



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Lays Gaudio Carneiro

Do Pensamento à Imagem: O diálogo entre as interpretações estéticas de Gerd Bornheim e o Cinema de Júlio Bressane

Rio de Janeiro

2025

Lays Gaudio Carneiro

**Do Pensamento à Imagem: O diálogo entre as interpretações estéticas de Gerd Bornheim
e o Cinema de Júlio Bressane**

Tese apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia,
da Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Área de concentração: Estética e
Filosofia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Maria Dias
Coorientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

Rio de Janeiro

2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por ter iluminado meus caminhos, guiado meus passos e me concedido força e sabedoria ao longo de todo este doutorado.

À minha orientadora Rosa Maria Dias, expresso minha profunda gratidão por sua generosidade intelectual, pela escuta atenta e pelas orientações preciosas ao longo deste percurso. Seus ensinamentos e diálogos instigantes sobre filosofia e cinema foram fundamentais para a construção deste trabalho e para minha formação crítica. Também ao meu coorientador Gaspar Leal Paz, agradeço sinceramente pelas sugestões sempre pertinentes, pela dedicação constante e pelo comprometimento com cada etapa desta pesquisa. Sua presença foi decisiva para o amadurecimento das ideias aqui desenvolvidas. Estendo também meu agradecimento ao grupo de pesquisa “Crítica e Experiência Estética”, pela oportunidade de acesso a documentos históricos, pelas discussões enriquecedoras e pelo ambiente de troca intelectual que tanto contribuiu para o meu crescimento acadêmico. Aos professores Fabio Camarneiro, Miguel Barrenechea, Rodrigo Guéron e Tiago Barros, que compuseram a banca examinadora desta tese, registro minha mais sincera gratidão. Agradeço por aceitarem o convite para participar deste momento tão significativo da minha trajetória acadêmica, por sua generosidade em dedicar tempo à leitura atenta deste trabalho e, sobretudo, pelas contribuições valiosas oferecidas com rigor, sensibilidade e espírito crítico. Suas observações, perguntas e comentários ampliaram significativamente meu olhar sobre o tema e me fizeram repensar, com maior profundidade, os caminhos percorridos até aqui.

Ao meu esposo, João Felipe Pereira Bassane, meu amor e meu companheiro de todos os dias, agradeço profundamente pelo cuidado constante, pelo apoio em cada detalhe e pela presença afetuosa que tornou mais leve esse caminho. Aos meus pais, Francisco de Assis Carneiro e Márcia Antônia Gaudio Carneiro, minha eterna gratidão por acreditarem em mim incondicionalmente e por sempre me incentivarem a seguir meus sonhos com coragem e determinação. Aos meus familiares e amigos, agradeço o suporte, pelas palavras de encorajamento e por estarem ao meu lado nos momentos decisivos. À Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sou grata pela oportunidade de realizar esta pesquisa, pela estrutura oferecida e pelo ambiente fértil de reflexão. Aos professores pelo diálogo constante e pelas trocas que tanto contribuíram para meu crescimento acadêmico e pessoal.

Dedico um agradecimento especial, com profundo respeito e admiração, à memória de Gerd Bornheim – filósofo, professor e pensador que, mesmo após sua partida, continua a iluminar caminhos no pensamento estético e crítico contemporâneo. Esta tese é, também, um gesto de reconhecimento e gratidão à sua herança intelectual, que permanece viva em cada linha que tenta pensar criticamente a arte e o mundo.

Expresso aqui minha sincera gratidão ao cineasta Júlio Bressane, cuja trajetória singular no cinema brasileiro foi, para mim, fonte constante de inspiração, inquietação e aprendizado. Ao longo deste trabalho, mergulhar em sua obra foi mais do que um exercício acadêmico – foi um encontro com uma estética que desafia convenções, que pensa a imagem como pensamento. Este trabalho é também uma homenagem à força inventiva do seu cinema e à sua fidelidade à arte como experiência radical de pensamento. A ele, meu profundo respeito e agradecimento.

Agradeço aos acervos das diversas bibliotecas consultadas pela riqueza dos materiais disponibilizados e pela facilidade de acesso, fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Concluindo a todos que contribuíram para a minha formação acadêmica.

RESUMO

Esta tese investiga as relações entre estética, crítica e arte contemporânea a partir do pensamento filosófico de Gerd Bornheim e sua articulação com o cinema de Júlio Bressane. O ponto de partida foi a participação no grupo de pesquisa *Crítica e Experiência Estética*, coordenado por Gaspar Paz, no qual o estudo da obra de Bornheim e a análise do ensaio “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane” despertaram o interesse pela confluência entre imagem e pensamento. O objetivo central é compreender como as reflexões estéticas e críticas de Bornheim contribuem para a interpretação do cinema de Bressane, reconhecido por seu experimentalismo e por uma abordagem que desafia os moldes narrativos tradicionais. A pesquisa analisa os escritos de Gerd Bornheim sobre a arte e sua trajetória intelectual, valorizando seu pensamento sobre imagem, linguagem e comunicação, em especial nas artes plásticas. Seus textos revelam uma abordagem original da arte contemporânea, marcada pela abertura à multiplicidade de linguagens e pela valorização do papel do espectador como intérprete ativo. No diálogo com o cinema de Júlio Bressane, a tese identifica uma série de afinidades com o pensamento de Bornheim. O conceito de “angularidade”, proposto pelo filósofo, é utilizado para pensar a imagem não como imitação, mas como abertura interpretativa e experimentação formal. Bressane opera com memória, citação e transcrição, conceitos que o aproximam de autores como Haroldo de Campos e que fazem da sua obra uma reelaboração constante de outras linguagens – literatura, pintura, escultura, teatro – no interior da linguagem cinematográfica. A análise dos filmes de Bressane demonstra como ele propõe uma estética que valoriza a contemplação crítica, a fragmentação narrativa e o uso poético das imagens. A montagem assume papel central, desconstruindo e recompondo sentidos. Por meio de citações visuais, reutilização de imagens e referências a obras anteriores, Bressane tensiona o próprio fazer cinematográfico, inserindo-o em um campo expandido da arte. Ao integrar os fundamentos teóricos de Gerd Bornheim com a linguagem experimental de Júlio Bressane, a tese propõe um exercício interpretativo que revela não apenas as afinidades entre o pensamento filosófico e o cinema, mas também a relevância de ambos para a reflexão estética contemporânea. Esse diálogo ressalta o poder da imagem como campo de significação aberto, em constante construção, no qual crítica, memória e criação se entrelaçam.

Palavras-chave: Gerd Bornheim. Júlio Bressane. Angularidade. Imagem. Filosofia. Estética. Cinema.

ABSTRACT

This thesis investigates the relationships between aesthetics, criticism, and contemporary art based on the philosophical thought of Gerd Bornheim and its articulation with the cinema of Júlio Bressane. The starting point was participation in the research group *Criticism and Aesthetic Experience*, coordinated by Gaspar Paz, in which the study of Bornheim's work and the analysis of the essay *A Film: Miramar*, by Júlio Bressane sparked interest in the convergence between image and thought. The central objective is to understand how Bornheim's aesthetic and critical reflections contribute to the interpretation of Bressane's cinema, known for its experimentalism and an approach that challenges traditional narrative structures. The research analyzes Bornheim's writings on art and his intellectual trajectory, emphasizing his ideas on image, language, and communication, particularly in the visual arts. His texts reveal an original approach to contemporary art, characterized by openness to the multiplicity of languages and the valorization of the spectator's role as an active interpreter. In dialogue with Júlio Bressane's cinema, the thesis identifies a series of affinities with Bornheim's thought. The concept of "angularity," proposed by the philosopher, is used to think of the image not as imitation, but as interpretative openness and formal experimentation. Bressane works with memory, citation, and transcreation – concepts that align him with authors such as Haroldo de Campos – and that make his work a constant reworking of other languages – literature, painting, sculpture, theater – within the cinematic language. The analysis of Bressane's films demonstrates how he proposes an aesthetic that values critical contemplation, narrative fragmentation, and poetic use of images. Editing plays a central role, deconstructing and recomposing meanings. Through visual citations, image reuse, and references to earlier works, Bressane challenges the cinematic act itself, situating it within an expanded field of art. By integrating the theoretical foundations of Gerd Bornheim with the experimental language of Júlio Bressane, the thesis offers an interpretative exercise that reveals not only the affinities between philosophical thought and cinema but also their relevance to contemporary aesthetic reflection. This dialogue highlights the power of the image as an open field of meaning, in constant construction, in which criticism, memory, and creation intertwine.

