



Nietzsche no cinema: Júlio Bressane como tradutor

Nietzsche in cinema: Júlio Bressane as a translator

Ivo da Silva Júnior¹
ivosjr@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa a analisar a recepção da filosofia de Nietzsche no filme *Dias de Nietzsche em Turim*, de Júlio Bressane. Tendo esta obra do cineasta como a mais representativa para um estudo de recepção da filosofia nietzschiana no cinema brasileiro, não por abordar diretamente a vida e o pensamento do filósofo alemão, mas sobretudo por traduzir em imagens conceitos filosóficos, este trabalho procura, em primeiro lugar, apresentar o recurso metodológico que considera mais adequado para um estudo de recepção filosófica. Intenta, em segundo lugar, perscrutar o modo como Bressane realiza a sua tradução e os referenciais teóricos que balizam esta sua empreitada, procurando apontar para aquele que teria sido o objetivo fulcral da película em questão, qual seja, o preenchimento de certo carecimento.

Palavras-chave: Nietzsche, cinema, recepção filosófica, Júlio Bressane, tradução

Abstract: This article aims to analyze the reception of Nietzsche's philosophy in the film *Dias de Nietzsche em Turim*, by Júlio Bressane. Having this work by the filmmaker as the most representative for a study of the reception of Nietzsche's philosophy in Brazilian cinema, not because it directly addresses the life and thought of the German philosopher, but above all because it translates philosophical concepts into images, this work seeks, in the first place, present the methodological resource that it considers most suitable for a study of philosophical reception. Second, it intends to scrutinize the way Bressane carries out her translation and the theoretical references that guide her undertaking, trying to point to what would be the main objective of the film in question, that is, the filling of a certain lack.

Keywords: Nietzsche, Bressane cinema, philosophical reception, Júlio Bressane, translation

1 Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)/GEN – Grupo de Estudos Nietzsche.

Desde o final do século XIX, a filosofia de Nietzsche esteve sempre muito presente na cultura brasileira, marcando fortemente a literatura, ensaios críticos de interpretação do Brasil, movimentos políticos e certas tendências artísticas do teatro e do cinema. Essa presença varia enormemente de acordo com a maneira pela qual, nesta ou naquela seara, a recepção dessa filosofia ocorreu. Isto porque, para além de ter havido um impacto direto numa cultura que lhe era estrangeira, a filosofia nietzschiana passou por filtros os mais diversos, que a aclimatou às circunstâncias locais no momento de sua recepção.

Em *Dias de Nietzsche em Turim*, filme de 2001, de Júlio Bressane,² a recepção do pensamento do filósofo no cinema brasileiro tem a sua expressão mais significativa. Passando, igualmente, pelos mais diversos influxos, ela trouxe à luz um Nietzsche com traços bem brasileiros.

Para a análise dessa recepção, de início pode ser extremamente útil, se não necessário, trazer certas balizas metodológicas para não correr o risco de perder em precisão o modo pelo qual a presença da filosofia de Nietzsche se fez nessa obra de Bressane³. Num passo seguinte, cabe identificar a procedência da ou das interpretações que sustentaram a compreensão de Bressane da filosofia nietzschiana devidamente por ele transposta para a tela do cinema. Em seguida, cabe perscrutar o modo como essa delicada operação de transposição de uma linguagem para outra, da filosófica para a das imagens, ocorre em termos cinematográficos, configurando, assim, a recepção brasileira da filosofia de Nietzsche no cinema brasileiro.

*

A recepção de um pensamento pode ocorrer concomitantemente à produção desse mesmo pensamento e no mesmo lugar, assim como pode ter uma ocorrência espaço-temporal diversa. Pode haver também coincidência entre os campos do saber ou da cultura do pensamento recebido e do receptor, mas também pode diferir. Há, no entanto, algo que caracteriza a recepção e a diferencia de outras aproximações que podemos fazer de um pensamento, como aquela, por exemplo, que encontramos nos trabalhos especializados em filosofia realizados comumente nos meios acadêmicos.

