza, temos uma sequência “ferroviária” que remete à chegada do filósofo à cidade italiana. Primeiro, ao surgir o título do filme sobre uma tela preta, ouve-se o ruído da chaminé de um trem. Em seguida, vê-se uma imagem de arquivo da fachada da estação de Porta Nuova (Turim), e depois, um plano em *plongée* acentuada de Nietzsche-Eiras caminhando sobre um caminho de ferro (fig. 132). Desse modo, há uma sobreposição de espaços, entre aqui e alhures, nos planos alternados do saguão da estação Leopoldina, no Rio de Janeiro – por onde Nietzsche-Eiras caminha (fig. 133) – e da fachada e do átrio de Porta Nuova (fig. 134 e 135). Trata-se da única vez em que o corpo propriamente do filósofo frequenta estes lugares que implicam não apenas a chegada, mas também a partida, isto é, o estar em trânsito, em movimento.

Igualmente em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, no início, há um plano da plataforma de uma estação, desta vez de Chiavenna, norte da Itália, em um enquadramento também análogo ao do filme dos Lumière, mas com uma locomotiva estacionada (fig. 136).

²¹³ Por sua vez, Pignatari amplia seu horizonte de leitura em nota de rodapé: “Robert Greer-Cohn, *Un coup des dés de Stéphane Mallarmé*, Paris, Les Lettres, 1951, p. 109, observa sobre o v em Mallarmé: “feminino, etc.: virgem, Vênus, Eva, volúpia, vulva, bivalve, viúva, vale, vagina, baixo-ventre” (id., ibid., p. 148).

²¹⁴ Júlio Bressane apud Bernadette Lyra (“O V de Virgília”, in *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995, pp. 91-2).

²¹⁵ Cf. Bernadette Lyra examina as aparições de tal signo no filme *Brás Cubas* em “O V de Virgília”, in *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 88-94.

²¹⁶ Júlio Bressane, “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 68.



132



133



134



135



136



137

Trata-se da cidade italiana de onde partira Nietzsche em direção a Sils Maria, cujo vilarejo é o destino do percurso do filme em questão. Em seguida, ao longo de um *travelling*, também realizado a partir de uma janela²¹⁷, uma placa com os dizeres “Saint Moritz” atravessa o plano (fig. 137) e, logo, um *zoom* nos aproxima dos picos nevados de uma cadeia de montanhas. Depois, em *plongée*, temos a vista de um vale. Portanto, embarcamos rumo à região da Alta Engadina (Suíça) e encontramos-nos em meio aos Alpes.

Se o título de cada filme já explicita os respectivos deslocamentos do filósofo, os planos (filmados dentro) de locomotivas, plataformas e/ou estações de trem presentes nas três obras fílmicas mostram que tais imagens trazem em si, latentes e/ou como sobrepostas, diversas camadas de sentido. Primeiro, trava-se um diálogo com a própria história do cinema, a partir do eco desta imagem-embrião do filme dos Lumière que reverbera. Nietzsche está em

²¹⁷ Na realidade, embarca-se em um ônibus, apesar de não o divisarmos em momento algum, pois a linha férrea termina precisamente em Chiavenna e, por esta rota, só é possível alcançar o vale dos Grisões por meio de um veículo automotivo. Como pode-se imaginar, à época de Nietzsche, a chegada era bastante penosa.

movimento e, neste sentido, parece sintomático que ele se coloque no lugar por onde passam os trens (fig. 132), isto é, os trilhos, como se chegasse a Turim pelos próprios pés (inclusive, neste plano, escutamos o ruído de passos em contato com cascalhos).

Por fim, o filósofo não se encontra de todo sozinho, visto que Júlio Bressane e Rosa Dias também se deslocam, afinal os três filmes são fruto de viagens. Em *Nietzsche em Nice*, durante o *travelling* inicial, ao passar por um determinado trecho do percurso em que a luz natural é obstruída, o reflexo do que se encontra dentro do vagão se impõe brevemente no vidro da janela de tal forma que nos revela o reflexo da câmera (fig. 116 e 117) utilizada para filmar as imagens às quais assistimos²¹⁸. Mas a filmadora digital que divisamos é empunhada por quem? Não o vemos, mas trata-se do próprio realizador. Ainda, a seguir ao reflexo da câmera, esta última traz para o centro do quadro a presença de Rosa Dias (fig.127-129), como se assinalara anteriormente. Neste “estar em trânsito”, há uma condição comum compartilhada por Nietzsche, Bressane e Dias que se caracteriza por um “ser em trânsito”, algo muito afim à natureza e à trajetória dos três.

Não obstante, se o filósofo está incontestavelmente em movimento, *Nietzsche em Nice* é o único dentre os três filmes que termina com uma imagem oriunda da locomotiva, sugerindo a partida de Nietzsche do balneário francês. Mas aonde vai este trem a partir do qual flui a paisagem da costa mediterrânea? Para qual lugar leva, desta vez, o filósofo? Se considerarmos o ano de 1888 na vida de Nietzsche, ao deixar Nice, o filósofo vai rumo a Turim, depois, segue para a sua sétima e última passagem por Sils Maria e, finalmente, retorna à cidade italiana. Segundo indica-nos Bressane, “[Em Nice] Os pés do caminhante Nietzsche, que encontrarão seu Paraíso nas calçadas de Turim, começam a acelerar o passo da dança que breve o dissolverá em outro, em outro, em mais outro, em ainda mais outro, encontro divino...”²¹⁹

²¹⁸ Há um desvelamento do ato de filmar, pois assistimos ao filme fazendo-se, e mais uma vez, numa dimensão reflexiva, Bressane franqueia este processo da prática cinematográfica. Cf., a este propósito, o capítulo da tese de Fábio Diaz Camarinho que analisa a presença da câmera no reflexo de espelhos no filme *Amor Louco* (1971), de Bressane, “Cinema e pintura (I): Corpo e Erotismo”, in *Cinema inocente: Artes Plásticas e Erotismo em Filme de amor*, de Júlio Bressane. Tese (Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2016, p. 20-34. Já para uma leitura dos diferentes sentidos do procedimento reiterado no cinema de Bressane de desvelar os bastidores das filmagens, cf. Ismail Xavier, Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. *Revista ALCEU*, v. 6, n.12, jan./jun. 2006, p. 11 e 14.

²¹⁹ Júlio Bressane, “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 68.

CAPÍTULO 3. PAISAGEM-FILOSOFIA NA ALTA ENGADINA

3.1. *Fugitivus errans*

Se em *Dias de Nietzsche em Turim e Nietzsche em Nice*, Júlio Bressane e Rosa Dias se deslocaram, respectivamente, à cidade italiana e à cidade francesa, em *Nietzsche Sils Maria* *Rochedo de Surlej* (2019)²²⁰, filme feito ao longo de sete anos²²¹, o casal foi à região de Alta Engadina, situada no vale dos Grisões, na Suíça. Neste mesmo lugar, Friedrich Nietzsche passou oito verões: no ano de 1879 em Saint-Moritz e nos anos de 1881 e de 1883 a 1888 em Sils Maria.

Segundo Rosa Dias, “sabemos que Sils Maria tornou-se um lugar especial para ele [Nietzsche]”²²², seja pelos anos em que ali esteve, seja pela “elaboração, a impressão e, enfim, a recepção de alguns de seus importantes livros que teve seu berço nas terras altas de Engadina”²²³: *A gaia ciência, Assim falou Zaratustra, Além do bem e do mal, Genealogia da moral, O caso Wagner, Crepúsculo dos ídolos, Os Ditirambos de Dioniso e O Anticristo*.

Para compreender o que representou este rincão na trajetória do filósofo, assim como para percorrê-lo, mais uma vez, Bressane contou com a pesquisa e o trabalho de Dias. “Para reconstituir as andanças de Nietzsche em Sils Maria”, assevera a filósofa, “é importante percorrermos suas cartas, seus cartões postais, seus rascunhos e relatos”²²⁴. Portanto, partindo do epistolário nietzscheano escrito desde o cantão, Dias refaz minuciosa e primorosamente as

²²⁰ O filme não possui lançamento comercial, mas no ano de 2019 teve a sua estreia no 48º Festival Internacional de Filmes de Roterdã (Holanda), foi exibido no 3º Festival ECRÃ (Rio de Janeiro), na 13ª CineBH – Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte e na 1ª Mostra Cine Brasil Experimental (São Paulo). Encontra-se disponível na página oficial da TB Produções na plataforma Vimeo: <https://vimeo.com/303787551>. Acesso em: 22/07/2022.

²²¹ Declaração dada por Bressane antes da apresentação do filme em questão no programa televisivo italiano *Fuori orario. Cose (mai) viste*, da Rai 3, em 2020.

²²² Rosa Dias, “Apresentação”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 11.

²²³ Texto de apresentação da comunicação de Rosa Dias, intitulada “Nietzsche em Sils-Maria”, no XVIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia. Disponível em: <http://anpof.org/portal/index.php/en/agenda-encontro-2018/user-item/475-sergiomariz/495-categoriaagenda2016/13651-nietzsche-em-sils-maria>. Acesso em: 22/07/2022.

²²⁴ Op. cit.

sete temporadas estivais do filósofo²²⁵ de modo a “tracejar um espaço afetivo, de uma afinidade particular pelas paisagens da Alta Engadina”²²⁶:

Para traçar o parentesco entre as paisagens de Sils Maria e a atmosfera dos seus escritos, destaco principalmente o dia a dia do filósofo: seus passeios, sua vida no pequeno quarto pintado de branco, de teto baixo, e sem calefação, sua sensibilidade “à eletricidade das nuvens” e ao clima frio que lhe congelava os dedos, mas que lhe dava ânimo para continuar vivendo, sua solidão, seu estado de espírito, suas doenças e sua superação, seus livros ali escritos e os hóspedes dos hotéis com quem compartilhava suas refeições. Cada uma das estadas em Sils tem uma peculiaridade em sua própria filosofia.²²⁷

Deste modo, valemo-nos igualmente do ciceronismo dos artigos de Dias para seguir os rastros de Nietzsche, mas também do cineasta e da filósofa, no média-metragem *Nietzsche Sils Maria* *Rochedo de Surlej*. Contudo, diferentemente de *Dias de Nietzsche em Turim* e de *Nietzsche em Nice*, o filme aqui analisado não contém nenhuma referência explícita às estadas do filósofo na Engadina.

No decorrer do filme, em que pela primeira vez Bressane divide a direção com Rosa Dias e Rodrigo Lima²²⁸, delineia-se um percurso que se propõe ao espectador: primeiro, parte-se da estação de trens de Chiavenna, na Itália (fig. 136); depois, já em Sils, na Suíça, vemos a antiga residência em que Nietzsche se hospedara (hoje a sede da *Stiftung Nietzsche-Haus*), o Hotel Eldeiwess e o vilarejo; então, achamo-nos diante do antigo hotel Kursaal, aos pés do desfiladeiro de Maloja; na sequência, ao redor do lago de Sils, é a vez de *Val Fex* (vale ao sul), onde está a igreja *Santa Margareta* datada do século XVI; ainda à margem do Sils, percorremos os bosques da península de Chastè; por fim, à beira do lago de Silvaplana, ao norte do vilarejo de Sils, deparamo-nos com a queda d’água de Schinellas e o rochedo em que Nietzsche teve a visão de Zarathustra e do eterno retorno.

²²⁵ Cf. “O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 173-186; “Nietzsche em Sils Maria”, in Rosa Dias. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 91-106; “Nietzsche em Sils-Maria”, in Gustavo Costa [et al.]. *Nietzsche-Schopenhauer: filosofia, cinema, cidade*. Fortaleza: EdUECE, 2020, p. 145-162.

²²⁶ “O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 173.

²²⁷ Id., *ibid.*

²²⁸ Rodrigo Lima é o responsável pela montagem de filmes contemporâneos de Bressane: *Cleópatra* (2007), *A Erva do Rato* (2008), *Rua Aperana 52* (2012), *Educação Sentimental* (2013), *Garoto* (2015), *Beduíno* (2016), *Sedução da Carne* (2018), *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019) e *Capitu e o Capítulo* (2021).