Keywords: Gerd Bornheim. Júlio Bressane. Angularity. Image. Philosophy. Aesthetics. Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gerd Bornheim. Foto que compõe o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética.....	24
Figura 2 - Gerd Bornheim. Foto que compõe o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética.....	25
Figura 3 - Revista O Globo. Foto de João Vieira (1961).	27
Figura 4 - Gerd Bornheim e família. Foto que compõe o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética.....	32
Figura 5 - Gerd Bornheim, 2001, aquarela e lápis conté sobre papel, 35 x 25 cm, de Enio Squeff.....	38
Figura 6 - Fotograma do filme Bethânia Bem de Perto (1966).	65
Figura 7 - Fotograma do filme Cara a Cara (1967).	66
Figura 8 - Capa do filme O anjo nasceu (1969).	70
Figura 9 - Fotograma de Barão Olavo, o horrível (1970).....	72
Figura 10 - Fotograma de Memórias de um Estrangulador de Louras (1971).	75
Figura 11 - Fotograma de Miramar (1997).....	82
Figura 12 - Fotograma de Miramar (1997).....	83
Figura 13 - Fotograma de O Mandarin (1995).	85
Figura 14 - Fotograma de Cleópatra (2007).	87
Figura 15 - Fotograma de Miramar (1997).....	96
Figura 16 - Fotograma de Miramar (1997).....	97
Figura 17 - Fotograma de Miramar (1997).....	101
Figura 18 - Fotograma de Beduíno (2016).	101
Figura 19 - Fotograma de Miramar (1997). Sequência reversa.....	102
Figura 20 - Fotograma de Miramar (1997).....	104
Figura 21 - Fotograma de O Mandarin (1995). Sequência reversa.	107
Figura 22 - Fotograma de O Beduíno (2016).	108
Figura 23 - Fotograma de O rei do baralho (1973).....	109
Figura 24 - Fotograma de O Mandarin (1995).	109
Figura 25 - Fotograma de São Jerônimo (1999).....	110
Figura 26 - Fotograma de Educação Sentimental (2013).	110
Figura 27 - Fotograma de Tabu (1982).	111
Figura 28 - Fotograma de Sermões (1989).....	115
Figura 29 - Miguel Cabrera, Sor Juana Inés de la Cruz, óleo sobre tela, 1750, conservado no Museu Nacional de História.	116
Figura 30 - Fotograma de Sermões (1989).....	117

Figura 31 - Diego Velázquez, Vênus ao espelho, óleo sobre tela, 142 × 177 cm, 1647–51. Conservado na Galeria Nacional em Londres.	117
Figura 32 - Fotograma de São Jerônimo (1999).	118
Figura 33 - Caravaggio, São Jerônimo Escrevendo, Óleo sobre tela, 112 x, 157 cm, 1605 – 1606. Conservado na Galleria Borghese.	118
Figura 34 - Fotograma de Filme de Amor (2003).	119
Figura 35 - Fotograma de O Rei do Baralho (1973).	119
Figura 36 - Amedeo Modigliani, O Grande Nu, óleo sobre tela, 73×116 cm, 1917. Conservado no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.	120
Figura 37 - Fotograma de Dias de Nietzsche em Turim (2001).	120
Figura 38 - Amedeo Modigliani, Nu Reclinado de Costas, óleo sobre tela, 64.8 x 99.7 cm, 1917. Fundação Barnes (Estados Unidos).	121
Figura 39 - Fotograma de Sermões (1989).	121
Figura 40 - Fotograma de Filme de Amor (2003).	122
Figura 41 - Sandro Botticelli, O Nascimento de Vênus, têmpera sobre tela, 172.5 × 278.5. 1483. Conservado na Galleria degli Uffizi, Florença.	122
Figura 42 - Fotograma de O Mandarim (1995).	123
Figura 43 - Jan van Eyck, O Retrato de Arnolfini, óleo sobre tela, 82 × 60 cm, 1434, conservado no National Gallery, Londres.	123
Figura 44 - Fotograma de Filme de Amor (2003).	124
Figura 45 - Balthasar Klossowski de Rola (Balthus), A lição de guitarra, óleo sobre tela, 161 × 138,5 cm, 1934, coleção particular.	125
Figura 46 - Fotograma de Dias de Nietzsche em Turim (2002).	126
Figura 47 - Agesandro, Atenodoro e Polidoro, Grupo de Laocoonte, Escultura de Mármore, 208 × 163 cm, 40 a.C. a até 37 d.C. Conservado em Museus Vaticanos, Vaticano.	126
Figura 48 - Fotograma de Dias de Nietzsche em Turim (2001).	127
Figura 49 - Albrecht Dürer, Melencolia I, Gravura, 31 × 26 cm, 1514. Conservado no The Metropolitan Museum of Art.	128
Figura 50 - Fotograma de Memórias de um Estrangulador de Louras (1971), que citou o filme Matou a família e foi ao cinema (1969).	129
Figura 51 - Fotograma de Memórias de um Estrangulador de Louras (1971), que citou o filme A família do Barulho (1970).	130
Figura 52 - Fotograma de O Beduíno (2016), que citou o filme Memórias de um Estrangulador de Louras (1971).	130
Figura 53 - Fotograma de Miramar (1997).	131
Figura 54 - Fotograma de O anjo nasceu (1969).	131
Figura 55 - Fotograma de Brás Cubas (1985). Imagem de outro contexto utilizada no filme.	132

Figura 56 - Fotograma de O Mandarim (1995). Imagem de outro contexto utilizada no filme.	132
Figura 57 - Fotograma de O Mandarim (1995). Imagem de outro contexto utilizada no filme.	133
Figura 58 - Fotograma de Sermões (1989). Imagem de outro contexto utilizada no filme.	133
Figura 59 - Fotograma de Tabu (1982). Imagem de outro contexto utilizada no filme.	134
Figura 60 - Fotograma de Filme de Amor (2003). Imagem de outro contexto utilizada no filme.	135
Figura 61 - Fotograma de A Longa Viagem do Ônibus Amarelo (2023).	140
Figura 62 - Fotograma de A Longa Viagem do Ônibus Amarelo (2023) que citou o filme Dias de Nietzsche em Turim (2002).	141
Figura 63 - Fotograma de A Longa Viagem do Ônibus Amarelo (2023).	143
Figura 64 - Fotograma de A Longa Viagem do Ônibus Amarelo (2023).	146
Figura 65 - Fotograma de A Longa Viagem do Ônibus Amarelo (2023).	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 TRAJETÓRIA DE GERD BORNHEIM	21
1.1 Percurso, formação e interações de Gerd Bornheim	22
1.2 Produção e obras de Bornheim	39
2.1 Interpretações sobre a Arte e a Comunicação	46
2.2 Interpretações sobre a Crítica	52
2.3 A questão cinematográfica	58
3 JULIO BRESSANE: ENTRE A IMAGEM E O PENSAMENTO	62
3.1 A jornada bressaniana	62
3.2 O escritor-cineasta	78
3.3 O fazer cinematográfico a partir da estética experimental	81
4 A RELAÇÃO ENTRE GERD BORNHEIM E JÚLIO BRESSANE: REFLEXÕES ESTÉTICAS	88
4.1 As afinidades entre as perspectivas de Bornheim sobre a Estética, a História da arte e o cinema de Bressane	89
4.2 A angularidade está no olhar	93
4.2.1 Entre o Tempo e o Espaço: Travessias no Cinema	97
5 UMA ESTÉTICA AMPLIADA	105
5.1 A composição da imagem	105
5.2 Citações, memória e transcrição	111
5.2.1 Artes plásticas: um deslocamento para a imagem cinematográfica	114
5.2.2 As citações cinematográficas	129
6 UM FILME DE MEMÓRIAS: A LONGA VIAGEM DO ÔNIBUS AMARELO	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS	161
FILMOGRAFIA DE JULIO BRESSANE	174