2 O filme de Júlio Bressane está disponível em DVD, assim como no seguinte endereço na internet: <https://www.youtube.com/watch?v=huqnZC5xycc>.

3 Júlio Bressane tem dois outros filmes, em “curso”, sobre o pensamento de Nietzsche, que assim nomeamos: *Nietzsche em Sils* e *Nietzsche em Nice*. O primeiro deles foi exibido ao público, no contexto de uma das sessões de trabalho do GT Nietzsche, em 2016, durante o Congresso da ANPOF, em Natal, em que Rosa Maria Dias o apresentou, e, posteriormente, com reformulações, em 2018, nos Encontros Nietzsche, organizados pelo GEN (Grupo de Estudos Nietzsche), na UFRRJ, no Rio de Janeiro. Esse trabalho não incluirá em suas análises essas duas outras películas, nem mesmo o impacto da filosofia nietzschiana na extensa filmografia de Bressane, que, mesmo tendo temáticas as mais diversas, encontra-se impregnada do pensamento do filósofo.

A este respeito, nas palavras de Agnes Heller, a quem se recorre nesse texto para trabalhar metodologicamente a ideia de recepção:

[p]ara a filosofia “especializada”, como também para muitas outras disciplinas, a filosofia não é mais do que “material científico” [...] os especialistas que se aproximam da filosofia como se se tratasse de uma ciência não podem ser designados como “filósofos”. A “confusão” entre especialistas e filósofos é, na realidade, tão somente expressão da subordinação da filosofia à divisão do trabalho, e a filosofia, por sua essência, não é um *setor* do saber, nem uma profissão (Heller, 1983, p.33-34).

Por extensão, entende-se que um trabalho de recepção não pode ser entendido a partir de um quadro acadêmico em que se realizam no mais das vezes trabalhos em história da filosofia.

A recepção filosófica tampouco se confunde com a filosofia. Novamente, nas palavras de Heller, dessa vez sobre a diferenciação entre a objetivação (ou a efetivação, se se quiser) da filosofia e a recepção:

As objetivações filosóficas incitam o receptor a refletir sobre o modo como deve pensar, como deve agir, como deve viver. No interior do edifício filosófico, esses três momentos são unidos e inseparáveis; na recepção, ao contrário, é *possível* a sua relativa separação. E, indubitavelmente, a recepção da filosofia é tão múltipla quanto o número de receptores” (Heller, 1983, p.33).

A recepção em termos ou na totalidade de um pensamento tem, pode-se inferir, o objetivo de preencher certo carecimento de sentido ou de compreensão próprios da vida humana. Assim, trabalhando com uma ideia de recepção ampliada, na qual uma determinada filosofia pode ser apropriada e considerada em sua totalidade, com o agir, o pensar e o viver contemplados (recepção completa, na terminologia de Heller), ou apropriada em partes, com ênfase em apenas um dos três elementos que proporcionam a objetivação filosófica (recepção parcial), a autora entende que, no geral, a recepção não pode levar à objetivação filosófica, mas apenas a *apropriações* as mais diversas de um pensamento filosófico.

Na recepção completa, essa apropriação pode, no entanto, ocorrer de várias maneiras: a do receptor estético (que “se apropria da obra filosófica através de sua forma”) (Heller, 1983, p.35), a do receptor entendedor (que “se apropria dela, conscientemente, como parte orgânica da cultura humana”), e a do receptor filosófico (que “se apropria *filosoficamente* da filosofia, *escolhe* uma e, sempre *somente uma* filosofia) (Heller, 1983, p.37). Desses três tipos, o filosófico é o mais importante no ver da autora. O estético e o entendedor, embora privilegie um dos três momentos da filosofia, sem desconsiderar os outros dois, teriam objetivos mais modestos na apropriação de um autor. Esse ponto sobre a recepção completa não requer mais detalhes, pois é suficiente para o que por ora se segue.