Desta vez, encontramos-nos na Suíça, país que também marcou a vida do filósofo²²⁹. Porém, não estamos na Basileia, onde Nietzsche lecionou, de 1869 a 1879, na universidade e no *Pädagogium*. A respeito do Nietzsche professor, Rosa Dias destinou um capítulo em *Nietzsche Educador*²³⁰, livro dedicado a Bressane²³¹, apresentando tão vivamente aspectos da vida do filósofo que possuem relação com seu projeto educativo²³². Nesta obra, Dias analisa as considerações e críticas do filósofo acerca das instituições de ensino secundário e superior, dentro da concepção nietzscheana que une educação e cultura, assim como suas propostas de mudança para o sistema educacional, privilegiando os trabalhos escritos entre 1870 e 1876, que vieram a lume na Basileia.

Precisamente, as estadas de Nietzsche na Alta Engadina ocorreram em um período — de 1879 a 1889 — em que o filósofo se encontrava sem residência fixa, após ter abandonado justamente a cátedra de filologia grega na Universidade da Basileia no ano de 1879²³³. Aliás, os outros dois filmes que compõem o *corpus* desta dissertação também se enquadram nesta etapa da vida de Nietzsche. Como vimos, ele esteve em Turim de abril a junho de 1888 e, depois, entre setembro de 1888 e janeiro de 1889 e passou cinco invernos em Nice, de 1883-84 a 1887-88. Este dado acrescenta mais uma camada às imagens que remetem aos deslocamentos ferroviários de Nietzsche que de fato passou a viver de modo itinerante por diversas cidades europeias: além de Turim, Nice e Sils Maria, Menton, Rapallo, Gênova, Veneza, Stresa, Roma, Messina, entre outras.

Conforme assinala Dias, é na primeira estada de Nietzsche em Saint Moritz, entre junho e setembro de 1879, “que ele se atribuiu a imagem de *fugitivus errans*”²³⁴. Em carta a

²²⁹ Já a relação de Bressane com este país europeu tem a ver com o Festival de Cinema de Locarno. *Cara a Cara* (1967), primeiro longa-metragem do cineasta, foi exibido na 22ª edição em 1968. Posteriormente, depois de um longo hiato de 45 anos, apresentou em 2013, na 66ª edição, *Educação Sentimental* (2013); em 2015 (68ª edição), *Garoto* (2015); em 2016 (69ª), *Beduíno* (2016); e em 2018 (70ª), *Sedução da Carne* (2018). Além disso, em 2015, Bressane também integrou o júri da seção *Cineasti del presente*.

²³⁰ Rosa Dias. *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993. Cf. também Rosa Dias, “Nietzsche pensa a educação e a incultura modernas”, in *Amizade estelar*: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 50-63.

²³¹ Referindo-se a esta obra de Dias, Bressane declara: “Mas em 1994 eu li um trabalho de Rosa sobre Nietzsche que se intitula *Nietzsche Educador*, um trabalho que me legou algo. O tom muito emotivo, apaixonado deste trabalho belíssimo sobre Nietzsche que se dirige à juventude e ataca o sistema universitário alemão com argumentos potentes e poéticos me mostrou um outro aspecto do filósofo. Assim comecei a pensar no argumento [de Dias de Nietzsche em Turim]” [tradução nossa] (“Uscire da sè, la forza aborigena del cinema” [entrevista concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto], in Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 320).

²³² Id., *ibid.*, p. 17.

²³³ Paulo César de Souza. “Posfácio”, in Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 124.

²³⁴ “O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 173.

Paul Rée, assina: “Friedrich Nietzsche, *antigo* professor agora *fugitivus errans*.”²³⁵ Nos dizeres do filósofo, evidencia-se uma mudança em sua condição, implicando um antes (“antigo”) e um depois (“agora”). Além disso, pressupõe-se que a vida como docente se opõe a de *fugitivus errans*. Se este último compreende um caráter transitivo, o primeiro se caracterizaria por uma certa inércia ou estabilidade. Assim, Nietzsche, enquanto *fugitivus errans*, liberta-se de um suposto aprisionamento de outrora. Dias aponta que, desde quando estudante em Leipzig, “[Nietzsche] vive em conflito incessante entre sua profissão de filólogo e seu instinto filosófico”²³⁶, “mas só a doença acaba por fazê-lo decidir-se a deixar definitivamente a cátedra de filologia”²³⁷. A este respeito, no quinto verão em Sils Maria, ele declara a Franz Overbeck: “Viver em um meio equivocado e afastar-me da própria tarefa de vida, como o que fiz enquanto filólogo e professor universitário, infalivelmente me destroem fisicamente. Nesse ar da Universidade se degeneram os melhores”²³⁸. Contudo, na sequência do hotel Eldeiwess, em um plano do registro de hóspedes do ano de 1883, Nietzsche aparece enquanto professor, residente em Gênova, indicando que ainda se apresentava desta maneira (fig. 138). Também, tendo em conta que Nietzsche ataca contundentemente os falsos dualismos, devemos considerar que a crítica se dirige à instituição, mas o filósofo nunca deixou de ser um educador, sobretudo de si.

No. da Entrada	NOME	Estado	Wohnort	Anzahl der Personen	No. der Zimmer	Verbleibende Zeit
	Dr. Nietzsche	Professor	Genua			
4	H. H. Himmelsbach	Substanz	Bündelberg		5, 6	
13	H. H. Himmelsbach	Substanz	Kissingen	4	4	
	H. H. Himmelsbach	Substanz	Berlin			
	H. H. Himmelsbach	Substanz	London			
	H. H. Himmelsbach	Substanz	Wien	2	1, 2	

138

Em consonância, estes 10 anos foram vividos “como filósofo errante, como “o virtuoso dos passeios solitários””²³⁹, e as passagens de Nietzsche pela Alta Engadina se caracterizaram justamente por caminhadas longas e diárias. Na primeira estada, em Saint

²³⁵ Friedrich Nietzsche, carta enviada de Saint Moritz, fim de julho de 1879, in *Correspondencia III: Enero 1875 – Diciembre 1879*. trad. Andrés Rubio. Madri: Editorial Trotta, 2009, p. 369.

²³⁶ Rosa Dias. *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 36.

²³⁷ Id., *ibid.*, 50.

²³⁸ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Franz Overbeck, 14 de julho de 1886, “O fugitivus errans em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 182.

²³⁹ Rosa Dias. “Nietzsche professor”. *Nietzsche educador*. São Paulo: Editora Scipione, 1993, p. 51.

Moritz, Nietzsche escreve à mãe Franziska: “Estou farto de tanto passeio (passo oito horas diárias ao ar livre)”²⁴⁰. Depois, em seu primeiro verão em Sils Maria, em 1881, em outra carta à progenitora, relata: “todos os dias passo de 5 a 7 horas em movimento.”²⁴¹ Neste sentido, “as correspondências do filósofo podem ser vistas como roteiros dos passeios realizados pelas referências que fez ao lugar”, assevera Bressane. Já em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, os cartões postais²⁴² (fig. 141) e placas (fig. 139 e 140), ao longo do filme, sinalizam e orientam o trajeto do(s) andarilho(s) e, por sua vez, dos espectadores-viandantes.



139



140



141

3.2. O corpo é o pensador

“Ficar sentado o menor tempo possível; não dar crença ao pensamento não nascido ao ar livre, de movimentos livres – no qual também os músculos não festejem.”²⁴³ Pois seguindo e traduzindo este preceito do filósofo, no que concerne *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, poder-se-ia afirmar que este filme se faz “ao ar livre” e têm nos *travellings* realizados com a câmera na mão seus “movimentos livres”, requisitando o vigor de uma cadeia de membros, músculos e articulações de quem opera o aparato.

Além disso, há uma condição intrínseca aos filmes de viagem que *per se* implicam o deslocamento e, com isso, requerem colocar o corpo no mundo, seja da personagem e/ou do(s) realizador(es), ainda que figuradamente²⁴⁴. Contudo, mesmo se praticamente não

²⁴⁰ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta de 29 de agosto de 1879, op. cit., p. 174.

²⁴¹ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta de 24 de agosto de 1881, *ibid.*, p. 177.

²⁴² Tratando-se de uma modalidade de correspondência em que uma de suas faces traz uma fotografia ou gravura, no caso dos cartões postais de cidades geralmente se apresenta uma imagem de algo que distingue determinado lugar. Tais correspondências permeiam também *Dias de Nietzsche em Turim* e *Nietzsche em Nice*. Além da sua inserção remeter ao fato de que o próprio Nietzsche costumava enviá-los, numa referência novamente ao epistolário do filósofo, é também uma forma de o remetente anunciar aonde se encontra.

²⁴³ Friedrich Nietzsche, “Por que sou tão inteligente”, in *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 36.

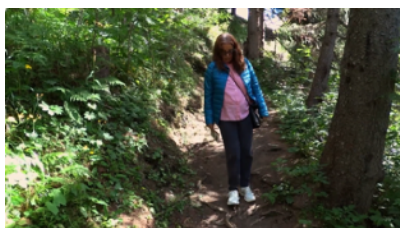
²⁴⁴ Desde o Rio de Janeiro, Bressane já percorreu muitos destinos: as ilhas do Pacífico em *Tabu* (1982), Portugal em *Sermões - Antônio Vieira* (1989), o Mediterrâneo em *Cleópatra* (2007). Inclui-se também o deserto-sertão em *São Jerônimo* (1999).

divisamos o filósofo “encarnado” neste filme, há uma “presença humana” que se faz escutar, por meio do som direto, ora através do alento, ora por uma respiração ofegante, ora pelos passos no chão de cascalho.

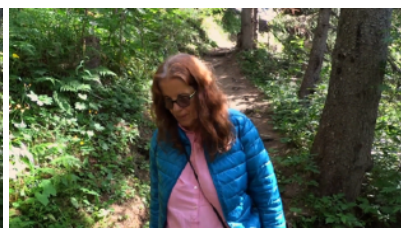
Também, por outro lado, ao longo de *Nietzsche Sils Maria* *Rochedo de Surlej* é a filósofa Rosa Dias quem surge diante da câmera em diferentes planos: diante da *Stiftung Nietzsche-Haus* (fig. 142) e depois dentro da instituição, filmando o aposento do filósofo (fig.); caminhando em uma das veredas do bosque (fig. 143 e 144); contemplando o lago de Sils (fig. 145); andando sob a chuva em direção ao rochedo filosofal (fig. 146); junto de colegas pesquisadores em frente ao montículo (fig. 147). Sendo, outra vez, personagem de uma obra de Bressane e, portanto, objeto de seu olhar, não resta dúvidas de que a filósofa se faz andarilha neste filme. Ademais, o próprio cineasta pode ser visto em dois momentos: primeiro, no reflexo do vidro do quadro expositivo do instituto (fig. 148) e, sob a perspectiva de Dias, num plano em modo retrato, em que ele se encontra sentado no bosque de Chastè (fig. 149).



142



143



144



145



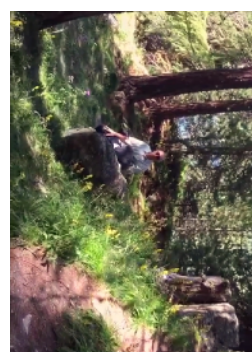
146



147



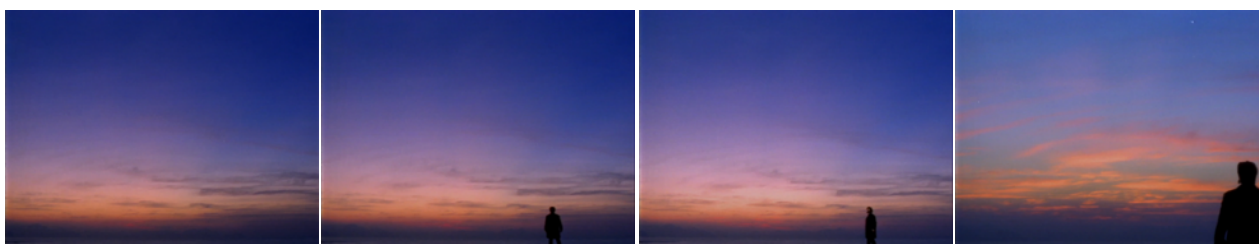
148



149

Se não divisamos o corpo de Nietzsche-Eiras em *Nietzsche em Nice* e se há uma disjunção entre corpo e voz em *Dias de Nietzsche em Turim*, em *Sils Maria*, apenas seu corpo

retorna e já no fim do filme. Nos dois derradeiros planos, extraídos do longa de 2001²⁴⁵, Nietzsche-Eiras caminha ao ar livre (fig. 150-153). Assim como se autointulava “o eremita de Sils Maria”²⁴⁶, ele acha-se sozinho, em meio à natureza. A composição destes planos parecem estabelecer um diálogo pictórico com algumas obras do pintor alemão Caspar David Friedrich, caso de *Abendlandschaft mit zwei Männern* [Paisagem noturna com dois homens] (1830-35) (fig. 154) e *Mondaufgang über dem Meer* [Nascer da lua sobre o mar] (1822) (fig. 155), com suas figuras humanas diminutas imersas na paisagem.