ANEXO A - CARTA DE GERD BORNHEIM PARA SUA IRMÃ GERDA EM 1972.	177
ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DE CARTA DE GERD BORNHEIM PARA SUA IRMÃ GERDA EM 1972.	180
ANEXO C - CARTA DE GERD BORNHEIM PARA SUA IRMÃ GERDA EM 1973.	182
ANEXO D - TRANSCRIÇÃO DE CARTA DE GERD BORNHEIM PARA SUA IRMÃ GERDA EM 1973.	183
ANEXO E - ENTREVISTA REALIZADA EM JANEIRO DE 2020, COM JULIO BRESSANE E ROSA DIAS.	185

INTRODUÇÃO

Instigados a trabalhar a relação da imagem com a música, no ano de 2015, passamos a participar do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética¹, coordenado pelo Professor Dr. Gaspar Paz², estudioso da obra de Gerd Bornheim. Nesse período, Gaspar Paz nos indicou a leitura do texto “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”, que integra o livro *Páginas de filosofia da arte*³, texto que articula a perspectiva de Gerd Bornheim sobre o cinema de Júlio Bressane. Mediante isso, passamos a integrar esse corpo de pesquisadores que interpretam a crítica artística, as vivências estéticas e as marcas e significações de linguagens, práticas e influências culturais. Assim, ao longo dos anos, produzimos Trabalho de Conclusão de Curso, Dissertação e artigos que foram frutos da imersão na instigante obra de Gerd Bornheim. Esta tese será a continuação, o redimensionamento e o aprofundamento dos estudos desenvolvidos durante anos.

O objetivo desta tese reside na contemplação dos temas de estética, de crítica e de arte contemporânea, delineados por Bornheim em seus escritos, analisando esses temas por meio da interpretação do cinema de Júlio Bressane. Para isso, num primeiro momento, visualizamos a formação pessoal e intelectual do filósofo, citando e interpretando temas filosóficos tratados por ele, com intuito de valorizar sua visão expandida da estética. Além disso, pretendemos

¹ Nessa época, o grupo Crítica e Experiência Estética desenvolveu um projeto de pesquisa para pensar essas noções a partir da obra de Gerd Bornheim. A análise dos princípios estéticos presentes nas obras de artistas que orbitam o universo de Gerd Bornheim, incluindo nomes como Vasco Prado, Bez Batti, Carlos Selier, Glênio Bianchetti, Iberê Camargo, Julio Bressane, Paulo Hecker Filho, Haroldo de Campos, entre outros, é um componente essencial deste projeto, que foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Além disso, o projeto incitou a criação de um arquivo composto por imagens, material de áudio, vídeos e documentação relacionada a esses artistas e suas obras.

² Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo e pesquisador do percurso de Gerd Bornheim desde 2006. Tem liderado grupos de pesquisa e estudo ao longo dos anos, tais como Pesquisa e documentação sobre a obra de Gerd Bornheim (2006 - 2010), Linguagens artísticas em Gerd Bornheim (2011 - 2014), Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim (2015 - 2020), Vida e obra de Gerd Bornheim, Correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia (2019 - 2023), Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, entrevistas e escritos originais (2022 - Atual) e Confluências literárias na obra de Gerd Bornheim (2023 - Atual). Além disso, Gaspar Paz faz um importante trabalho com os datiloscritos originais de Bornheim, publicando e interpretando os estudos do filósofo e estabelecendo colaborações com outros pesquisadores.

³ O livro *Páginas de Filosofia da Arte*, publicado em 1998, é uma coletânea de ensaios escritos por Gerd Bornheim, compreendendo principalmente textos produzidos entre 1985 e 1997. Nesses ensaios, Bornheim manifesta um profundo engajamento com os acontecimentos culturais de sua época, notabilizando-se por suas análises perspicazes nos domínios da estética, teatro, crítica, arte contemporânea e filosofia da arte.

analisar como a jornada de Bornheim influenciou suas interpretações sobre temas de estética e crítica. Embora Bornheim tenha escrito extensivamente sobre uma ampla gama de temas filosóficos ao longo de sua vida, nosso enfoque nesta tese se concentra em suas interpretações no âmbito das Artes. Suas análises relacionadas à História da Arte, estética e Crítica desempenham um papel fundamental, proporcionando um solo fértil para investigar questões cruciais, como, por exemplo, a modernidade e a contemporaneidade e suas implicações nas linguagens artísticas. É importante ressaltar que esses temas são frequentemente tratados na filosofia e na história da arte por meio das artes plásticas. Os trabalhos de Bornheim também revelam um amadurecimento importante a partir da pesquisa plástica e se intensificam nas análises que ele fez sobre artistas plásticos brasileiros. Essas análises, que vêm sendo estudadas e organizadas para publicação pelo grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, nos interessam sobremaneira para pensar a forma como Bornheim compreende os pressupostos estéticos da imagem e o modo como ele desconstrói os elementos de uma obra para descrevê-los e interpretá-los em seus ensaios. É importante salientar, no entanto, que Bornheim vai além, explorando as temáticas filosóficas e históricas não apenas nas artes plásticas, mas também inserindo outros enfoques e associações por meio da música, do teatro, da literatura, do cinema e de outras formas de expressão artística. E as artes cênicas, analisadas tão detalhadamente por ele, são uma espécie de polo de confluência para se pensar a imagem e a estética.

Assim, seguindo esses rastros deixados por Bornheim nos escritos de *Páginas de filosofia da arte* (1998) e *Ensaio e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022)⁴, relacionamos esses temas ao cinema de Júlio Bressane, pois, por meio do cinema – considerado por Bornheim como uma das linguagens artísticas mais singulares para se pensar a estética – podemos visualizar a força de seus posicionamentos sobre a estética da imagem.

Para iniciar o tema proposto, logo no primeiro capítulo desta tese, adentramos na trajetória do filósofo Gerd Bornheim, que nasceu no dia 19 de novembro de 1929 em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul. Desde jovem, o filósofo demonstrava interesse por arte e envolveu-se com um grupo de estudiosos de teatro e cinema que se reuniam na Aliança Francesa⁵. Em

⁴ O livro *Ensaio e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*, publicado em 2022, é uma coletânea de ensaios escritos por Gerd Bornheim, compreendendo principalmente textos produzidos entre 1998 e 2002. A edição foi organizada e apresentada por Gaspar Paz, Thays Alves Costa e Erika Mariano.