Já na recepção parcial, essa apropriação se realiza diferentemente: quando o receptor é “guiado pelo ‘reflete como deves agir’” (Heller, 1983, p.41), tem-se uma recepção política, no sentido amplo do termo, isto é, uma recepção voltada para uma ação transformadora, não importando em que nível ou registro. Nesse caso, a recepção “não visa à objetivação filosófica”, mas se coloca como um “*meio para produzir um outro efeito*: desde a solução de problemas existenciais pessoais até a exposição de teorias em outras esferas” (Heller, 1983, p.35). A “apropriação de uma única obra e, inclusive, de uma parte de uma única obra pode provocar o sentimento do ‘*eureka*’. ‘Ora, finalmente eu vejo!’” (Heller, 1983, p.41). Quando para o receptor “refletes sobre como deve viver” é o momento da objetivação filosófica que importa, a recepção é denominada de “iluminadora”. Nesse caso, a filosofia “não é mais do que *um meio* para dar um sentido à sua *própria vida* ou para ‘iluminar’ o sentido de sua vida” (Heller, 1983, p.44). Quando o “reflete como deves pensar” é o momento central, a recepção é do tipo daquela “que guia o conhecimento”: “as ciências – ou melhor, os cientistas – apropriam-se da filosofia do ponto de vista da sua tarefa científica” (Heller, 1983, p.46).⁴

Não cabe aqui se deter nessas distinções feitas por Heller, embora mereçam ser apreciadas e discutidas com vagar. Importa sim delas lançar mão para o devido enquadramento da recepção da filosofia de Nietzsche na película em pauta e assim ter condições de averiguar a dimensão do impacto desse “Nietzsche” bressaniano na cultura brasileira. Ou melhor, precisar qual carecimento pôde ter sido satisfeito a partir da apropriação do pensamento nietzschiano.

Cabe iniciar essa investigação, essa identificação da carência que teria sido preenchida com o pensamento de Nietzsche, indagando-se por qual “Nietzsche”, ou seja, de qual ou de quais interpretações do filósofo, das inúmeras que circularam entre os pesquisadores brasileiros até a produção do filme, com maior ou menor difusão, Júlio Bressane adotou. Isto porque não se pode supor que o cineasta tivesse tido um trabalho de pesquisa no qual resultou uma leitura original do filósofo antes da produção do filme, uma vez que, no caso, a leitura original (de um Nietzsche brasileiro) acontece *com* o filme, isto é, com a concretização da recepção ela mesma e não a partir de um trabalho de pesquisa aos moldes dos realizados no meio acadêmico. Noutras palavras, o cineasta parte, não podendo ser de outra maneira, de uma leitura estabelecida, academicamente ou não, para com ela, ultrapassando-a, criar algo novo. Isto não exclui, evidentemente, que Bressane tenha tido um corpo a corpo com os textos de Nietzsche. Independentemente disso, o mais provável –

4 Dessa vertente da recepção, uma outra pode ser aventada quando a ciência é revista pelo caráter avaliativo. Deve-se falar então em recepção avaliativo-cognoscitiva (Cf. Heller, 1983, p.50-52). A partir do que foi exposto, pode-se dizer então que a recepção de que se trata aqui dista *toto coelho* da teoria da recepção estética, de Jauss, por exemplo (Jauss, 1978). Esta pode ser mais bem discutida no contexto do fazer História da Filosofia. Igualmente, a recepção não se confunde com a antropofagia. Enquanto nessa há o intento deliberado de incorporação e transformação do incorporado, com a recepção há um incorporar que mantém intacto o digerido, mesmo que venha, a partir dele, promover desdobramentos. Sobre a metodologia para a recepção filosófica, ver Dias, Geraldo e Ivo da Silva Jr, Ivo, 2021, p. 255-70).

como se fará ver – é que a interpretação do filósofo foi fruto da leitura de especialistas no pensamento nietzschiano.