154. Caspar David Friedrich,
Abendlandschaft mit zwei Männern, 1830-35,
tinta a óleo, 31 x 25 cm
Hermitage, São Petersburgo



155. Caspar David Friedrich,
Mondaufgang über dem Meer, 1822,
tinta a óleo, 71 x 55 cm
Alte Nationalgalerie, Berlim

Apesar de não estarem sozinhas, as posturas que assumem as personagens nas pinturas guardam algo em comum com a atitude de Nietzsche-Eiras: todos dão às costas a quem as observa, isto é, o pintor, o cineasta e/ou o espectador; e também contemplam o horizonte,

²⁴⁵ Em *Dias de Nietzsche em Turim*, antes do filósofo entrar no quadro, o mesmo proferia entusiasmado: “Neste dia perfeito, em que tudo amadurece e não somente a videira doura, caiu-me na vida um raio de sol: olhei para trás, olhei para frente, nunca vi tantas e tão boas coisas de uma vez. Não foi em vão que enterrei hoje meu quadragésimo quarto ano, eu podia enterrá-lo, o que nele era vida está a salvo, é imortal. *O Anticristo*, *Os Ditirambos*, *O crepúsculo dos ídolos*, meu ensaio de filosofar com martelo – tudo dádivas deste ano, aliás, de seu último trimestre! *Como não deveria ser grato à minha própria vida inteira?* E assim conto minha vida.”

²⁴⁶ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta à mãe Franziska, 10 de agosto de 1885 (“*O fugitivus errans em Sils Maria*”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 181).

configurando-se uma duplicação do olhar²⁴⁷, pois são igualmente espectadores. Embora brevemente, Nietzsche-Eiras, ao girar o corpo para trás, devolva-nos o olhar.

Além disso, em ambas as pinturas de Friedrich, as linhas do quadro convergem, sobretudo, para o fenômeno luminoso que se observa no horizonte. Enquanto Nietzsche-Eiras está totalmente envolto pelo céu, verdadeira abóboda de luz, podendo escassamente vislumbrar-se, ao fundo, a costa e alguns rochedos. Trata-se de “uma radiante aurora”²⁴⁸ que encerra uma exuberância magnífica e uma certa ideia de incomensurabilidade, sendo o filósofo, assim como as figuras de Friedrich, os únicos vestígios de vida humana diante da natureza, senão do universo. “Um olhar pela paisagem suíça me dá provas de que não há nada como Sils na Suíça: maravilhosa mistura de delicadeza, do grandioso e do misterioso”²⁴⁹, nas palavras do filósofo.

Quando da feliz descoberta deste rincão, em 1879, Nietzsche escreve: “Agora tomei posse de Engadina e me encontro como em meu elemento, maravilhosamente! Estou *aparentado* com esta natureza”²⁵⁰. “Aparentar-se à natureza”, em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, também revela-se numa relação contígua e corporal com a paisagem e seus elementos. Com respeito a tal conexão, na última sequência do filme, em Silvaplana, Rosa Dias, arqueada, encosta as mãos e a fronte no rochedo filosofal (fig. 156). Já em outra obra fílmica de Bressane, *Sedução da Carne* (2018), é a vez do próprio cineasta posicionar-se analogamente (fig. 157), não obstante, em relação a um pinheiro situado nos bosques de Sils.



156



157

²⁴⁷ Jacques Aumont. “O olho variável, ou a mobilização do olhar” in *O olhar interminável: Cinema e Pintura*. trad. Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 58 e 60.

²⁴⁸ Júlio Bressane e Rosa Dias, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 21.

²⁴⁹ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Peter Gast, 25 de julho de 1884, terceiro verão em Sils, “O fugitivus errans em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 179.

²⁵⁰ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Franz Overbeck, de 26 de agosto de 1879, *ibid.*, p. 174.

Dessa maneira, Nietzsche-Eiras, Bressane e Dias encontram-se os três amalgamados à natureza da Alta Engadina.

Porém, ainda em relação às personagens das pinturas de Friedrich, nota-se uma diferença fundamental: enquanto estas acham-se inertes e, neste caso, assim foram representadas justamente para enfatizar o ato de contemplação adotado, isto é, estão retidas pelo que veem, Nietzsche-Eiras, ao contrário, entra no quadro caminhando e, mesmo interrompendo seu movimento, rapidamente retoma o passo.

Aliás, muitas vezes, em *Dias de Nietzsche em Turim*, o filósofo errante vagueia, visto que, como afirma Nietzsche-Eiras neste filme, “só os pensamentos que temos caminhando valem alguma coisa”²⁵¹. A este respeito, Rosa Dias assevera: “O aforismo é uma forma que Nietzsche encontrou para expressar seus pensamentos que não foram produzidos no conforto de um gabinete, mas ao longo das grandes caminhadas”²⁵².

Ainda quando da passagem por Turim, a filósofa recorda: “seguíamos os passos de Nietzsche nos mármore dos calçamentos, nas folhas de outono, nos trilhos de bonde”²⁵³. Neste sentido, há vários planos em *plongée* acentuada, e mesmo em nadir, direcionando-se ao centro da Terra e revelando-nos o chão, as calçadas (fig. 158), relvas (fig. 159) e veredas por onde os pés de Nietzsche passa(ra)m. Estes planos “telúricos” estão muito afins com uma perspectiva nietzscheana. O filósofo, em sua crítica ao cristianismo, à metafísica, e seus corolários de um mundo além, de um mundo suprassensível, quer reabilitar a Terra. Em uma fala não incluída em *Dias de Nietzsche em Turim*, ao anunciar o “super-homem”, ele diria: “Agora, o mais abominável dos atos é atentar contra a Terra”²⁵⁴.

No longa de 2001, os próprios pés de Nietzsche-Eiras podem ser vistos em ação (fig. 160-163); mas também imóveis, em primeiro plano, quando Nietzsche-Cristo está deitado em seu leito (fig. 57). Ainda, sentado diante de sua mesa de trabalho, a câmera, em um movimento descendente, percorre seu tronco, sua perna, até revelar um pé inquieto, porém ritmado (fig. 162). Trata-se de movimento involuntário? Ele toca o pedal de um piano invisível? Ou prenuncia a dança dionisíaca que em breve executará? Afinal, trata-se de

²⁵¹ Desde o roteiro do longa-metragem já se frisava: “Nietzsche continua sua caminhada, sempre caminhando, pois crê o filósofo que o pensamento vem até ele quando ele caminha” (Júlio Bressane e Rosa Dias, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 24-5).

²⁵² Rosa Dias, *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011, p. 28.

²⁵³ “Dias de Nietzsche em Turim”, in *Amizade estelar*: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p. 167.

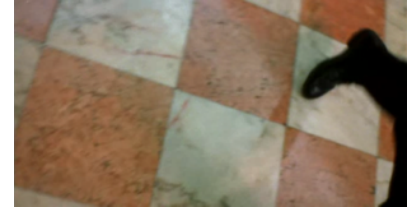
²⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 21.



158



159



160



161



162



163

membros fundamentais que igualmente dançam²⁵⁵. Como Nietzsche-Eiras bradava em *Nietzsche em Nice*: “Dança agora sobre mil dorsos, / Dorsos de ondas, malícias de ondas — / Salve quem *novas* danças cria!”²⁵⁶

Com efeito, as observações anteriores guardam forte sintonia com outra perspectiva do filósofo proferida por Nietzsche-Eiras: “Toda filosofia até agora foi um mal-entendido sobre o corpo. Eu digo: o corpo é o pensador”. Segundo Dias, “a crítica nietzschiana da metafísica implica a reabilitação do corpo.”²⁵⁷ “[Nietzsche] se propõe a acabar com a oposição que a filosofia faz entre a alma e o corpo desde Platão”. “Para Nietzsche, o homem se insere na vida pelo seu corpo. O corpo é que é o centro da interpretação e da organização do mundo”, sendo, inclusive, “superior e anterior a consciência”²⁵⁸.

Ainda, acerca da sequência das imagens animadas do “verdadeiro Nietzsche”²⁵⁹, ao final de *Dias de Nietzsche em Turim*, Bressane relata:

Eu as inventei. Compramos fotos na biblioteca de Nietzsche e, quando chegamos no Rio [de Janeiro], dei instruções a um técnico [Gerald Köhler] para que fizesse essas pequenas, discretas animações: a mão, os olhos, o rosto... Ele fez como se fosse um filme de época.²⁶⁰ [tradução nossa]

²⁵⁵ A propósito, recorda-se o comentário do cineasta: “[Em Nice] Os pés do caminhante Nietzsche, que encontrarão seu Paraíso nas calçadas de Turim, começam a acelerar o passo da dança que breve o dissolverá em outro, em outro, em mais outro, em ainda mais outro, encontro divino...” (Júlio Bressane, “A propos de Nietzsche à Nice”, in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 68).

²⁵⁶ Friedrich Nietzsche, “Canções do príncipe Vogelfrei”, in *A gaia ciência*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 285.

²⁵⁷ Rosa Dias, *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011, p. 50.

²⁵⁸ Id., *ibid.*

²⁵⁹ “La patología engendra estilo” [Entrevista concedida a Eduardo Antín, Flavia de la Fuente e Gonzalo Maza], in *Estremecimientos: Júlio Bressane y el cine*. Buenos Aires: Editora Buenos Aires Ciudad. Ed. Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013, p. 52. (Catálogo Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI 10-21 de abril de 2013)

²⁶⁰ Id., *ibid.*

São as fotografias da série “Der kranke Nietzsche” [“O Nietzsche doente”], de Hans Olde, realizadas 10 anos após a catástrofe em Turim, entre junho e agosto de 1899, na Villa Silberblick, em Weimar²⁶¹. Não é por acaso que o longa de 2001 termine justamente com o próprio filósofo redivivo graças aos efeitos da animação. Por meio de um processo de computação gráfica, “deu-se movimento ao que era estático, transformou-se o que era fixo: isso é uma ideia nietzscheana”²⁶². Ainda, olhemos para tais “discretas animações”, para além de um corpo enfermo, moribundo, isto é, não enquanto reflexos puramente somáticos. São intervenções feitas na imagem que recobram vida ao “corpo” humano, demasiado humano de Nietzsche. Nestes movimentos sutis, de piscar os olhos, de mover as mãos ou os dedos, menear a cabeça e o tronco que inspira e expira, ainda guardam-se lampejos, resquícios de um corpo vivo.

3.3. Materialização da filosofia na natureza

Apesar de nos orientarmos pelos referidos artigos de Dias, as cartas não retornarão pela fala do filósofo como sucedia nos demais filmes. Sequer escutamos a voz de Nietzsche-Eiras em momento algum. Além disso, as obras analisadas não compõem intencionalmente uma trilogia. Nem *Nietzsche em Nice*, nem tampouco *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* foram concebidos como uma “suposta” continuação do filme anterior. Contudo, segundo Bressane, “em Turim Nietzsche sai da língua, da palavra, o verbal perde sentido. Ali inicia-se a filosofia do silêncio”²⁶³ [tradução nossa].

Indagamo-nos se o “emudecimento” do filósofo indicado ao final do longa de 2001, ainda vige em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*. Diga-se de passagem, uma indagação não no sentido da falta, da incompletude. Não é o caso de que seja imprescindível um discurso logocêntrico, centrado em um sujeito, que se fundamenta unicamente na língua. Uma tal crença inexorável não condiz nem com Nietzsche, nem com o próprio cinema de Bressane que, por exemplo, nunca privilegiou exclusivamente o entrecho em seus filmes. Ademais, tampouco estamos no território da filosofia, mas sim do cinema. Pois, uma declaração do cineasta nos indica ainda outra perspectiva:

²⁶¹ Outrora sede do *Nietzsche-Archiv*, hoje, é um museu dedicado ao filósofo.