⁵ A Aliança Francesa, presente no Brasil desde 1885, é uma instituição sem fins lucrativos dedicada à difusão da língua francesa e das culturas francófonas. Criada originalmente em Paris em 1883 por intelectuais como Jules Verne e Louis Pasteur, a rede se expandiu internacionalmente e consolidou, no Brasil, um de seus polos mais

1951, ele se formou em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS. Logo depois, em 1953, Gerd Bornheim viajou para Paris com uma bolsa financiada pelo governo francês a fim de frequentar cursos de mestres contemporâneos da filosofia na Sorbonne⁶. Além disso, nessa época, Bornheim aproveitava ao máximo a atmosfera cultural, frequentando exposições, teatros, concertos, entre outros. Toda essa interação com o pensamento europeu rendeu interpretações singulares a Bornheim, principalmente no que diz respeito às expressões artísticas. Ele desenvolveu seu espírito crítico por meio de análises aprofundadas dos principais argumentos e conceitos filosóficos dos grandes pensadores durante o período de estudos na Europa. Esse período foi decisivo no seu desenvolvimento intelectual, e a partir de então, passou a admirar e analisar as perspectivas dos pensadores que estudava, desenvolvendo a sua própria abordagem crítica. Seus posicionamentos sobre o Brasil contemporâneo são exemplos do amadurecimento e da autonomia de suas reflexões. Para enriquecer ainda mais a escrita sobre a vida de Gerd Bornheim, exploraremos neste primeiro capítulo algumas cartas⁷ trocadas por Gerd Bornheim que nos dão um panorama muito mais aprofundado da vida do nosso autor, textos de amigos e contemporâneos que compõem o livro *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim* (2025)⁸ e textos avulsos e entrevistas de amigos como: Rosa Dias, Enio Squeff e Ricardo Barbosa.

ativos. Desde sua chegada, a Aliança Francesa tornou-se referência no ensino de francês e na promoção do intercâmbio cultural entre Brasil e França. A missão da instituição no país envolve principalmente o ensino da língua francesa, oferecendo cursos para diferentes níveis e faixas etárias. Paralelamente às atividades pedagógicas, a Aliança Francesa é conhecida por sua intensa programação cultural: mostras de cinema, exposições, espetáculos, debates, oficinas e eventos que promovem a diversidade das culturas francófonas. Essa atuação reforça seu papel como um dos mais importantes centros culturais internacionais presentes no Brasil. A atuação da Aliança Francesa no Brasil, portanto, ultrapassa a mera oferta de cursos de idiomas: a instituição funciona como uma ponte permanente entre os dois países, promovendo o bilinguismo, o diálogo intercultural e a circulação de ideias, obras e artistas. Seu papel histórico e contemporâneo faz dela um dos principais vetores de aproximação entre Brasil e França, contribuindo para o enriquecimento cultural e educativo das comunidades onde está inserida.

⁶ A Universidade Sorbonne é uma universidade pública de pesquisa localizada em Paris, França. Foi fundada em 1257, quando o Sorbonne College foi estabelecido por Robert de Sorbon como uma das primeiras universidades da Europa. A Universidade Sorbonne é uma universidade multidisciplinar, pesquisa intensiva e de classe mundial de uma instituição acadêmica que fica no centro da cidade de Paris. Está comprometida com o sucesso de seus estudantes e tem como objetivo atender às necessidades científicas desafios do século XXI.

⁷ As cartas de Gerd Bornheim compõem o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) desde 2015.

⁸ O livro *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim*, publicado em 2025, é uma coletânea que homenageia o professor e filósofo Gerd Bornheim, reunindo ensaios escritos por pesquisadores, professores, amigos e contemporâneos. Organizado por Gaspaz Paz, Thays Alves Costa, Anielle Paola e Thalita Banhos.

Bornheim lecionou História da Filosofia e Filosofia Geral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ministrou cursos de Teoria do Teatro e assumiu a função de Diretor do Departamento de Filosofia. Ele também ministrou aulas no Curso de Arte Dramática do Departamento de Estudos Dramáticos da UFRGS, cursos de história da filosofia, estética e filosofia da arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Durante toda sua vida, Gerd Bornheim produziu textos e livros para compartilhar seus estudos e pesquisas, relacionando a filosofia com temas como teatro, arte, música, cinema etc. Além do legado de atuação como professor universitário, Bornheim deixou uma produção escrita sobre filosofia, política, arte e cultura muito extensa. Em 1959, ele publicou seu primeiro livro intitulado *Aspectos Filosóficos do Romantismo*, seguido de várias outras publicações, tais como: *Metafísica e Finitude* de 1972, *O Idiota e o Espírito Objetivo* de 1980, *Teatro a Cena Dividida* de 1983, *Brecht: a Estética do Teatro* de 1992, *Páginas de Filosofia da Arte* de 1998, entre outras obras. Assim, enquanto ele lecionava, também formava seu próprio pensamento. Bornheim, um intelectual naturalmente articulado e talentoso escritor, expressou suas críticas teóricas, convicções políticas, filosóficas e suas preocupações sobre a situação do Brasil em numerosos artigos e publicações. Gerd Bornheim morreu no dia 5 de setembro de 2002 na cidade do Rio de Janeiro. Tanto em vida quanto após sua morte, ele recebeu homenagens e títulos de diversas instituições, que reconhecem sua extensa e dedicada contribuição para a cultura, filosofia e educação brasileira.

A jornada de Gerd Bornheim propiciou-lhe um encontro íntimo com as linguagens artísticas, as quais ele incorporou ao seu arcabouço filosófico. Esse encontro resultou em interpretações dentro do domínio da Estética, da Crítica e da Filosofia da Arte. No segundo capítulo, exploraremos brevemente o percurso de Bornheim na interpretação da estética, fazendo o caminho histórico da imagem, compreendendo a estética moderna e contemporânea, que busca estimular a interpretação crítica do espectador. Para tanto, abordaremos questões fundamentais relacionadas à interpretação e à leitura da obra de arte, bem como à questão da linguagem e à comunicação da obra com o seu receptor. Para estas reflexões críticas no âmbito das artes, utilizaremos alguns de seus artigos, tais como “Uma temática hegeliana: a morte da arte”, “Arte contemporânea e estética”, “Leitura de arte”, “Gênese e metamorfose da crítica”, “Da crítica”, “Morfologia mínima e comum”, “Filosofia e literatura: o espaço da estética” e “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”, presentes no livro *Páginas de Filosofia da Arte* (1998). Além disso, recorreremos aos textos “A questão da crítica”, “As dimensões da crítica”, “Arte e comunicação”, “A comunicação como problema” e “Sujeito e Objeto, e Novas

Paragens” do livro póstumo de Gerd Bornheim, *Ensaaios e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022). Ressalto aqui que esses textos de Bornheim redimensionaram nossa interpretação sobre a questão da Arte, da linguagem, da Estética, da Crítica, da Arte Contemporânea e do Cinema.

Após examinarmos suas reflexões sobre a Comunicação na Arte, suas questões Estéticas e Críticas, e como essas problemáticas influenciaram o pensamento moderno e contemporâneo – prosseguindo as reflexões no segundo capítulo –, trataremos algumas interpretações de Bornheim sobre o cinema. A partir de uma entrevista⁹ datiloscrita sobre cinema que compõe nossa Dissertação de Mestrado intitulada *A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane*, e está no livro *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim* (2025), trabalharemos as perspectivas singulares de Bornheim sobre essa linguagem artística.

No terceiro capítulo, mergulharemos no universo cinematográfico de Júlio Bressane. Nascido no Rio de Janeiro em 13 de fevereiro de 1946, o cineasta carioca teve seu primeiro contato com o cinema ainda na infância, no entanto, foi apenas em 1965 que iniciou sua trajetória profissional na área, atuando como assistente de direção e se aprofundando nas técnicas cinematográficas. No ano seguinte, estreou como diretor com o curta-metragem *Lima Barreto – Trajetória* (1966). Este breve capítulo percorre sua jornada a partir do Cinema Novo e mostra como, ao longo do tempo, Bressane foi consolidando uma linguagem própria, marcada por uma estética que ele mesmo define como experimental. O caráter experimental, aliás, sempre esteve intrinsecamente ligado tanto à sua vida quanto à sua obra. Ao falar sobre sua produção, o cineasta prefere o termo "experimental", por acreditar que sua estética é, acima de tudo, uma extensão natural dessa abordagem. Para ampliar nosso entendimento sobre as interpretações do cineasta, exploraremos trechos da entrevista¹⁰ concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias em janeiro de 2020.