Essa indagação que aqui se coloca pode encontrar uma resposta rapidamente se se recorrer ao roteiro do filme, ou melhor, à roteirista. Sabe-se que Rosa Maria Dias, importante estudiosa brasileira da filosofia de Nietzsche, foi quem se responsabilizou pela produção do roteiro. Tendo como referência alguns trabalhos da comentadora sobre a película, fica evidente uma forte presença no filme da interpretação do filósofo feita por Pierre Klossowski, no livro *Nietzsche e o círculo vicioso* (cf. Dias, 2009, p. 57-171). De imediato, vê-se que a face do filósofo em *Dias de Nietzsche em Turim* foi construída tendo por base a leitura do pensador realizada por um comentador francês, comentário este gestado num momento histórico da França muito peculiar. Ao dizer isso, que se repita, não se quer ignorar o conhecimento de Bressane das obras de Nietzsche, que é grande, nem os outros comentadores que foram por ele lidos e consultados; não se quer igualmente afirmar que a linha interpretativa dos trabalhos de Maria Dias seja a de Klossowski; quer-se somente enfatizar que o interprete francês parece ter tido proeminência na interpretação do filósofo traduzida ou transposta para a tela. Isso não impede também que essa leitura da filosofia de Nietzsche realizada por Klossowski não tenha sido devidamente aclimatada pelo cineasta a partir de uma variante do modernismo tardio brasileiro.

Isto dito, por ora quase nada sobre a recepção da filosofia nietzschiana em *Dias de Nietzsche em Turim* foi avançado, além de se constatar a ocorrência de um afrancesamento puro e simples do filósofo, que, quando se abordar a última cena do filme, ficará evidente. Se a fisionomia de “Nietzsche” de Bressane pode ser esboçada, saber a maneira pela qual o pensamento nietzschiano é transposto em imagem, é o passo seguinte a ser dado. Passo não pequeno, pois é essa operação que constrói efetivamente o “Nietzsche” bressaniano.

Essa transposição irá ocorrer na obra de Bressane pela via da tradução de uma linguagem para outra, da tradução dos conceitos em imagem daquilo que a obra filosófica suscitou no leitor-cineasta. Nessa transposição, não se trata de expor verbalmente os conceitos. Isso seria permanecer no registro da linguagem filosófica. Trata-se sim de dar uma outra roupagem ao discurso filosófico. A esse respeito, nas palavras de Bressane:

Literatura e cinema evocam um tema central: a tradução [...]. Para uma tradução experimental, uma tradução intersemiótica, de uma linguagem a uma outra linguagem, do texto ao filme, aquilo que se impõe é a necessidade de uma tradução que identifique, que force o limite do meio traduzido. A tradução no cinema se faz com luz-movimento-angulação-montagem (Bressane, 2002, p.25).

De forma clara e direta, Bressane descreve o modo em que ele traduz um texto ou conceitos para a linguagem cinematográfica. Ou seja, esclarece tecnicamente

como traduziu – de forma experimental, que se ressalte – a compreensão (oriunda da leitura de Klossowski) que teve de aspectos do pensamento de Nietzsche para o cinema. Um pequeno parêntese: essa tradução não ignora a outra que a antecipou, qual seja, a versão para o português brasileiro, que, necessariamente, teve de falsificar, ao menos em termos, a letra de Nietzsche no momento em que utilizou códigos linguísticos estrangeiros (ou, como o cineasta diria, “uma maneira de sentir o mundo”) para traduzir o universo linguístico nietzschiano. A esse respeito, o “Nietzsche” de João Ribeiro, isto é, a maneira pela qual esse autor aclimata inicialmente a filosofia de Nietzsche (cf. Ribeiro, 1964), por meio da linguagem, é o caso paradigmático para Bressane, pois a língua antecede (ou induz) a imagem. Que se feche o parêntese enfatizando o fato de que uma tradução, no caso dos escritos de Nietzsche, acaba por ser responsável – ao seu modo – pelas imagens criadas do filósofo, que serão sempre, que se repise, imagem e semelhança de uma determinada criação linguística. A presença no filme das imagens do Rio de Janeiro, por exemplo, entra nessa rubrica.