²⁶² “Julio Bressane: uma trajetória” [entrevista concedida a Ruy Gardnier]. Ruy Gardnier (org.). *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 29.

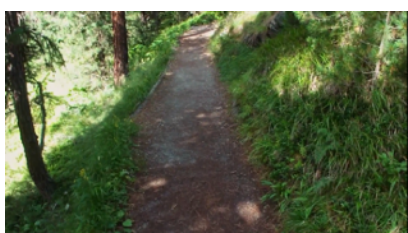
²⁶³ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto], in Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 321.

Sils Maria tem importância para Nietzsche pois teve um momento em que ele percebeu a filosofia fora, além do texto filosófico. [Ele] Começou a ver a filosofia na natureza absoluta. Uma deusa natureza, como diriam os antigos. A filosofia começou a ser sentida através da altitude, do ar, dos bosques de pinheiros, do reflexo da paisagem nas águas dos lagos.²⁶⁴

Numa reviravolta dos sentidos apontada por Bressane, o filme põe em relevo esta “paisagem-filosofia”. “As ruínas da grandeza do passado, o reflexo das nuvens (fig. 165) e das montanhas no espelho do lago (fig. 166), a espuma das ondas, são momentos de filosofia para além do texto filosófico”²⁶⁵, escreve o cineasta. Em específico, após a sequência do vilarejo, configurando-se como um segundo segmento de *Nietzsche Sils Maria* *Rochedo de Surlej*, imerge-se neste espaço que o filósofo dizia conhecer de cor²⁶⁶. Erramos pelas veredas dos bosques (fig. 164), rodeados pela natureza, assim como achava-se Nietzsche à época. Ainda, a descrição de Rosa Dias nos ambienta:

Sils Maria é um pequeno vilarejo dos Alpes suíços, situado entre dois lagos: Silvaplana ao norte, e Sils, ao sul, todos os dois alimentados pelo rio Inn, e circundado de picos de 3000 a 4000 metros de altura, onde os pinheiros sempre verdes grassam entre as pedras. O clima ali é frio, o inverno terminando apenas em junho. Os dias de neve fazendo sua aparição já a partir de setembro.²⁶⁷

Já as correspondências, das quais Dias lança mão em artigos, desvelam o arrebatamento de Nietzsche que manifesta a sua afeição por este rincão desde a primeira estada: “Eu ainda não tinha conhecido semelhante tranquilidade: os caminhos, os bosques, os lagos, os prados parecem ter sido feitos para mim”²⁶⁸. Afeição que persiste em seu terceiro verão – “A região, como tudo o que há em Engadina, me agrada, continua sendo meu lugar



164



165



166

²⁶⁴ Declaração dada por Bressane em *masterclass* realizada durante o 43º *Laceno d'oro Festival Internazionale del Cinema* em 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc>. Acesso em: 15 ago. 2022.

²⁶⁵ “Sedução da Carne”, in *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, p. 55.

²⁶⁶ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta à mãe Franziska Nietzsche, 29 de agosto de 1879, in “O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 174.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁶⁸ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta à irmã Elisabeth Forster-Nietzsche, 7 de julho de 1881, *ibid.*, p. 176.

preferido”²⁶⁹ – assim como em sua última passagem – “a alta Engadina, *minha paisagem*, tão longe da vida, tão metafísica”²⁷⁰.

Uma “paisagem-filosofia” que se impõe igualmente pelo som direto por meio dos diversos ruídos provenientes da natureza: a correnteza de um rio, as ondas de um lago, a queda d’água, os cantos dos pássaros etc. Já o ar das montanhas, ao qual o filósofo não só faz referências, mas também dá graças²⁷¹ por colocá-lo em plena atividade intelectual²⁷², se evidencia pelo movimento das águas dos lagos e dos galhos e das folhas dos pinheiros; também pelos ruídos estrepitosos, captados pelo microfone, dos “ventos *cortantes*”²⁷³.

Rosa Dias também adverte-nos que, apesar dos elogios, Nietzsche salienta “as dificuldades que enfrenta em seu dia a dia em Sils”²⁷⁴. No verão de 1884, “sofre como sempre de solidão e de um mal indefinível”²⁷⁵, padecendo de um esgotamento que o obriga a caminhar com demasiada lentidão²⁷⁶. Não obstante, acima de tudo, sofre da extrema sensibilidade às influências meteorológicas: “Agora entendi que uma condição para mim é um céu sereno durante meses: já não sou capaz de suportar muito tempo essas eternas mudanças, esse nublar-se do céu”²⁷⁷. Tanto que “fica doente cada vez que o céu se encobre”²⁷⁸ a ponto de considerar: “Minhas inimigas, as nuvens”²⁷⁹. “Embora as condições climáticas interrompessem sempre a tarefa de sua vida que era a realização de sua filosofia”²⁸⁰, ressalta Dias, à guisa de exemplo, “sua produtividade no verão de 1888 é impressionante”²⁸¹. E se há os planos em nadir, há também em zênite, em busca da copa dos pinheiros, dos cumes das montanhas, mas sobretudo do céu da Engadina, como sucedia em *Nietzsche em Nice* e o alciônico céu do balneário.

Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej convida-nos também a observar as vicissitudes meteorológicas que se desvelam na paisagem por meio das variações da luz, das

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Heinrich Köselitz [Peter Gast], 25 de julho de 1884, *ibid.*, p. 179.

²⁷⁰ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Carl Fuchs, 11 de abril de 1888, *ibid.*, p. 173.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 174-5.

²⁷² *Ibid.*, p. 177.

²⁷³ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta à mãe Franziska Nietzsche, de 24 de agosto de 1881, *ibid.*, p. 177.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 181.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 179.

²⁷⁶ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Franz Overbeck, início de agosto de 1884, *ibid.*, p. 179-80.

²⁷⁷ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Heinrich Köselitz [Peter Gast], 22 de setembro de 1881, *ibid.*, p. 178.

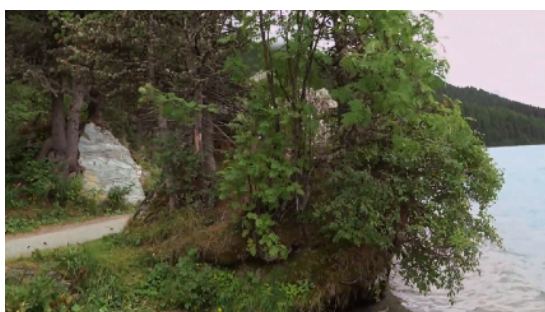
²⁷⁸ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta à mãe Franziska Nietzsche, 10 de agosto de 1885, *ibid.*, p. 181.

²⁷⁹ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Franz Overbeck, 23 de julho de 1884, p. 179.

²⁸⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 185.

²⁸¹ *Id.*, *ibid.*

intempéries e de outras mutações decorrentes. Há algo de gesto de pintor impressionista nisto, principalmente na observação dos efeitos da luz sobre um mesmo assunto. Como exemplo, os vários encontros com o rochedo de Surlej, assim como sucedera com Nietzsche. Aliás, sabemos-os sucessivos devido aos planos reiterados, percorrendo sempre a mesma vereda, em que se evidenciam tais mudanças: o rochedo surge sob um céu ora nublado, ora chuvoso, ora límpido (fig. 168-170). Também ouve-se o próprio cineasta, fora de quadro, exclamar: “Cortaram as árvores”, quando o montículo surge totalmente podado (fig. 170) da vegetação que o encobria e que era avistada em planos anteriores (fig. 167). Desse modo, o filme não apenas desvela, mas põe em relevo a própria passagem do tempo.



167



168

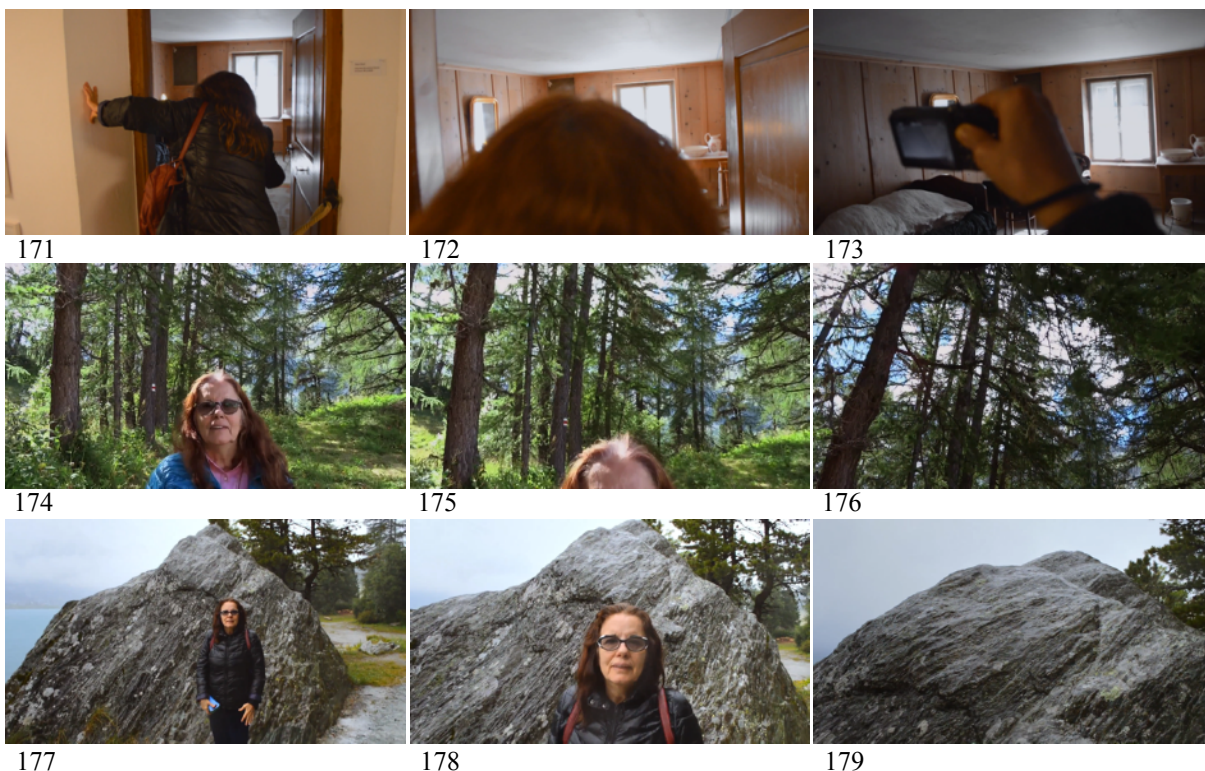


169



170

Ainda, outro plano reiterado em três momentos diferentes é o sobrevoo da câmera que avança sobre o corpo de Rosa Dias (fig. 171-179). Ao alcançá-la, em um movimento ascendente, ultrapassa-a e termina naquilo que seria o provável campo de visão da filósofa ou o que se encontra atrás dela. O que a câmera busca mostrar-nos nesse movimento? Retomando uma palavra usada por Bressane para referir-se às janelas das hospedagens de Nietzsche, trata-se do “fantasma” do filósofo? É um “livre pássaro”, para recordar as *Canções do Príncipe Vogelfrei*? Ou é a tentativa de buscar a perspectiva da filósofa? Este último questionamento parece ser o caso do primeiro sobrevoo (fig. 171-173) em que, ao perfazer este movimento, se busca no visor da câmera digital o que Dias fotografa, isto é, procura-se o olhar da filósofa e o que esta decide registrar do antigo aposento do filósofo.



Também, por ser a Engadina o “lugar de nascimento de Zaratustra”²⁸², talvez seja ele quem ronda ou habita a imagem. De fato, quando achamo-nos na península de Chastè, é a vez de Zaratustra²⁸³ nas palavras entalhadas em uma pedra²⁸⁴ da canção de roda do parágrafo 12 de “O canto ébrio”, de *Assim falou Zaratustra*:

O Mensch! Gib acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 “Ich schlief, ich schlief –,
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
 Die Welt ist tief,
 Und tiefer als der Tag gedacht.
 Tief ist ihr Weh –,
 Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 Weh spricht: Vergeh!
 Doch alle Lust will Ewigkeit –,

²⁸² Rosa Dias, “Apresentação”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 11.