⁹ O datiloscrito da entrevista concedida por Gerd Bornheim compõe o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e foi cedida pelo grupo para o uso na dissertação de mestrado *A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane* (2020).

¹⁰ Entrevista concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias para Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fábio Camarinho e Pedro Marra no dia 10 de janeiro de 2020 no Leblon, Rio de Janeiro. A entrevista teve parte publicada no livro *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim* de 2024 e está completa no Anexo E desta tese.

Esse capítulo também explora a faceta escritora de Júlio Bressane, destacando como sua produção literária acompanha e amplia sua obra cinematográfica. Através de livros como *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005), *Deslimite* (2011) e *AB-Cena* (2018), Bressane se afirma como um escritor-cineasta cuja escrita não explica seus filmes, mas os prolonga em outro meio. Seus textos transgridem gêneros, transitando entre o ensaio, a reflexão estética e a poesia, propondo uma linguagem fragmentária, experimental e filosófica. A escrita, em sua obra, é parte integrante do gesto criador: um modo de pensar o cinema e a arte de forma expandida, em diálogo com outras linguagens como a literatura, a pintura e a filosofia. Longe de ser um comentário externo, sua produção textual constitui uma instância poética e política que ilumina e tensiona sua prática cinematográfica.

No quarto capítulo, faremos uma interação entre a Estética, a História da Arte e a Filosofia da Arte, tratadas por Gerd Bornheim, com a estética cinematográfica de Júlio Bressane. Estas conexões estéticas com o cinema serão embasadas em textos escritos por Gerd Bornheim, como o ensaio intitulado “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane” e “Duas características do expressionismo”, e em uma série de textos sobre estética que estão contidos nos livros *Páginas de Filosofia da Arte* (1998), *Ensaio e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022). Além disso, faremos uso de datiloscritos originais de Bornheim relacionados à Bressane e ao cinema, incluindo a referida entrevista inédita concedida por Bornheim sobre o cinema, que está anexada à nossa dissertação de mestrado (2020)¹¹, assim como textos do próprio Bressane, disponíveis em seus livros, *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005) e *Ab-Cena* (2018), que nos dão um interessante panorama do pensamento bressaniano e ampliam significativamente nossa compreensão de sua obra.

Bornheim também escreveu sobre o cinema, particularmente sobre o trabalho de seu amigo, Júlio Bressane. Ao compreender a trajetória de ambos e suas perspectivas estéticas, podemos explorar as conexões entre suas interpretações. Bornheim lida com a imagem em Bressane pensando no conceito de “angular”, noção que se estende como característica, segundo ele, da obra de arte contemporânea. Ao longo da história, a Arte frequentemente abordou temas externos, mas na contemporaneidade há espaço para a Arte se autorreferenciar, para se voltar para a própria linguagem artística, abrindo espaço para o olhar, para a interpretação do espectador. Após toda a problemática da Arte, podemos entender que no

¹¹ Dissertação de mestrado: *A formação da imagem cinematográfica de Júlio Bressane* (2020), apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo em 2020.

angular – conceito advindo do contemporâneo –, o mais importante é a experimentação da técnica e da linguagem e não a representação de algo nos moldes da arte imitativa. Para Gerd Bornheim, a exploração das implicações da linguagem é um dos temas centrais da estética contemporânea. No filme *Miramar*, de Júlio Bressane, como analisamos na dissertação de mestrado *A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane* (2020), a angularidade se manifesta na profundidade que se abriga na memória e destaca a efemeridade da imagem. Dessa forma, Bressane convida o espectador à interpretação da imagem no cinema, desenvolvendo sua poética, tendo a memória como elemento fundamental. Bressane resgata as origens da imagem, transformando-as em citações. Ele segue uma abordagem distinta, seu cinema desafia os hábitos visuais do espectador.

No quinto, analisamos como Júlio Bressane forma sua linguagem cinematográfica, exercendo uma profunda influência sobre a percepção do espectador, estimulando uma contemplação crítica que transcende a postura passiva, transformando-a em uma atitude ativa e sensível. Júlio Bressane realiza essa transformação de maneira notável, incorporando elementos fundamentais em suas montagens que atuam no domínio da linguagem cinematográfica, tais como citação, distorção, reversão e reinterpretação de elementos. É por isso que, ao abordar a linguagem cinematográfica, os ensaios filmicos de Bressane vão além de uma simples compreensão visual da imagem. Bressane usa desses elementos para desconstruir a linguagem cinematográfica, denunciando o ilusionismo.

Por meio do uso constante de citações, Bressane incorpora o conceito de tradução-transcrição, estabelecendo um diálogo direto com Haroldo de Campos, que destaca a importância de um olhar crítico sobre a obra como requisito fundamental para a tradução. Seguindo essa mesma perspectiva, Júlio Bressane compreende a transcrição como uma forma de recriação, que exige esse olhar-reflexão sobre o texto original para que ele possa ser recriado. É com esse princípio que o cineasta transforma e transpõe diferentes linguagens artísticas para a linguagem cinematográfica. Nesta linha, podemos notar a presença e a importância das artes plásticas que compõem e dão um novo sentido à imagem cinematográfica por meio da citação. A configuração cinematográfica de Bressane é notavelmente enriquecida pelo uso constante da memória. É por meio dessas abordagens que nos aventuramos a examinar a expansão da imagem na obra de Bressane, pensando em seus significados, acontecimentos presentes e projeções futuras. Bressane recria pinturas, esculturas e expõe distintas pinturas em cena. Outra forma de citação que iremos sublinhar na produção será o uso de imagens de seus

próprios filmes para compor novos filmes e a colocação de imagens de outros contextos em seus filmes, dando-lhes novos sentidos.

Esses componentes desempenham um papel fundamental na construção do aspecto angular na obra de Júlio Bressane. Nesse contexto, a interpretação da obra de Bressane nos conduziu a um vasto conjunto de elementos inovadores relacionados a temas, significados e linguagens. Esses elementos dão origem a uma estética verdadeiramente única. Essa estética se enriquece mediante a experimentação, na qual a montagem não se limita apenas a desconstruir, mas frequentemente reconfigura os padrões narrativos tradicionais, proporcionando aos espectadores uma nova perspectiva e mobilidade perceptiva.

E por último, no sexto capítulo, trouxemos uma breve interpretação da recente obra de Júlio Bressane, *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023). Ao revisitar fragmentos de sua própria trajetória, o cineasta não se limita a recuperar lembranças, mas as reelabora, deslocando-as de seu contexto original e inscrevendo-as em um novo fluxo de significados. Com mais de sete horas de duração, reunindo 58 títulos de sua filmografia em um gesto monumental de montagem, Bressane incorpora trechos de filmes antigos e recentes, compondo um mosaico de memórias.

A Longa Viagem do Ônibus Amarelo cria um espaço de diálogo entre tempos, estilos e gestos. Além disso, ainda permanecem evidentes elementos como a angularidade de Gerd Bornheim e a transcrição de Haroldo de Campos, além de outros elementos que comumente são encontrados nos filmes do cineasta e que enriquecem a obra e evidenciam a reflexão. Bressane demonstra sua preocupação com a construção de uma linguagem própria que transcende a linearidade narrativa e explora as potencialidades expressivas do cinema. Nesse sentido, o filme se insere em um movimento de experimentação estética, em que a forma e o conteúdo se entrelaçam, conferindo à obra densidade interpretativa e complexidade teórica.