Conhecendo a leitura da filosofia nietzschiana de que o cineasta lança mão e a maneira pela qual transpõe esse pensamento numa outra linguagem, diversa da do original, é possível finalmente ir ao filme ele mesmo e verificar como se operou essa tradução.

A narrativa da película segue de forma linear os acontecimentos de 1888 e os do início de 1889, período no qual Nietzsche permaneceu – mesmo que de forma intermitente – em Turim. Da chegada à cidade, aos passeios, idas ao teatro, cafés, alfaiataria, etc. até o colapso psíquico, *Dias de Nietzsche em Turim* marca por meio das cartas do filósofo – endereçadas a destinatários os mais diversos – alguns episódios chave desse período. Nessa direção, o filme traz de início um primeiro “embate” com Wagner (lembre-se que o *Caso Wagner* estava sendo redigido) e caminha até os derradeiros dias de Nietzsche na cidade italiana (antes de ser, portanto, após o colapso psíquico, levado por Overbeck a Basileia).

A narrativa entremeia a vida e o pensamento de Nietzsche. A compreensão de Klossowski traz as devidas balizas para a apresentação dos acontecimentos, fornecendo a eles um sentido ou um enquadramento muito preciso. A sua construção, no entanto, se faz a partir das transposições da compreensão, já filtrada por uma tradução da letra do filósofo, que é traduzida para a linguagem cinematográfica. Mais ainda, são elas que constroem, no decorrer da narrativa, mesmo dos acontecimentos mais banais, como um copo de água sobre a mesa de trabalho do filósofo, as imagens-conceito do enredo do filme, que conduzirá para a cena final onde Nietzsche “torna-se o que é” na figura de Nietzsche-Dioniso.

Os conceitos centrais do filme transpostos, devidamente traduzidos, arregimentados para a construção do desenlace trágico da vida de Nietzsche, são, de um lado, a dissolução do sujeito, da identidade, ou seja, da ideia de unidade, o perspectivismo e o apolíneo e o dionisíaco. Esse grupo conceitual nuclear recebe um

tratamento que envolve um uso preciso da câmera, em particular os dois primeiros conceitos. Assim, para o dilaceramento do corpo de Nietzsche, que permitirá o filósofo conter em si outras personagens históricas, mas também se fundir a Dioniso ou simplesmente se transfigurar nessa figura, a câmera projeta Nietzsche a partir de vários pontos de vista e lhe confere movimento, em geral circular, desmembrando, esfacelando o corpo do filósofo no decorrer do filme. Para o perspectivismo posto em tela, visando a destronar a unidade, duas estratégias são as mais correntes: num deles, a câmera é manuseada como meio de construir cenas que nunca aparecerem a partir de um mesmo ângulo de visão, mas estão sempre sendo apresentadas, de forma incessante, a partir de diversos pontos de angulação, provocando o labirinto do espectador e desnorando-o; num outro, a utilização de inúmeras texturas a partir de películas de 35mm, de 16mm ampliado, de cinescopagem, etc. para a implosão da possibilidade de se pensar no real, de se postular o em si, provocando um ar de irrealidade, sonho e suspeita, e colocando a noção de verdade (sobretudo como representação) na berlinda. Já para marcar a onipresença do apolíneo e do dionisíaco, há imagens e sons que são mobilizados: as uvas compradas numa frutaria do Rio de Janeiro, que se remetem explicitamente à ideia de um Dioniso tropical, o tirlintar dos pés do filósofo que lembram os ditirambos enquanto escreve uma carta, a utilização da luz, a presença do sol e o uso preciso de uma trilha sonora (as músicas do próprio Nietzsche e as de Bizet, as canções brasileiras ou os ruídos diversos, como as ondas do mar).