²⁸³ Cf., a propósito de *Assim falou Zaratustra*, o livro *Leituras de Zaratustra* (Rio de Janeiro: Mauad X, 2011), organizado por Rosa Dias, Sabrina Vanderlei e Tiago Barros; Rosa Dias, “Do *Imaculado Conhecimento*: ‘olhos ébrios de lua’” in *Páginas da vida, página da arte*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p. 93-104. Ainda, em necrológio dedicado ao cineasta Rogério Sganzerla, Bressane declara: “Você [Sganzerla], com sua inclinação a não se inclinar, segue sendo o Zaratustra do Cinema o ponto máximo de todos os paradoxos e contradições! De toda luz!” (“O Signo Sganzerla” in *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 34).

²⁸⁴ Rosa Dias conta que o entalhe em questão, datado de 1900, ano da morte de Nietzsche, foi oferecido pelos músicos Carl Fuchs e Walter Lampe (“O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 178).

– will tiefe, tiefe Ewigkeit!”²⁸⁵

Este poema é proferido duas vezes, primeiro, por uma mulher e, em seguida, por um homem. Cada qual com seu próprio timbre, dando tom e modulação particulares para as palavras, ampliando seus sons e sentidos, transformam o mesmo texto em duas leituras completamente distintas. Aliás, trata-se da primeira vez que escutamos Nietzsche em alemão, algo raro se considerarmos a perspectiva extraeuropeia dias-bressaneana do filósofo. Tampouco há legendas nem portanto tradução. O que nos faz atentar para as vibrações da língua alemã, outro “modo de sentir o mundo”²⁸⁶, na concepção de Bressane. Neste caso, o modo próprio por meio do qual Nietzsche o sentia.

3.3. Pedra filosofal

A última paragem do itinerário proposto por *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* nos leva ao lugar que, segundo Rosa Dias, “em meados de 1881, passeando pelos arredores do lago de Silvaplana, [Nietzsche] teve, pela primeira vez, a revelação do pensamento do Eterno Retorno”²⁸⁷ ou ainda, como nas palavras do próprio filósofo:

Contarei agora a história do *Zaratustra*. A concepção fundamental da obra, o pensamento do eterno retorno, a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar, é de agosto de 1881: foi lançado em uma página com o subscrito: “seis mil pés acima do homem do tempo”. Naquele dia eu caminhava pelos bosques junto ao lago de Silvaplana; detive-me ante um imponente bloco de pedra em forma de pirâmide, pouco distante de Surlei. Então veio-me esse pensamento.²⁸⁸

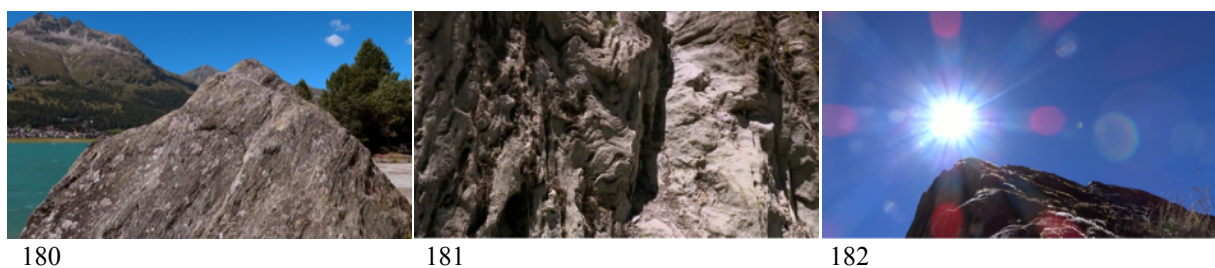
²⁸⁵ Na tradução de Paulo César de Souza: “Ó homem, presta atenção! / Que diz a meia-noite profunda? / ‘Eu dormia, eu dormia —, / De um sonho profundo acordei: — / O mundo é profundo, / Mais profundo do que pensava o dia! / Profunda é sua dor —, / O prazer — mais profundo ainda que o pesar: / A dor diz: Passa! / Mas todo prazer quer eternidade —, / — quer profunda, profunda eternidade!’” (in Friedrich Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 306-07).

²⁸⁶ A este respeito, o cineasta declara: “Algumas vezes no lugar de traduzir podemos apenas sugerir, as línguas não estão em relação de sinonímia, a língua é um modo de sentir as palavras, em vez de traduzi-las. A língua é um modo de sentir emotivamente o mundo, de criá-lo. Um modo de por em perspectiva o mundo. De sugerilo” [tradução nossa] (“Il limite come intervallo”: *Conversazione con Julio Bressane*” [entrevista concedida a Alessandro Canadè e Bruno Roberti] in Alessandro Canadè (org.). *Conversazione sul cinema*. Consenza: Pellegrini Editore, 2013, p. 208-09).

²⁸⁷ Rosa Dias, *Nietzsche educador*. Rio de Janeiro: Scipione, 1993, p. 12.

²⁸⁸ Friedrich Nietzsche, “Assim Falou Zaratustra”, in *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 79.

“[Esta] profunda transformação que Nietzsche vive”²⁸⁹, apontada por Dias²⁹⁰, capaz de trazer toda a filosofia do eterno retorno realizou-se, para Bressane, precisamente ao deparar-se, o filósofo, sucessiva e continuamente com este rochedo encantado e ao contemplá-lo²⁹¹. No filme, também defrontamo-nos, à beira do lago, com o rochedo de Surlej²⁹². Contudo, após os referidos encontros com a pedra filosfal (fig. 168-170), abaixo de um céu nublado e chuvoso, o derradeiro dá-se, diferentemente, sob um céu desanuviado e ensolarado. Então, imediatamente inicia-se a canção *Luar do Sertão*, na versão interpretada por Luiz Gonzaga e Milton Nascimento²⁹³. Ademais, ao longo da execução integral da música – recurso estilístico altamente explorado em outros filmes do realizador –, a câmera perscruta o montículo sob diferentes ângulos (fig. 180-182).



Evidentemente esta canção faz referência ao sertão, logo uma região totalmente oposta em comparação àquela avistada ao longo de todo o filme, seja em questões climáticas, geográficas e/ou paisagísticas. Afinal localizamo-nos nos Alpes suíços e não nos trópicos. Portanto, definitivamente não estamos no lugar ao qual remete a letra dos compositores João Pernambuco e Catulo Cearense da Paixão. Mas, como Rosa Dias já asseverou devidamente o significado da Alta Engadina para Nietzsche, trata-se de um espaço sobretudo afetivo, tal qual o sertão para quem o canta.

Da sobreposição, ou melhor, da conjugação engenhosa entre a música sertaneja e as imagens alpinas, isto é, universos antípodas, constrói-se um oxímoro visual-sonoro: “luar do sertão” em pleno dia ensolarado nos Alpes suíços. Se o propósito oximoresco, a partir do paradoxismo criado, é justamente realçar pelo contraste o que se quer expressar, vejamos o que ocorre nesta sequência de *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*.

²⁸⁹ Rosa Dias, “O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 177.

²⁹⁰ Cf. carta de Friedrich Nietzsche a Heinrich Köselitz [Peter Gast], de 14 de agosto de 1881, em que faz menção à revelação. *ibid.*, p. 176-77.

²⁹¹ Declaração dada por Bressane em *masterclass* realizada durante o 43º *Laceno d’oro Festival Internazionale del Cinema* em 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc>. Acesso em: 15/08/2022.

²⁹² Surlej é um distrito da cidade de Silvaplana.

²⁹³ Canção que integra o disco *A Festa* (1981), de Luiz Gonzaga.

Primeiramente, não brilha a luz da lua como canta o refrão – “Não há, ó gente, ó não / Luar como esse do sertão” –, pois não se trata de um plano noturno. Não obstante, há o inegável fulgor do sol quando a câmera é posta em contra-*plongée* zenital (fig. 182). Ainda, o fenômeno físico do luar consiste justamente na luz do sol refletida pela lua. Com efeito, a canção nada mais é do que uma ode à luz. Nietzsche tampouco poupava elogios ao referir-se à característica luminosidade da Alta Engadina:

Depois saí – e vi o dia mais lindo em Engadina – uma potência luminosa de todas as cores, um azul no lago e no céu, uma claridade do ar totalmente inaudita... As montanhas de branco até muito embaixo – pois tivemos dias de sério inverno – acrescentavam em toda casa a intensidade da luz.²⁹⁴

Inclusive, se a lua “mais parece um sol de prata prateando a solidão”, o próprio sol, por sua vez, prateia o montículo, com seus raios criando efeitos ópticos na imagem (fig. 182). Também, ao referir-se à solidão, encontra consonância nesta condição muito afeita ao “eremita de Sils Maria”, como se autointitulava o filósofo. Já os versos cantados por Milton Nascimento – “Ai quem me dera que eu morresse lá na serra / Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez / Ser enterrado numa gruta pequenina / Onde à tarde, a sururina chora a sua viuvez” – ecoam os anseios de Nietzsche dos quais Rosa Dias escreve a respeito:

Nessa carta [*de 21 de junho de 1883, aos familiares*] aparece ainda o desejo de ter uma casa em Chastè: “Gostaria de ter dinheiro suficiente para poder construir para mim aqui uma espécie de cabana ideal: isto é, uma casa de madeira com dois quartos; para ser preciso, em uma península que se adentra no lago de Sils, onde antigamente se erigia uma fortificação romana”.²⁹⁵

Posteriormente, no quinto verão em Sils Maria, ele revela ainda um outro desejo:

Nossa península não tem nada igual nem na Suíça nem na Europa que eu conheço. Cheia de novos caminhos: o lugar onde tive a ideia de Zaratustra e no qual eu gostaria de um dia ser enterrado está agora acessível e ganha fama de ser *o lugar mais belo de Engadina*.²⁹⁶

Entretanto, exalta-se o luar do sertão em detrimento daquele encontrado na cidade, isto é, em um contraponto entre a urbe e o campo: “Este luar cá da cidade tão escuro / Não tem aquela saudade do luar lá do sertão”. Em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, abandonam-se os ambientes citadinos, como Turim e Nice, justamente ao perfazer-se esta

²⁹⁴ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Meta von Salis, 7 de setembro de 1888 (Rosa Dias, “O *fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 185).

²⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 178.

²⁹⁶ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta a Bernhard e Elizabeth Förster, de 2 de setembro de 1886, *ibid.*, p. 181.

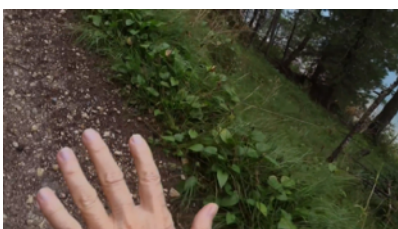
imersão na natureza. Embora, apesar de saudar-se o sertão na canção, quem canta não se encontra ali, ao contrário do filme.

Por fim, por meio deste procedimento de justapor tais paisagens contrastantes na canção e na imagem, amplia-se o horizonte deste espaço visto-cantado. É a maneira do filme de aproximar a região alpina do Brasil, e vice-versa, construindo, mais uma vez, uma contiguidade espacial, entre aqui e alhures, dentro da perspectiva de um Nietzsche extraeuropeu.

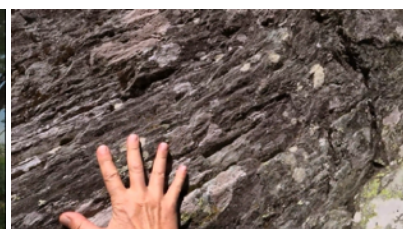
3.3.1. Uma cinésica nietzscheana



183



184



185

Se, excetuando os planos finais, ao longo de *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* não divisamos o corpo do filósofo, ao fim da execução de *Luar do sertão* uma mão se materializa e encaminha-se rapidamente em direção ao rochedo filosofal até tocá-lo (fig. 185). No início do filme, uma mão, ocupando o primeiro plano, se sobrepunha ao maciço alpino (fig. 183). Ainda, uma outra se desloca por uma vereda dos bosques de Sils (fig. 184).

Todavia, não se revelará a quem ela pertence. Independentemente, esta mão guarda uma forte relação com a própria câmera, já que seu prolongamento sempre provém do fora de campo inferior do quadro, fazendo-nos supor que se trata da mão do realizador ou de quem sustenta o aparato. Acima de tudo, em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, com esta mão perscrutadora²⁹⁷, trava-se uma relação háptica com a paisagem. Trata-se de um aspecto também observado em *Nietzsche em Nice*, onde a câmera “roçava” o mármore da fonte dos Tritões. Mais uma vez, evidencia-se a primazia do corpo nesse encontro da epiderme com o mundo.