Os estudos estéticos de Gerd Bornheim nos oferecem uma análise aprofundada e bem fundamentada das características do contexto no qual se inserem as experimentações cinematográficas de Júlio Bressane. Além disso, iluminam as singularidades da estética visual do cineasta carioca, com quem Bornheim manteve uma interlocução próxima. As influências entre ambos, portanto, foram recíprocas. Ao examinarmos as argumentações filosóficas de Bornheim em diálogo aberto com o olhar cinematográfico de Bressane, propomos um exercício dialético: compreender tanto os aspectos críticos desenvolvidos pelo filósofo quanto o caso

específico de sua aproximação com o cinema, considerado aqui sob uma perspectiva expandida.

1 **TRAJETÓRIA DE GERD BORNHEIM**

Este capítulo pretende contemplar a vida e obra do filósofo brasileiro Gerd Bornheim. Ao considerarmos sua formação pessoal e intelectual, podemos obter uma compreensão mais profunda do pensamento de Bornheim sobre diversos temas. Ao longo desta pesquisa, será evidente que suas interações com outros filósofos e pensadores resultaram em interpretações singulares. Bornheim dedicou-se a escrever sobre uma ampla variedade de temas filosóficos ao longo de sua vida. No entanto, é particularmente instigante explorar sua relação com as linguagens artísticas, uma vez que Bornheim sempre manteve uma relação com elas, frequentando teatros, concertos e exposições. Essa afinidade com a arte teve um impacto significativo em seus estudos filosóficos, moldando suas interpretações de maneira única. E, para entender toda essa relação, que nos debruçamos no estudo de sua jornada.

Visto isto, para a construção desse capítulo sobre a história deste filósofo brasileiro, serão utilizados como apoio especial dois trabalhos que abordam a vida e a obra de Bornheim: a tese de doutorado de Gaspar Paz (defendida na UERJ em 2010), intitulada *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*, publicada recentemente em livro pela editora Edufes (2019), e a dissertação de mestrado de Erika Mariano Ribeiro sobre *A arte do retrato em Gerd Bornheim*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Recorreremos ainda a artigos e publicações de Gaspar Paz, entre eles o artigo *Gerd Bornheim and Brazilian Contemporary Aesthetics* (2021), sobre a contribuição de Gerd Bornheim para a consolidação de pesquisas em estética e filosofia da arte no Brasil. O autor descreve detalhadamente o panorama de atuação de Bornheim e indica estudos atuais sobre a obra do filósofo brasileiro, entre eles o trabalho de Marina Aragão, de Anielle Paola de Paula e a nossa Dissertação de Mestrado, que desenvolvemos sobre o cinema de Júlio Bressane a partir de problematizações estéticas de Bornheim. Além das contextualizações e interpretações da obra de Bornheim, bem

como da análise de documentos e textos específicos de sua autoria, recorreremos também a textos, entrevistas e depoimentos de autoras e autores como Rosa Dias, Ricardo Corrêa Barbosa, Enio Squeff, Renato Janine Ribeiro, entre outros.

Ao analisar todo o material de Gerd Bornheim, é possível notar a construção singular – ao longo do tempo – do perfil deste filósofo, que construiu impressões singulares e críticas sobre seu próprio tempo. Interessa-nos enfatizar a importância de Bornheim, traçando uma breve interpretação historiográfica para indicar caminhos que compõem sua trajetória. Nosso autor nos permite enxergar os sobressaltos dessa tessitura histórica por meio de uma crítica visivelmente dialética e baseada na experiência.

Com sublime exatidão intelectual, ele deixou um legado impressionante marcado pelo talento dinâmico e limpidez de uma expressão linguística, escrita ou falada, inerente a si mesmo. Sua destreza com as ideias e esmero com as palavras e com as modulações da linguagem a depender das situações, exibiam a forma como discorria livre por extensas vias, sobre questões filosóficas e por uma grande quantidade de outros temas como literatura, música, política e artes plásticas, discussões conduzidas pela disciplina, erudição, bom humor e seu temperamento reflexivo de professor de filosofia. (RIBEIRO, 2021, p. 21-22)

1.1 Percurso, formação e interações de Gerd Bornheim

No início do século, Helmut Engelbert Bornheim e Amélia Cecília Brentano Bornheim, os pais de Gerd Bornheim, mudaram-se para o Brasil. Gerd Alberto Bornheim nasceu no dia 19 de novembro de 1929 em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, e tinha duas irmãs, Irmgard e Gerda¹², sempre importantes em sua vida. Erika Ribeiro (2021), em sua dissertação de mestrado intitulada *A arte do retrato em Gerd Bornheim*¹³, disserta sobre a vida de Gerd Bornheim e aponta que, desde cedo, o filósofo demonstrou interesse por arte e, juntamente com suas irmãs

¹² Irmgard Cecília Bornheim, nascida em 22 de outubro de 1930 e falecida em 22 de julho de 2013, e Amália Marie Gerda Bornheim, nascida em 5 de agosto de 1933 e falecida em 20 de setembro de 2017, dedicaram suas vidas à cultura e à educação em Caxias. Mais informações estão disponíveis no trabalho de Dissertação de Erika Ribeiro, intitulado *A arte do retrato em Gerd Bornheim*.

¹³ Erika Ribeiro desenvolveu sua dissertação de mestrado intitulada *A arte do retrato em Gerd Bornheim* para o Curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo em 2021.

Irmgard e Gerda, envolveu-se com um grupo de estudiosos de teatro e cinema conhecido como Aliança Francesa. Segundo Erika Ribeiro:

Bornheim e sua família participaram da elaboração e montagem de muitos espetáculos do Ateliê. Colaboraram em diversas frentes, devido à carência de verba material, desse modo amigos e familiares agregaram-se ao grupo com um único propósito que as estreias acontecessem. (RIBEIRO, 2021, p. 33-34)

Em 1945, Gerd Bornheim mudou-se para Porto Alegre para concluir seus estudos secundários. Embora, segundo o próprio Bornheim, em *Conversas com filósofos brasileiros*¹⁴. Embora seu desejo fosse estudar medicina, o alto custo dos estudos não era compatível com sua situação financeira na época. Devido ao seu interesse pelas Ciências Sociais, ele acabou encontrando seu caminho na Filosofia. Inicialmente, pretendia estudar Psiquiatria, incluindo estudos de Línguas, Literatura e Sociologia. No entanto, na época, os cursos de Sociologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul não eram regulares, o que levou Gerd a buscar formação em Filosofia. Assim, em 1951, ele se formou em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS. Em trecho datiloscrito disponível na Dissertação de Erika Ribeiro, Bornheim disserta sobre esse período:

Logo iniciei os meus estudos universitários nas duas principais universidades do sul, a Universidade Católica e a Federal do Rio Grande do Sul. Muito incerto sobre o futuro, pensava em dedicar-me à psiquiatria; mas, para resguardar-me dos perigos de uma possível ausência de cultura, decidi dedicar-me antes aos estudos da Sociologia. E foi neste curso que descobri a Filosofia, à qual passei a dedicar-me. (BORNHEIM, 2021, p. 120)

¹⁴ BORNHEIM, Gerd. Gerd Bornheim (1929) [Entrevista]. In: NOBRE, Marcos; REGO, José Marcio (org.). “Conversas com filósofos brasileiros.” São Paulo: Editora 34, 2000c.



Figura 1 - Gerd Bornheim. Foto que compõe o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética.

De acordo com Gaspar Paz (2010)¹⁵, em 1953, Gerd Bornheim viajou para Paris com uma bolsa financiada pelo governo francês através da Aliança Francesa, a fim de frequentar cursos de mestres contemporâneos da filosofia na Sorbonne, como Jean Wahl e Jean Hyppolite, que ministravam cursos sobre a ontologia heideggeriana.