Relacionados a esses conceitos, de outro lado, há o do eterno retorno do mesmo e a transvaloração de todos os valores, mas também noções importantes como fluxo e movimento. As imagens-conceitos criados são, para estes, os seios de uma jovem e as montanhas do Rio de Janeiro; a imagem da tela de Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über Nebelmeer*, com Nietzsche no lugar do andarilho; as fotos de Nietzsche, no final do filme, que ganham movimento por via digital, dentre muitas outras.

Assim, esses conceitos e noções específicos, na verdade, imagens-conceitos - o esfacelamento do sujeito, cuja unidade é mantida de modo fictício; as múltiplas perspectivas, que abrem caminhos para a inversão valorativa ou a exclusão da possibilidade do conhecimento objetivo, certo e imutável; o apolíneo e o dionisíaco, que apontam, juntamente com o eterno retorno do mesmo e a transvaloração dos valores, para a abertura de uma nova via após a derrocada do cristianismo, fora de um registro cristão - são as linhas de força do filme, que se constroem a partir de um esquema muito preciso: “luz-movimento-angulação-montagem”.

É nessa toada que o enredo conduz aos últimos dias de Nietzsche em Turim, de um filósofo que não é mais apenas um indivíduo, mais muitos, sempre na chave interpretativa de Klossowski, em que a lucidez-loucura é o núcleo duro. Isso se deixa comprovar a partir dos comentários que Rosa Maria Dias faz do último

capítulo de *Nietzsche e o círculo vicioso*, “Euforia de Turim”. Nas palavras de Dias a esse respeito:

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*”. 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, que exige o despedaçamento dionisiaco de sua identidade e a abertura de sua alma para a série intensiva de outras individualidades possíveis. Entregue ao movimento circular e desmembrado, tal como Dioniso Zagreu, que foi dilacerado pelos Titãs [...]. Assim, para Klossowski “*o percurso de Nietzsche através da vida de vários indivíduos*” deixa de ter uma determinação patológica para se tornar positiva. Deve ser visto como uma experimentação do lado obscuro do pensamento – do impensado – quando este adquire o tom de delírio (Dias, 2019, p.171).

A partir das afirmações de Rosa Maria Dias, bem se encontra a cena final do filme. No entanto, é uma outra, anterior, que a possibilita. A cena em que há a “Lamentação sobre o Cristo morto”, de Andrea Mantegna, transfigurado no Nietzsche morto, abre a via para o esfacelamento do eu, não pela ulterior decomposição do corpo físico de Nietzsche, mas pela supressão do mundo verdadeiro, concretizado na filosofia nietzschiana com o anúncio da morte de Deus, que repõe novamente o homem nesse mundo cambiante e múltiplo. Dissolução do dualismo, por dentro, ao implodir a ideia de unidade, mostrando que a sua postulação era fictícia. Nesse momento do filme, há um influxo que vai permitir, doravante, que o outro da razão – não o irracionalismo – mas os instintos, que tentavam se exprimir por meio dela e que eram triados e organizados segundo critérios estranhos a eles, encontrem meios de uma expressão mais integral, sem a triagem e organização anterior, mesmo que, a partir de um ponto de vista racional, essa expressão receba o nome de loucura. Com a devida e necessária alteração de perspectiva, a lucidez anterior passa a ser a efetiva falta de lucidez; e a loucura, o modo mais lúcido para a adequada expressão instintual.

É assim que, após a cena com o cavalo em que ocorre o colapso psíquico, havendo o rompimento definitivo com certa estrutura racional, a figura de Nietzsche pode ser fundida à de Dioniso. Neste sentido, na leitura do comentador francês, comenta Rosa Maria Dias:

Klossowski apresenta a loucura de Nietzsche como um elemento de sua filosofia; como consequência da dissolução do eu e a 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, esta é tragédia nietzschiana [...]. O delírio como perda de identidade, a loucura com esmaecimento da razão não marca o desmascaramento de Nietzsche, mas sua realização suprema (Dias, 2009, p.194).