Com isto, considerando o conjunto dos três filmes, uma cinésica nietzscheana parece delinear-se. Neste sentido, para além de seguirem os “passos” do filósofo, como vimos,

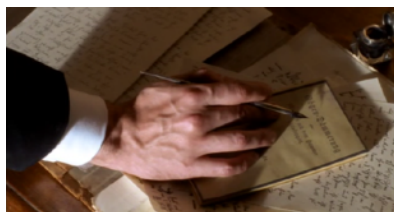
²⁹⁷ Por sinal, membros que também frequentam largamente a obra do cineasta, como as mãos do desejo em *Filme de Amor* (2003) e em *Cleópatra* (2007).

Bressane relata a respeito da passagem do casal por Turim: “Fomos passo a passo em cada lugar em que Nietzsche tocou com a mão [tradução nossa]²⁹⁸” (fig. 186).

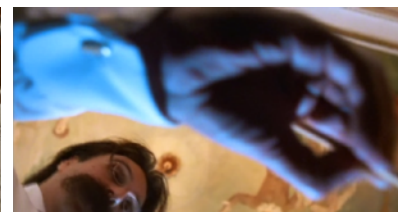
São mãos que escrevem aforismos, correspondências e “bilhetes de loucura”, como as que se fazem notar ao longo de *Dias de Nietzsche em Turim*²⁹⁹ (fig. 187). Inúmeras vezes, Nietzsche-Eiras escreve, anotando em sua caderneta, durante suas caminhadas ou quando posto em sua escrivaninha. Particularmente, quando da dissolução do sujeito, em um dos giros que a câmera executa, a mão do filósofo, equipada de uma caneta, realiza movimentos como se escrevesse sobre a lente³⁰⁰ (fig. 188). Depois, ao escrever o “bilhete da loucura” a Cosima Wagner, a câmera em movimento foca na mão de Nietzsche-Eiras que escreve ininterruptamente (fig. 189). Também, na banda sonora, ouve-se o ruído da ponta de uma caneta contra o papel, fazendo-nos “ver-ouvir” este membro em plena atividade. Ademais, todas as “manuscrituras” que permeiam os três filmes analisados podem ser vistas sob este ponto de vista. Afinal, como explicita a filósofa, Nietzsche possui “uma imperiosa vontade de escrever, pois, para ele, escrever é viver”³⁰¹.



186



187



188



189



190



191

Há também mãos que criam música e, portanto, emoção. Neste sentido, as composições de Frédéric Chopin ouvidas na sequência do *Museo Egizio* em *Dias de Nietzsche em Turim* – *Valsa em lá bemol maior, Op. 42* – e no *travelling* que abre *Nietzsche em Nice* –

²⁹⁸ “Uscire da sé, la forza aborigena del cinema” [entrevista de Bressane concedida a Simona Fina e Roberto Turigliatto]. Simona Fina & Roberto Turigliatto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 320. Ademais, há os primeiros planos de objetos que implicam as mãos, como a maçaneta que abre a porta da livraria em Turim ou a do aposento e o trinco da janela em Sils Maria, que um dia receberam o toque do filósofo.

²⁹⁹ Nota-se que, desde o roteiro, elas já se destacavam (Júlio Bressane e Rosa Dias, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 12-3, 15, 18, 23-4, 26-7, 31 e 34).

³⁰⁰ Poderíamos considerá-lo o contracampo do título do longa, isto é, a animação da assinatura de Nietzsche.

³⁰¹ Rosa Dias, “Apresentação”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 9.

XI Nocturne, Op. 37 n. 1 –, fazem-nos pensar nas mãos deste (fig. 192) que foi um exímio pianista, um verdadeiro virtuose deste instrumento³⁰². Nietzsche-Eiras também pôe-se a tocar piano em dois momentos de *Dias de Nietzsche em Turim* (fig. 10 e 14). A este propósito, Roland Barthes lamenta o desaparecimento da execução na música – e consequentemente dos intérpretes amadores –, “uma atividade sobretudo manual (logo, em um sentido, muito mais sensual)”, “uma música muscular”, “como se o corpo ouvisse – e não a alma”, sobretudo, que “o corpo comanda, conduz, coordena, deve transcrever, ele próprio o que lê: fabrica som e sentido”³⁰³. Inclusive, por não ser uma música diegética, o que se vê de fato é o corpo a executar uma certa música que só pode ser “divisada” nos membros de Nietzsche-Eiras.



192. Auguste Clésinger, Molde original da mão esquerda de Chopin, 1849, gesso, 5 x 10, 5 x 21 cm
Musée de la Vie Romantique, Paris

A última imagem do filósofo no longa de 2001 é justamente um primeiro plano de suas mãos, sobre seu regaço uma caderneta, que dedilham as teclas de um piano imaginário (fig. 190). A respeito disto, o roteiro nos indica: “Nietzsche toca sua música, não mais escreverá nem mais uma única linha até a morte. Contudo, ele toca, sua música faz sentido...”³⁰⁴ A seguir, o corte traz a imagem de arquivo da mão de Nietzsche (fig. 191) em que os dedos fazem ligeiros movimentos, como se também tocassem um piano. Incluem-se, neste inventário, as mãos que engendram o *pathos* como as dos tritões de *Nietzsche em Nice* que empunham os búzios a partir de onde soa a composição de Bizet, e as de Nietzsche-Eiras que sujeitam a máscara de Dioniso e um cacho de uvas.

³⁰² O escritor Camille Bourniquel escreve a este respeito: “Les contemporains ont d’abord salué le virtuose, l’interprète : gardons-nous de les oublier. Tous les témoignages concordent : “L’instrument qu’on entendait quand Chopin jouait, écrit Georges Mathias, qui fut son élève avant d’enseigner au Conservatoire, n’a jamais existé que sous les doigts de Chopin... [...] Parlons donc de cette main, aussi miraculeuse que celle de Liszt, et qui, bien que menue, bien que n’échappant pas à la faiblesse congénitale du quatrième doigt — Chopin dans une lettre de Calder House se plaint de n’avoir pas plus réussi à l’amender que la forme de son nez — était admirablement prédestinée aux usages de la virtuosité transcendante” (“Le pianiste et son Double”, in *Chopin*. Paris: Le Seuil, Collections Microcosme “Solfèges”, 1957, p. 169).

³⁰³ “Musica practica”, in *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 231.

³⁰⁴ Júlio Bressane e Rosa Dias, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 34.

Não menos reveladores, também já identificáramos gestos que implicam as mãos de Rosa Dias envolvendo uma câmera fotográfica que registra o edifício da antiga pensão em Nice (fig. 105 e 106) e que filma a habitação em Sils Maria (fig. 171-173). Materiais usados em aula pela filósofa e também, como vimos, perspectivas incorporadas aos filmes. Também há a suposição de “mãos filmicas”, do próprio cineasta, devido ao reflexo da filmadora digital na janela do vagão em Nice (fig. 116 e 117), assim como da câmera digital em Sils Maria, no vidro do painel expositivo na *Stiftung Nietzsche-Haus* (fig. 148).

3.4. Outras figurações do rochedo de Surlej

Segundo Bressane, “conhecer uma paisagem quer dizer saber lê-la, ouvi-la, escutar uma música, uma música de longa, uma música de muito longa, extremamente longa, longuíssima duração”³⁰⁵. Neste sentido, em *Rua Aperana, 52* (2012), o cineasta faz uma corografia da paisagem que circunda e caracteriza a via do título, localizada no Rio de Janeiro, a partir de um inventário profuso de imagens, entre fotografias produzidas de 1909 a 1955 e filmes realizados entre 1957 e 2005, num arco temporal de quase um século.

Assim como Nietzsche conhecia de cor a Alta Engadina, este rincão carioca é uma paisagem altamente conhecida e explorada pelo cineasta ao longo de sua filmografia. Pois entre os segmentos que se delineiam no filme – o penhasco, a rua de sete curvas (conhecida como “sétimo céu”), a costa e o mar –, um deles se dedica ao morro Dois Irmãos. Correlativamente, e a seu modo, Bressane também possui uma elevação que atravessa a sua obra, atestada pela onipresença do morro³⁰⁶ em inúmeros de seus filmes, e a respeito do qual o cineasta escreve:

Monumento de uma vulcânica alquimia da natureza, o penhasco rochoso do morro Dois Irmãos é o progenitor do Farol de Alexandria, colosso mineral de resistência, de repetição, de orientação, no percurso do homem pelo mundo terrestre e cósmico... Curiosa formação rochosa, numa montagem natural de dois morros com figuras, uma cônica e outra piramidal, onde os antigos tupinambás celebravam seus rituais de dança, masculina e feminina, associadas aos deuses do Sol Tupã e da Lua Jacy.³⁰⁷

Pois se o Morro Dois Irmãos compõe uma reconhecida paisagem cinematográfica bressaneana, há também outras figurações e/ou avatares do rochedo de Surlej em outros

³⁰⁵ “Penhasco, Mirante, Rua Aperana 52”, in *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, p. 9.

³⁰⁶ Outro cotejo, também consequente, seria o caso do pintor Paul Cézanne e sua *Mont Sainte-Victoire*.

³⁰⁷ Op. cit.

filmes do cineasta. Não por acaso, se a pedra piramidal que marca a trajetória de Nietzsche foi o rochedo em questão, em *Dias de Nietzsche em Turim*, para o Nietzsche dias-bressaneano, a pedra filosofal é justamente o morro carioca.

A sequência do longa de 2001 em que Nietzsche-Eiras fala do conceito do eterno retorno inicia-se com dois planos, um primeiro plano dos seios de uma mulher (fig. 193) e, depois, outro do Morro Dois Irmãos (fig. 194). A seguir, um plano sequência, em *contra-plongée*, parte de um dos montes — de um ângulo em que apenas se avista um de seus cumes — e encontra o filósofo (fig. 195 e 196). Enquanto na banda sonora, Nietzsche-Eiras profere:

O pensamento do eterno retorno, a mais elevada forma de afirmação que se pode alcançar, eu tive quando caminhava pelos bosques, perto do lago de Silvaplana, e me detive junto a um imponente bloco de pedra na forma de pirâmide, perto de Surlei. Então me veio este pensamento. Fui mero porta-voz, mero *medium* de forças poderosíssimas. Subitamente, com infável certeza e sutileza, algo se tornou visível para mim. Audível, comoveu-me e transtornou-me profundamente. Ouvi, não procurei; tomei e não perguntei quem era o autor desse presente. Um pensamento reluziu como um relâmpago, sem hesitação na forma. Um êxtase, cuja tremenda tensão desatou-se por vezes em torrentes de lágrimas. Meu passo involuntariamente ora se precipitava, ora se arrastava; um completo estar fora de si, com a claríssima consciência de um sem-número de delicados tremores e calafrios que chegavam aos dedos dos pés; um abismo de felicidade... Tudo ocorreu de maneira involuntária, mas como que em um turbilhão de sensação de liberdade, de incondicionalidade, de poder, de divindade... As coisas mesmas se acercavam e se ofereciam como símbolos. Todas elas vinham afagantes ao encontro de minhas palavras, e me lisonjeavam, pois queria cavalgar em meu dorso. E, assim, abriram-se para mim as palavras e as arcas de palavras de todo o ser. Todo o ser queria vir a ser palavra, todo o vir a ser queria comigo aprender a falar.³⁰⁸ Ah, disse ele: 'e se, um dia ou uma noite, um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e dissesse: Esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo, tudo, o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instinto e eu próprio, a eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!'

Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe tivesses respondido: Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!

Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse. Diante de tudo e de cada coisa, a pergunta: Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes? Pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir!³⁰⁹ Ah! Ah! Era isso a vida? Pois muito bem! Outra vez!³¹⁰

Ainda ouvindo a voz do filósofo, Nietzsche-Eiras, em *contra-plongée*, atravessa o quadro, anotando em sua caderneta (fig. 197) e, depois, anda em direção à câmera na rua

³⁰⁸ Friedrich Nietzsche, “Assim falou Zaratustra”, in *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017, p. 79.

³⁰⁹ Id., aforismo 341 “O maior dos pesos”, do livro IV, in *A gaia ciência*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019, p. 205.