A Aliança Francesa ofereceu-me uma bolsa de estudos na Sorbonne, em Paris, onde fiquei por pouco mais de um ano; de lá fui para a Inglaterra e inscrevi-me no “Extramural Course” para estrangeiros na Universidade de Oxford, sobre Filosofia política e outro curso sobre literatura inglesa do século XX. Esses cursos correspondem aproximadamente aos nossos de especialização e duraram apenas alguns meses. (BORNHEIM, 2021, p. 120)

¹⁵ PAZ, Gaspar. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

Em 1955, ele se mudou para a Alemanha para estudar arte e cultura gótica na Universidade de Freiburg em Breisgau. Na época, seu amigo Marcos Müller¹⁶ queria apresentar Bornheim a Heidegger¹⁷, já que Bornheim já tinha estudado a Ontologia heideggeriana na França anteriormente, mas acabou não ocorrendo.



Figura 2 - Gerd Bornheim. Foto que compõe o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética.

¹⁶ Marcos Müller era amigo de Gerd Bornheim, docente aposentado do Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Müller formou-se em direito e filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1965. Três anos depois, ingressou no doutorado em filosofia da Universidade de Heidelberg Ruprecht Karl, na então Alemanha Ocidental. De volta ao Brasil, Marcos Lutz Müller ingressou na Unicamp em dezembro de 1975. Entre 1980 e 1982, foi chefe do Departamento de Filosofia, e em 1995 foi Coordenador do Programa de Pós-Graduação do instituto. Ao longo de sua carreira como pesquisador, Marcos Lutz Müller realizou uma importante contribuição no estudo da dialética hegeliana, e se dedicou ao longo de anos à tradução crítica.

¹⁷ Martin Heidegger foi um filósofo alemão do século XX, conhecido por suas contribuições para a fenomenologia e a ontologia. Heidegger é mais conhecido por sua obra "Ser e Tempo", na qual ele examina a questão do ser humano como "ser-no-mundo" e a natureza da existência humana, explorando temas como a temporalidade, a angústia, a autenticidade e o significado do ser. Sua filosofia enfatiza a importância da experiência concreta e da compreensão pré-teórica do mundo, destacando a importância da linguagem e da cultura na construção da nossa compreensão do ser. Heidegger também teve uma influência significativa em diversas áreas do pensamento contemporâneo, incluindo a filosofia, a teologia, a psicologia e a literatura. Para mais aprofundamento sobre a vida e obra do filósofo, leia o artigo de Daniel Dahlstrom nomeado *Martin Heidegger*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.

Nessa época, Bornheim aproveitava ao máximo a atmosfera cultural, frequentando exposições, teatros, concertos, entre outros. Toda essa interação com o pensamento europeu rendeu interpretações singulares de Bornheim, principalmente no que diz respeito às expressões artísticas. Bornheim desenvolveu seu espírito crítico por meio da análise aprofundada dos principais argumentos e conceitos filosóficos dos grandes pensadores durante o período de estudos na Europa. Esse período foi decisivo em seu desenvolvimento intelectual, e a partir de então, ele passou a admirar e analisar as perspectivas dos pensadores que estudava, desenvolvendo sua própria abordagem crítica. Ainda em 1955, Bornheim foi convidado a retornar ao Brasil para lecionar História da Filosofia e outras disciplinas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Além disso, ministrou cursos de Alemão e Teoria do Teatro, e assumiu a função de Diretor do Departamento de Filosofia.

Interrompi meus estudos alemães por ter sido convidado para exercer o magistério na Universidade Federal do RS, primeiro como professor da disciplina de História da Filosofia, e poucos anos depois, na disciplina de Filosofia Geral. Entrementes, a convite, ministrei também dois anos de literatura alemã e, depois, alguns anos de Teoria do Teatro. (BORNHEIM, 2021, p. 121)

Logo após, em 1957, o Curso de Arte Dramática do Departamento de Estudos Dramáticos da UFRGS trouxe como mentor o professor italiano Ruggero Jacobbi¹⁸. Bornheim, que frequentava as aulas do departamento, recebeu um convite do professor Jacobbi para ministrar diversas palestras sobre a criação dramática de Goethe e Schiller. “Estes eram amigos e mantinham diálogos sobre a literatura e as artes cênicas, os contextos histórico-filosóficos e as linguagens artísticas. Essa interlocução foi tão decisiva no percurso de Bornheim que influenciou sua aproximação a temas de teatro e o estilo “literário” articulado em sua crítica”. (MARTINS, 2025, p. 340)

Ainda em 1957, Gerd Bornheim participou da produção da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em Porto Alegre.

¹⁸ Ruggero Jacobbi, nascido em Veneza, Itália, em 1920, foi um diretor, teórico, cenógrafo e autor que se juntou à geração de encenadores italianos que chegaram ao Brasil na década de 1950. Ele se envolveu em várias experiências de renovação do cenário teatral, incluindo o Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), transicionando habilmente entre a prática e a teoria do teatro. Para mais aprofundamento sobre o dramaturgo. Leia o artigo *A contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro brasileiro* de Berenice Raulino.

Sempre gostei muito do teatro e da música. Organizaram um curso de arte dramática em Porto Alegre e convidaram Ruggero Jacobi para ser professor [...] comecei a assistir às aulas e fui gostando daquilo. Ele montou o Egmont de Goethe e Cacilda Becker levou Maria Stuart. Ruggero obrigou-me a fazer uma série de conferências sobre Goethe e Schiller, e com isso fiquei também no teatro. Logo comecei a escrever uns ensaios menores sobre teatro. (BORNHEIM, 2000)

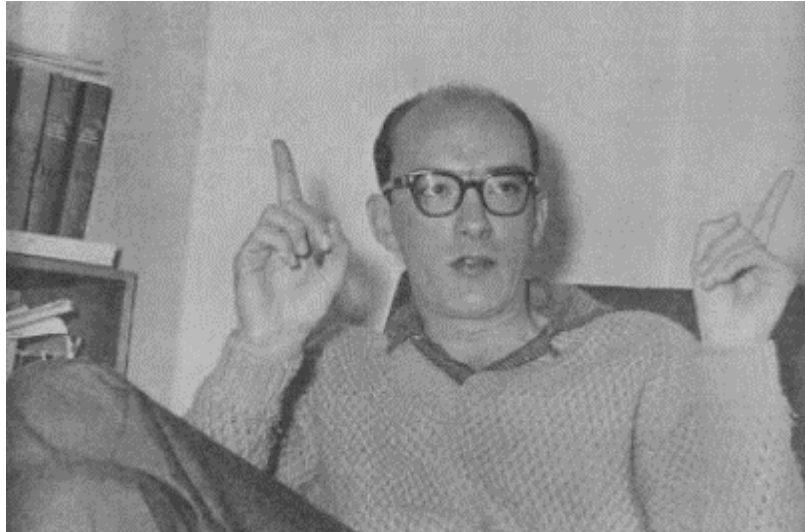


Figura 3 - Revista *O Globo*. Foto de João Vieira (1961).

No ano de 1963, Bornheim dava suas aulas em colaboração com o professor e diretor Jacobbi e estava tudo indo bem, mas em seguida Jacobbi teve que deixar o Brasil.