Nessa direção, no fim filme temos uma crítica ao sujeito que se perfaz na dissolução do próprio eu de Nietzsche, que agora se faz muitos e termina em transformar-se em Nietzsche-Dioniso, um verdadeiro círculo vicioso, entre lucidez e loucura, para poder “tornar-se o que é”:

Nietzsche oswaldiano entregue ao movimento circular e, desmembrado pelos Titãs, dá sua última gargalhada, dissolve-se, percorre a série das flutuações intensivas que o atravessam e constituem como Nietzsche-César, Nietzsche-Príncipe Taurinorum, Nietzsche-Prado e então Dioniso e Cristo, para, finalmente, tornar-se Nietzsche” nas fotos do filósofo que ganham movimento nas derradeiras cenas do filme (Dias, 2009, p.171).

É, pois, com esse desfecho, no qual se concretiza um dos pontos fulcrais da filosofia de Nietzsche, o dilaceramento do sujeito, em que o eterno retorno do mesmo tem um papel decisivo, na interpretação de Klossowski, que o filme se encerra, tendo percorrido, de forma minuciosa, as etapas da desconstrução da identidade do próprio filósofo, entrecruzando vida e pensamento.

Exposta a tradução que Júlio Bressane realiza em seu *Dias de Nietzsche em Turim*, tem-se agora as condições para se dar um outro passo, qual seja, o de verificar a natureza da recepção que ocorre da filosofia de Nietzsche no filme e, a partir daí, retirar algumas conclusões mesmo que brevemente. Com os elementos que se tem, pode-se então afirmar que a recepção ocorrida seja a completa e de ordem estética. Que se escute novamente Agnes Heller, agora, como mais detalhe, sobre esse tipo de recepção:

O fato de que a recepção estética não suscite primariamente ulteriores ideias, nas quais seja “retransposta” a obra filosófica, em nada contradiz a afirmação de que se trata de uma recepção *completa*. O sentimento que é liberado na catarse, com efeito, é ao mesmo tempo uma concepção do mundo. O receptor estético não busca na filosofia uma resposta apenas para os problemas de sua vida, mas sim para os problemas “da vida” em geral. Para ele, a recepção da forma significa: “Encontrei! É assim que se deve pensar, agir, viver”. Na recepção, portanto, revela-se a ele uma *interpretação do mundo*. O caráter sentimental da catarse significa apenas que o receptor estético não tem uma *relação crítica* com a obra. Ele sente que é verdade e que se deve pensar assim, nem é possível pensar diferentemente; à recepção, não se segue ulterior espanto; a clareza não deve ser posta em discussão (cf. Heller, 1983, p.36-37).

Como se constata a partir do filme, é a beleza da obra nietzschiana, em termos de sua composição, que faz com que, de imediato, sentimentos, e não propriamente ideias, sejam mobilizados. O contato de Bressane com todo o *corpus* nietzschiano e a maneira pela qual leu as obras de Nietzsche (com metodologias filosóficas ou não) é algo secundário ou sem qualquer relevância. Com a mobilização de sentimentos, um efeito catártico, no sentido de revelação de uma verdade ou de uma interpretação

muito precisa e definida do mundo, decorre efetivamente nessa tradução do texto em imagens. E quem dá a pista da catarse (que culmina na explosão de um eu a partir da implosão das bases do solo do pensamento ocidental, a identidade), que aqui Bressane põe em cena, é justamente Klossowski. Catarse que afasta todo elemento crítico do objeto recepcionado, muito por conta, nos termos que Bressane utilizaria, de um *pathos* entre o objeto de recepção e o receptor. Catarse igualmente – na direção do comentador francês e de seus confrades, numa linha *soixante huitard* nietzschiana – da opressão provinda da civilização ocidental, que, graças a razão, montou estratagemas dos mais elaborados. No filme, o desfecho da película apresenta-se como a realização plena de uma catarse.