³¹⁰ Id., *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 151.

sinuosa que leva ao topo do Morro Dois Irmãos (fig. 198), até abandonar o campo da câmera. Mas a paisagem do “bosque de árvores frondosas”³¹¹ pelo qual passeia o filósofo não se parece em nada com aquela divisada em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, com pinheiros e abetos, pelo contrário, trata-se de uma vegetação claramente tropical, com palmeiras e ramos de bambu (fig. 197). Mais uma vez, achamo-nos entre aqui e alhures, porém, não entre Rio de Janeiro e Turim, mas entre a cidade carioca e a Engadina.



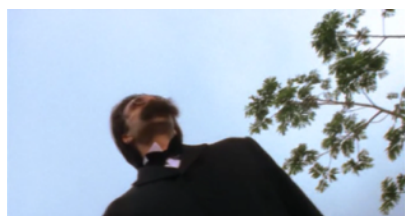
193



194



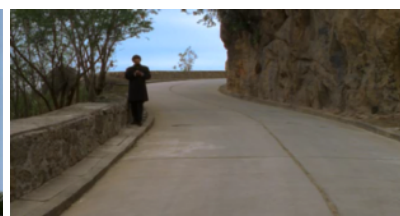
195



196



197



198

Na realidade, o plano dos seios, como indica o roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*, referia-se, inicialmente, à sequência 12, não incluída na montagem final:

Um seio de mulher, verdadeira pera grega, ocupa toda a tela. Voz de Nietzsche: “Desgraçadamente um laço de parentesco liga-me ao notório agitador antisemita Bernhard Förster, pois este se casou com minha irmã Elisabeth, e os dois partiram para fundar uma colônia antisemita no Paraguai. Li a correspondência antisemita, abandonei toda e qualquer moderação. Esse partido me corrompeu, um após o outro, o editor, a reputação, a irmã e os amigos. Tenho que me defender com unhas e dentes, da confusão com a canalha antisemita, depois que minha irmã, minha antiga irmã, estimulou a mais funesta de todas as confusões. Essas malditas caricaturas antisemitas não devem tocar no meu ideal! Quanto já sofri pelo fato de ter meu nome envolvido com esse movimento, por causa do casamento de minha irmã! O tratamento que até agora me dispensaram minha mãe e minha irmã inspira-me horror indizível: aí trabalha uma máquina perfeitamente infernal, que conhece o instante em que posso ser mais cruelmente ferido, em meus instintos supremos... Confesso que a mais profunda objeção ao eterno retorno, que é o meu pensamento verdadeiramente abissal, são sempre minha mãe e minha irmã.”³¹²

Portanto, a imagem dos seios femininos estava, a princípio, associada a uma crítica inexorável direcionada a duas mulheres, a sua irmã Elisabeth Förster-Nietzsche e a sua mãe Franziska Nietzsche. Entretanto, conserva-se em *Dias de Nietzsche em Turim* apenas a relação com a mãe, pois o filósofo a interpela em alguns momentos do filme, mas sem reprová-la.

³¹¹ Rosa Dias e Júlio Bressane, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”. in Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 16.

³¹² Id., *ibid.*, p. 19.

Veem-se também dois retratos dela: o primeiro, ao lado de outro do pai do filósofo, Carl Ludwig Nietzsche (fig. 199); e no segundo, ela aparece ao lado de Nietzsche (fig. 200). Além disso, se o antissemitismo do cunhado é suprimido, assim como o descontentamento do filósofo a respeito do cônjuge da irmã, o longa traz uma sequência em que Nietzsche se endereça implacavelmente aos antissemitas que queriam assenhorear-se de Zaratustra.



199



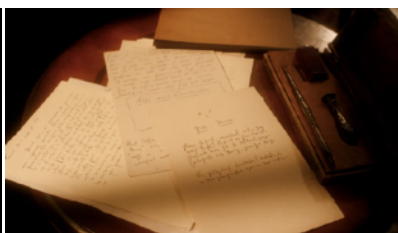
200

Mas, embora a fala crítica tenha sido eliminada, o plano dos seios permanece, sendo deslocado para outra sequência do longa, no caso, a do pensamento do eterno retorno. Passando a vê-los naquilo que possuem de uma figura cônica, associamos o formato pontiagudo destes ao dos cumes do Morro Dois Irmãos e, por sua vez, este último à forma piramidal do rochedo de Surlej. O corpo da mulher vira paisagem, assim como em *A Erva do Rato* (2008), filme de Bressane em que a personagem de Selton Mello descreve as montanhas que formam a costa carioca:

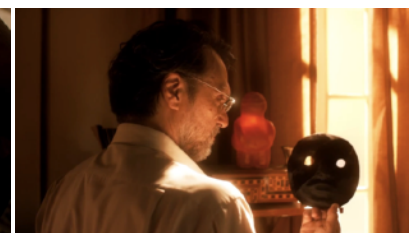
Os morros da Tijuca formam os rostos da gigantesca figura, o dos Dois Irmãos, o peito, os contrafortes do Corcovado dão-lhe o tronco e as pernas, por fim, o Pão de Açúcar lhe empresta os pés. O morro dos Dois Irmãos forma o peito do gigante.



201



202



203

No longa-metragem *Beduíno* (2016), há também uma sequência dedicada ao filósofo. Desta vez, o rochedo foi transportado para dentro das quatro paredes do cômodo (fig. 201) em que se dão as mais diversas interações do casal Surm (Alessandra Negrini) e Beduíno (Fernando Eiras). Na realidade, não se trata de um rochedo propriamente, mas sim um simulacro, e que desde o seu interior, emite uma luz. Depois, no primeiro plano de uma mesa com manuscritos, destacam-se algumas palavras: “Also sprach Zarathustra” e “Sils-Maria” (fig. 202). Trata-se, mais uma vez, das “manuscrituras” de Nietzsche:

respectivamente, uma reprodução da carta enviada ao amigo Heinrich Köselitz [Peter Gast], de 1 de fevereiro de 1883, em que o filósofo anuncia nada menos do que título de sua obra “Assim falou Zaratustra”³¹³; e a outra traz os versos do poema “Sils-Maria”, pertencente às *Canções do Príncipe Vogelfrei*:

Aqui sentava eu, à espera — à espera de nada,
Além do bem e do mal, ora fruindo
A luz, ora a sombra, tudo apenas brincadeira,
Tudo lago, tudo meio-dia e tempo sem meta.

Subitamente, amiga, o um se tornou dois! —
— E Zaratustra passou junto a mim...³¹⁴

No plano seguinte, Fernando Eiras, de perfil, segura uma máscara grega (fig. 203). A composição do plano incorpora elementos vistos em *Dias de Nietzsche em Turim*, no momento da celebração dionisíaca, em que o filósofo empunha uma máscara e, ao fundo, vê-se o ídolo de fogo de Zaratustra. Contudo, Nietzsche-Eiras está descaracterizado, não traz o distintivo bigode, nem os óculos de lentes redondas. Tampouco está tomado pela embriaguez como em seu aposento em Turim, ao contrário, apenas inspeciona serenamente a máscara, virando-a do avesso. Neste filme, a personagem de Eiras é *Beduíno* e como seu nome já indica, possui um caráter nômade, que implica o movimento, algo afeito ao filósofo. Ainda, de acordo com Nietzsche e os versos do poema — “o um se tornou dois” —, Beduíno apresenta sobretudo um caráter múltiplo, visto que, ao longo do filme, multiplica-se e faz-se assumindo e perpassando por uma série de individualidades.

Por outro lado, novamente numa conexão Rio de Janeiro-Alta Engadina, Surm caminha, em contra-*plongée*, sempre com a mão erguida e estendida à sua frente (fig. 205 e 206). Este membro, por sua vez, torna-se a mão que toca o rochedo de Surlej (fig. 207 e 208). Porém, no último plano desta sequência nietzscheana de *Beduíno*, não se divisa o lago de Silvaplane, à margem do qual se encontra a pedra filosofal em questão. Na realidade, avista-se o lago localizado no Hyde Park, em Londres (fig. 209). Esta imagem pertence a *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), o primeiro filme de Bressane em que o cineasta e Rosa Dias trabalharam juntos³¹⁵.

³¹³ Friedrich Nietzsche. *Correspondência IV*: Enero 1880 – Diciembre 1884. trad. Marco Parmeggiani. Madri: Editorial Trotta, 2010, p. 313-14.

³¹⁴ Friedrich Nietzsche, “Canções do Príncipe Vogelfrei”, in *A gaia ciência*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019, p. 283.

³¹⁵ Dias foi assistente de direção de Bressane.

Deste modo, assim como o círculo do eterno retorno não se encerra, mas se repete, regressamos ao ponto inicial da trajetória do casal. Ainda, a inserção nesta sequência de um plano de Rosa Dias (fig. 204), extraído de *Fada do Oriente* (1972)³¹⁶, para além de referir-se à mulher com quem a personagem Surm sonha constantemente, também aponta para outra questão. Pois depreende-se, mais uma vez, que a relação de Bressane com o filósofo alemão é mediada e/ou atravessada por Rosa Dias. Ademais, estas imagens abarcam um arco espaçotemporal que vai de filmes do exílio³¹⁷ aos filmes nietzscheanos e, portanto, dos deslocamentos terrestres percorridos juntos nos anos 1970 àqueles realizados a partir da metade dos anos 1990. Condensa-se, assim, uma trajetória entre o cinema, a filosofia e a vida.



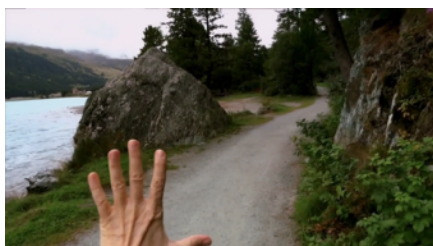
204



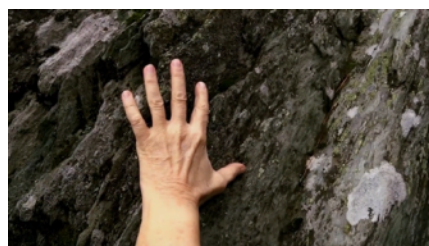
205



206



207



208



209

Por fim, como Rosa Dias nos assinala:

Nietzsche deixa Engadina, em 20 de setembro de 1888. Mas antes de partir escreve para a mãe: “A viagem não é longa. Turim está *a meio caminho* de Nice: de maneira que não faço nenhum desvio. Pela manhã vou aos correios e me sento ali na minha praça: ao meio dia estarei em Chiavenna; à tarde em *Milão*. Ali passo a noite. No dia seguinte, 3 horas de trem rápido a Turim”. O ano de 1888 foi o último verão que Nietzsche passou em Sils Maria, antes da sua catástrofe em Turim, em janeiro de 1889.³¹⁸

³¹⁶ Este filme foi realizado durante a passagem do casal, junto de Elyseu Visconti, pelo Marrocos.

³¹⁷ Ainda sobre o período londrino, Rosa Dias – que chegou em Londres antes de Bressane, em setembro de 1969 – também ressalta as discussões acerca de ideias de Friedrich Nietzsche que despertaram o seu interesse. Em entrevista a filósofa conta: “Em setembro de 1969, fui para Londres por motivos pessoais e políticos e ali meu interesse pela filosofia ganhou força. As conversas com os amigos na casa de Dedé e Caetano, Gil e Sandra com Jorge Mautner e Péricles Cavalcanti duravam às vezes dias inteiros. Foram fundamentais para mim. Foi através dessas conversas que comecei a estudar Nietzsche. Dioniso era sempre evocado.” (Rosa Dias Entrevista. *Ensaios Filosóficos*, Volume VI, outubro de 2012, p. 157).

³¹⁸ Friedrich Nietzsche apud Rosa Dias, carta à mãe, Franziska Nietzsche, de 14 de setembro de 1888 (Rosa Dias, “*O fugitivus errans* em Sils Maria”, in Rosa Maria Dias & Marina Gomes de Oliveira (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019, p. 186).

Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej termina justamente com os planos extraídos do longa de 2001 (fig. 150-153), numa espécie de regresso a Turim, ou melhor, num retorno a *Dias de Nietzsche em Turim*. Não obstante, para além de ser a cidade para a qual o filósofo se dirigira em 1888, não estaríamos sob a vigência deste fenómeno cíclico que é o círculo do eterno retorno do mesmo? Afinal foi justamente na Alta Engadina onde Nietzsche teve esse pensamento abissal. Parafraseemos o filósofo: “Pois muito bem! Outra vez!”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises de *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *Nietzsche em Nice* (2004) e *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019), pudemos observar que a atuação de Rosa Dias vai além da mediação declarada nos encontros de Júlio Bressane com Nietzsche. Desempenhando um papel ativo, como argumentista, pesquisadora, roteirista e também co-diretora, o ciceronismo de Dias não se limita às pesquisas pontuais sobre as passagens do filósofo por determinado lugar. Pelo contrário, este se expande e perpassa toda a obra da filósofa, revelando por sua vez também outra característica de Bressane enquanto cineasta-leitor.

Efetivamente, as exegeses de Rosa Dias iluminam as obras filmicas de Bressane, mas não no sentido de impor-lhes perspectivas. Ao cotejar e dialogar com a produção intelectual da filósofa, buscamos pelos sentidos latentes presentes nos próprios filmes, ou seja, como o cineasta traduziu ou sugeriu para o cinema conceitos e questões caras ao pensamento nietzscheano privilegiados por Dias.

Além disso, vimos que o diálogo entre cinema e filosofia não é exclusivo, ou melhor, este não deixa de convocar outras disciplinas. É justamente no atravessamento de outros campos das artes e dos saberes, além do próprio cinema e da vida, que Bressane constrói Frederico Nietzsche, como na formulação encontrada no roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*:

Com seus olhares de muitas perspectivas e seus vários contrapontos de desenvolvimento, o pensamento e a escrita de Nietzsche interseccionam as fronteiras, as disciplinas, as existências, as diversas representações, em um movimento de transformação, de transvaloração, de mistura, em ciclone.³¹⁹

Se as atuações de Rosa Dias configuram-se, incontestavelmente, como a parceria mais longeva e contínua identificada na obra do cineasta, estes três filmes analisados são os mais significativos dentro de sua filmografia para apontar este encontro profícuo. Pois, principalmente, evidenciam um entrelaçamento entre as duas trajetórias, isto é, entre as atuações de Bressane no cinema e de Dias no campo da filosofia.

³¹⁹ Rosa Dias e Júlio Bressane, “Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*”. in Rosa Dias, *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 29.

Falamos também da circulação de pensamentos, ideias e obras filmicas. Se toda a produção intelectual de Rosa Dias faz parte de uma recepção brasileira do pensamento nietzscheano, em um movimento inverso, os filmes de Bressane exibidos na Europa mais periodicamente a partir dos anos 1990, falam-nos da recepção da obra do cineasta fora do Brasil. Circulação esta que, de certo modo, propiciaram os deslocamentos do cineasta e da filósofa informados por Nietzsche. Assim, também tratamos em notas da recepção, ainda que tardia, da obra filmica de Bressane, ao menos na França, na Itália e na Suíça.

Consideramos que os filmes nietzscheanos não constituem propriamente uma trilogia, isto é, não se trata de seguir uma ordem, nem uma sequência pela qual desembocaria o seguinte. Independentemente se tenham sido elaborados assim ou não, parecem compor uma constelação. Talvez estejam de fato sob o fenômeno cíclico do eterno retorno, convidando-nos a retornar e rever os demais filmes.

Com isto, esta dissertação buscou ensejar novos olhares sobre o cinema de Júlio Bressane, abrindo espaço para novas pesquisas acerca da contribuição de Rosa Dias em sua obra, seja nas demais atuações da filósofa na filmografia do cineasta, inclusive em filmes que Nietzsche não é evocado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (org.). *Júlio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

ARANTES, Silvana. Bressane mostra um Nietzsche “afetivo”. *Folha de S. Paulo*, 05 de setembro de 2001.

ASSIS, Machado. *Memórias posthumas de Braz Cubaz*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.

AUMONT, Jacques. *O olhar interminável: Cinema e Pintura*. Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *As teorias dos cineastas*. trad. Marina Appenzeller. 3 ed. Campinas: Papyrus, 2014.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. 9a ed. trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. trad. Marcelo Felix. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

AVELLAR, José Carlos. O deserto *trans* - forma. In: _____. (org.) *Júlio, Julio, a crítica e a crítica*. Rio de Janeiro: Catálogo do 36o Festival de Cinema de Gramado, Aeroplano, 2008, p. 38-45.

BARRENECHEA, Miguel Angel. “Dias de Nietzsche em Turim de Bressane/Dias”. In: Dias, Rosa Maria, G. Paz e A. Oliveira (org.). *Arte Brasileira e Filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007, p. 186-201.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico” [1964]. In: *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 69-92.

BOURNIQUEL, Camille. *Chopin*. Paris: Le Seuil, Collections Microcosme “Solfèges”, 1957.

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

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

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

_____. *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2011.

_____. *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. “Edgar Braga: Macumba-Futurista?”, in Edgard Braga, *Desbragada*. Régis Bonvicino (org.). São Paulo: Max Limonad, 1984, n.p.

_____. O eu da arte é fora de si [Entrevista concedida a Joel Pizzini]. In: *Cinemais*, no 33, jan./mar. 2003, pp. 9-53.

_____. “La patología engendra estilo”. [Entrevista concedida a Eduardo Antín, Flavia de la Fuente, Gonzalo Maza]. *Estremecimientos: Júlio Bressane y el cine*. Trad. Fernando Chiappussi. Buenos Aires: Editora Buenos Aires Ciudad, Catálogo Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente [BAFICI 2013], 2013, pp. 29-56.

_____. “‘Il limite come intervallo’: Conversazione con Julio Bressane” [Entrevista concedida a Alessandro Canadè e Bruno Roberti] in CANADÈ, Alessandro (org.). *Conversazione sul cinema*. Consenza: Pellegrini Editore, 2013, pp. 219-25.

BRESSANE, Júlio; DIAS, Rosa. “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”, In: DIAS, Rosa. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

BRUSOTTI, Marco. Europeu e Supraeuropeu: o olhar à distância de Nietzsche. *Estudos Nietzsche*, Espírito Santo, v. 7, n. 2, p. 29-45, jul./dez. 2016.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. 2a ed. trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMARNEIRO, Fábio Diaz. *Cinema inocente: Artes Plásticas e Erotismo em “Filme de amor”*, de Júlio Bressane. Tese (Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2016, 210p.

CARNEIRO, Lays Gaudio. *A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane*. Dissertação (Mestrado). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2020, 121p.

CHÂTEAUVERT, Jean. *Des mots à l’image: la voix over au cinéma*. Québec: Nuit blanche éditeur/Méridiens Klincksiek, 1996.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l’Etoile-Cahiers du cinéma, 1982, 1993.

_____. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DA SILVA JÚNIOR, Ivo. Nietzsche no cinema: Júlio Bressane como tradutor. **Modernos & Contemporâneos - International Journal of Philosophy [issn 2595-1211]**, [S. l.], v. 5, n. 12, 2022. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/modernoscontemporaneos/article/view/4628>. Acesso em: 3 ago. 2022.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche educador*. Rio de Janeiro: Scipione, 1993.

_____. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

_____. *Lupicínio e a dor de cotovelo*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2009. (Coleção língua cantada)

_____. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

_____. *Páginas da vida, página da arte*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

_____. *Passagem nietzschiana*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

_____. Três planos longos e três notas breves. In: ADRIANO, Carlos & VOROBOW, Bernardo (org.). *Júlio Bressane: Cinpoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 133-35.

_____. A euforia de Nietzsche em Turim. *Revista o que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 18, setembro 2004, pp. 37-44.

_____. Entrevista com Rosa Maria Dias [por Adriana Delbó e Michele Martins]. *Jornal UFG Online*, 25/11/2010. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/30607-entrevista-com-rosa-maria-dias>

_____. A Família do Barulho na Belair de Julio Bressane. In: BARROS, Tiago & MASSENO, André (org.). *Filosofia e Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas Ltda, 2012.

_____. Entrevista com Rosa Dias. *Ensaios Filosóficos*, Rio de Janeiro, v. VI, outubro 2012, p. 156-159.

_____. Projet Belair : cinéma engagé. *Recherches en Esthétique*, nº 19, p. 117-121, Revue du C.E.R.E.A.P., janvier 2014.

_____. Homem-Iauaretê. *Revista Lampejo*, v. 6, n. 2, 2017, pp. 339-349.

_____. Máscara del filósofo artista 2. *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*. Año XX, nº 24-25, p. 111-12, otoño-primavera 2020.

DIAS, Rosa; VANDERLEI, Sabrina; BARROS, Tiago Barros (org.). *Leituras de Zaratustra*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

DIAS, Rosa Maria; OLIVEIRA, Marina Gomes de (org.). *Nietzsche e as cartas*. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2019.

DIAS, Rosa; VASQUES, Joseane; MOURILHE, Fabio (org.). *Nietzsche e o riso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. trad. Natália Nunes. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. 3. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (org.). *Julio Bressane*. Turim: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002.

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

FRANGNE, Pierre-Henry; FIANT, Antony & MOUËLLIC, Gilles (Orgs.). *Les oeuvres d'art dans le cinéma de fiction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

FOCILLON, Henri. "Éloge de la main" in *Vie des formes*. 10 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2020.

GARDNIER, Ruy (org.). *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Jean Vigo*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, Edições SESC SP, 2009.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IRIS, vol 3., nº 1, 1985.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Le cercle vicieux*. Paris: Gallimard, 1969.

LYRA, Bernadette. *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995.

MARTON, Scarlett. Marton, Scarlett. “Apêndice: Nietzsche e a cena brasileira”, in *Extravagâncias - Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2000, p. 203-08.

_____. “Constelações - Acerca da recepção de Nietzsche na América do Sul”, in Scarlett Marton (org.). *Nietzsche abaixo da linha do Equador: a recepção na América do Sul*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2006, p. 13-17. (Sendas & Veredas / coordenadora Scarlett Marton).

_____. “Pontos de inflexão - Acerca da recepção de Nietzsche na Itália”, in Scarlett Marton (org.). *Nietzsche pensador mediterrâneo: a recepção italiana*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2007, p. 13-68. (Sendas & Veredas / coordenadora Scarlett Marton).

_____. “Voltas e reviravoltas - Acerca da recepção de Nietzsche na França”, in Scarlett Marton (org.). *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. São Paulo: Editora Barcarolla, Discurso Editorial, 2009, p. 13-52. (Sendas & veredas / coordenadora Scarlett Marton)

_____. *Nietzsche e as mulheres: figuras, imagens e tipos femininos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

_____. *Nietzsche, “o bom europeu”*: a recepção na Alemanha, na França e na Itália. São Paulo: Editora Unifesp, 2022.

NETO, Alcino Leite. Cinema com arte: Sganzerla e Bressane. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche: Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. (Os pensadores)

_____. *Crepúsculos dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. *A gaia ciência*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

_____. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. *O nascimento da tragédia*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

_____. “Canções do príncipe Vogelfrei”, in: *A gaia ciência*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 261-87.

_____. *Correspondencia II*: Abril 1869 – Diciembre 1874. trad. José Manuel Romero Cuevas e Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

_____. *Correspondencia III*: Enero 1875 – Diciembre 1879. trad. Andrés Rubio. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

_____. *Correspondencia IV*: Enero 1880 – Diciembre 1884. trad. Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

_____. *Correspondencia V*: Enero 1885 – Octubre 1887. trad. Juan Luis Verma. Madrid: Editorial Trotta, 2011.

_____. *Correspondencia VI*: Octubre 1887 – Enero 1889. trad. Joan B. Llinares. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

NIJINSKY, Vaslav. *Cahiers (version non expurgée)*. trad. Christian Dumais-Lvowski e Galina Pogojeva. Paris: Actes Sud, 1995.

PIGNATARI, Décio. “As Decifrações Semióticas”, in *Semiótica & Literatura*. 8 ed. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2017, pp. 117-163.

SIMMEL, Georg. *Cultura filosófica*. trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2020.

STAM, Robert. “Do texto ao intertexto”. in: *Introdução à teoria do cinema*. trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, pp. 225-236.

VIEIRA, António. *Doutor Fausto*. 1a ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013.

XAVIER, Ismail. “Introdução”. In: _____ (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 11-17.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. *ALCEU*, v. 6, n.12, p. 5-26, jan./jun. 2006.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

WALSER, Robert. *El paseo*. trad. Carlos Fortea. 3 ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2020.