*

Assim caracterizada a maneira pela qual ocorre a recepção da filosofia de Nietzsche no filme de Bressane, a partir do instrumental que traz Heller, há tudo ainda por fazer, isto é, falta saber qual foi a importância da filosofia de Nietzsche no conjunto da obra do cineasta, assim como falta avaliar o lugar desse filme no meio cinematográfico nacional, mas também na cultura brasileira de um modo mais geral. Algo que evidentemente ultrapassa os intentos desse trabalho. No entanto, o “enquadramento” estético dessa recepção, bem mostra o tipo de catarse realizado, com uma visão de mundo muito acabada por trás, que acompanha em grande medida a opção pelo comentador francês. E isso já um indicador, mesmo que mínimo, do carecimento que a recepção de *Dias de Nietzsche em Turim*, procura satisfazer.

Referências bibliográficas

- BARRENECHEA, Miguel Angel. 2007. “Dias de Nietzsche em Turim de Bressane/Dias”. In: Dias, Rosa Maria, G. Paz e A. Oliveira (orgs.). *Arte Brasileira e Filosofia*, 186-201. Rio de Janeiro: Uapê.
- BRESSANE, Júlio. 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=huqnZC5xycc>
- _____. 2002. “Brás Cuba”. In *Bressane*. Turim: Torino Film Festival Associazione Cinema Giovani.
- CAMPIONI, Giuliano. 2016. *Nietzsche e o espírito latino*. Trad. Vinícius de Andrade. São Paulo: Edições Loyola.
- DIAS, Rosa Maria e Simona Fina e Roberto Turigliatto (orgs.). 2002. “I giorni di Nietzsche a Torino”. In *Julio Bressane*, 229-231. Turim: Torino Film Festival Associazione Cinema Giovani.
- _____. 2009. “Euforia de Nietzsche em Turim”. In *Amizade Estelar. Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*, 157-165. Imago: Rio de Janeiro, 2009, pp. 157-165.
- DIAS, Geraldo. 2014. “Nietzsche, intérprete do Brasil? A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulista no final do século XIX e início do XX”. In *Cadernos Nietzsche* 1 (35): 89-107.
- DIAS, Geraldo e Ivo da Silva Júnior. 2021. “Metodologia para a recepção filosófica: o caso Nietzsche como exemplo”. *Eleuthería* vol. 6 (10): 255-270: <https://periodicos.ufms.br/index.php/reveleu/article/view/13099>.
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- HELLER, Agnes. 1983. *A filosofia radical*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense.
- KLOSSOWSKI, Pierre. 2000. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Trad. Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin.
- MARTON, Scarlett. 2000. “Nietzsche in Brasilien”. *Nietzsche-Studien* 29: 269-376.
- _____. 2010. *Nietzsche, seus leitores e suas leituras*. São Paulo: Barcarolla.
- _____. 2009. *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. São Paulo: Barcarolla, Discurso Editorial.
- _____. 2007. *Nietzsche, pensador mediterrâneo. A recepção italiana*. Ijuí, São Paulo: Editora Unijuí, Discurso Editorial.
- _____. 2006. *Nietzsche abaixo do Equador. A recepção na América do Sul*. Ijuí, São Paulo: Editora Unijuí, Discurso Editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1988. *Kritische Studienausgabe*. 15 vol., Berlim, Nova York: Walter de Gruyter & Co.
- _____. 1988. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural.
- _____. 1995. *Ecce homo*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. 2000. *Humano, demasiado Humano I*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. 1988. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. 1992. *O nascimento da Tragédia*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras.

Ribeiro, João. 2015. “O verso”. In *Cadernos Nietzsche* 36(1): 173 <https://www.scielo.br/j/cniet/a/3LxWZ6vC3q59PrGYqLfhKF/?lang=pt>

_____. “Frederico Nietzsche”. In *Cadernos Nietzsche* 1 (35): 137-144 <https://www.scielo.br/j/cniet/a/fd9gnNdSy6Cmg6PRjYZDHjh/?format=pdf&lang=pt>

_____. 1964. *O fabordão*. Rio de Janeiro: Livraria São José.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.