Aí aconteceu uma fatalidade; Ruggero simplesmente desapareceu do Brasil sem se despedir de ninguém, sumiu. Então a coisa sobrou para mim, porque ele dava teoria do teatro. Fui obrigado a dar teoria do teatro e acabei como diretor da escola. Isso foi um desvio muito interessante para mim. (BORNHEIM, 2000, p. 49)

Gerd Bornheim assumiu a direção do departamento de teatro e, como um grande admirador da arte dramática, foi influenciado por inúmeros espetáculos que assistiu em Paris durante os anos 1950. “Acabei, por quatro anos, como diretor do Curso de Arte Dramática, tudo na Universidade Federal. Além de algumas funções administrativas de menor porte, fui ainda chefe do Departamento de Filosofia.” (BORNHEIM, 2021, p. 121) Embora não tenha atuado como diretor dos espetáculos, Bornheim teve um papel crucial no departamento, dedicando-se à análise de textos teatrais e empenhando-se em expressar a problemática

moderna, por meio da renovação de textos antigos e paisagens, destacando a consciência histórica e a base estética da dramaturgia. Para a professora do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rosa Maria Dias,

Sempre afirmando o acaso, aceitando os desvios como desafios, cultivando-os generosamente, Gerd, aos poucos, vai se afastando do ideal do filósofo que exerce sua tarefa explicitando textos. Mostra-se sempre avesso a um tipo de filosofia que cada vez mais se fecha na especialização e, então, procura pensar a cultura brasileira, por mais que tenha sido difícil para ele. Foi sua efetiva participação na vida cultural do Brasil que o levou a começar a escrever sobre as artes plásticas, o teatro e o cinema brasileiros. (DIAS, 2007, p. 55)

Bornheim traçou um paralelo entre Filosofia e Teatro, reconhecendo que o Teatro vai além de seguir regras dogmáticas, compreendendo a linguagem como uma expressão artística única, rica em suas particularidades.

Considerando que a maior atuação de Gerd na cultura brasileira tenha sido através do teatro, os diretores brasileiros chamavam-no frequentemente para os ensaios gerais para que ele pudesse dar suas sugestões, para que pudesse, com sua vasta cultura filosófica e teatral, ajudar os atores a refletir no que estavam fazendo para que melhor exercessem a sua função, para que discutisse com os diretores e atores de teatro, já que havia escrito sobre Brecht, Gerald Thomas, José Celso Martinez e Antunes Filho. (DIAS, 2007, p. 56)

Posteriormente, em 1964, os militares tomaram o poder com um golpe de estado no Brasil. Essa época foi marcada por muita violência e repressão direcionada aos que expressassem descontentamento ou desobediência às leis e decretos impostos pela ditadura. Gerd Bornheim viveu esse difícil período sem sofrer violência física, mas sofreu os impactos desse momento em sua vida. Mesmo com a atmosfera de opressão, Bornheim tentava se manter dedicado à sua carreira docente no Brasil.

Logo depois, em 1968, no governo do General Artur da Costa Silva, o Ato Institucional n.º 5 (AI-5)¹⁹ entrou em vigor no Brasil. Para a escritora, filósofa e professora Marilena Chauí:

¹⁹ O AI-5 marcou o início do período mais sombrio da ditadura e consolidou de forma efetiva a instauração de um regime ditatorial no Brasil. O AI-5 é composto por doze artigos. Além disso, o decreto determinou o fechamento do Congresso Nacional, concedeu ao presidente o poder de decretar estado de sítio por tempo

A maioria dos estudantes e dos jovens professores de hoje não têm como avaliar o que foi viver sob o AI-5, isto é, sob o terror como prática do Estado no Brasil. Foram anos de medo. Você saía para a universidade, mas não sabia se iria voltar para casa ou ser presa e morta. Você nunca sabia se iria encontrar os colegas e os estudantes com quem estivera na véspera ou se alguns teriam desaparecido (presos, torturados, mortos ou exilados). A universidade era dirigida, aparentemente, por professores, mas, de fato, era dirigida por militares. Nas salas dos professores, dos conselhos e das congregações havia escuta eletrônica; nas aulas havia policiais disfarçados de estudantes. (CHAUI, 2018, p. 53)

Nesse contexto de Ditadura Militar, a situação no Brasil tornava-se cada vez mais tensa, e Bornheim já começava a sentir de forma mais intensa os efeitos da opressão. Em uma carta enviada à sua amiga Jutta, em 1970, ele relata um pouco desse momento difícil, marcado pelo cerceamento das liberdades e pela atmosfera sufocante do regime.

Tenho muita vontade de viver na Europa. Mas não sei como conseguir um convite ou contrato de trabalho. A situação aqui tornou-se irrespirável para mim [...] eu tinha diversos planos na cabeça. Mas então aconteceu o inesperado (mas que eu esperava há muito tempo): fui expurgado da UFRGS, no dia 1 de setembro do ano passado. [...] A coisa aconteceu de cima, sem acusação e processo, por decreto presidencial. Não sei quais as razões. Um mês depois, saiu um ato complementar do governo, que me impediu de continuar dando aulas em universidades particulares. No meu caso: PUC e Caxias. Assim, perdi tudo o que fiz e encontro-me sem emprego, ou melhor: à procura de emprego. Minha situação financeira é péssima, pois o que ganho com a aposentadoria mal posso manter a casa e não dá para a comida. O pior é que, como já tenho um certo nome, as firmas ou organizações que poderiam oferecer trabalho ficam com medo, e o tempo passa. Realmente não sei o que fazer, sobretudo por isto: não sei fazer nada. Trabalho em casa, à espera de alguma solução, contudo, embora seja exasperante, não me impressiona muito, e antes de mais nada, porque gosto da vida. Não que seja um otimista, mas também não sou pessimista: recuso a alternativa. (GERD, 2025, p. 62)

Bornheim acabou sendo cassado pelos militares. Em trecho datiloscrito disponível na Dissertação de Erika Ribeiro, Bornheim fala sobre o período: “Então, o poder militar que se instalara no país resolveu expurgar-me da Universidade e proibir-me qualquer atividade de ordem intelectual”. (BORNHEIM, 2021, p. 121) Acusado de utilizar suas opiniões para influenciar os alunos contra o governo, Gerd Bornheim foi proibido de lecionar na universidade

indeterminado, demitir servidores públicos, cassar mandatos, confiscar bens privados e intervir em todos os estados e municípios. Através do AI-5, a Ditadura Militar consolidou a censura aos meios de comunicação e a prática da tortura como ações comuns perpetradas pelos agentes do governo. CHAUI, Marilena. *Em defesa da educação pública, gratuita e democrática*. Org. Homero Santiago. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

e só foi autorizado a dar aulas em cursos pré-universitários. Além disso, teve que comparecer à sede da Polícia Federal em Porto Alegre todo mês para prestar depoimento.

Fui cassado em 1969, dava aulas para sobreviver em um pré-vestibular. Até que a Universidade de Frankfurt me convidou para dar aulas, para dar um curso sobre Sartre. Quando terminou aquele semestre, fui para Paris. Fiquei lá por quatro anos, dei aula de alemão para sobreviver, até que um amigo muito rico, dono de um jornal, convidou-me para organizar uma galeria de arte. Isso foi muito importante como experiência. Mais uma vez, esse desvio foi muito importante para mim. (BORNHEIM, 2000)

Em carta para sua amiga Jutta em 1970, Bornheim expressa seu sentimento em relação à impossibilidade de lecionar naquele momento.

Sinto-me um pouco vazio por não poder mais dar aulas. Acontece que a aula para mim sempre foi essencial. Ela era o meu laboratório, como mármore e os tubos de ensaio para o químico. Tudo o que fiz até hoje, originalmente era pensado em função das aulas. A aula foi a tal ponto o meu modo de pesquisar, que não sei como fazer para mudar de método. Tenho medo até da preguiça. Mas agora, como já disse, trabalho muito. (GERD, 2025, p. 74)

Posteriormente, Bornheim recebeu um convite em 1972 para lecionar Filosofia na Universidade de Frankfurt, na Alemanha. Neste tempo fora, Bornheim trocava correspondências com seus familiares e amigos no Brasil, contando como estava sua vida, um pouco do seu dia a dia e seus planos futuros, como vemos neste trecho abaixo de uma carta de Bornheim para sua irmã Gerda, em maio de 72.

Hoje deveria estar em Paris. Mas estavam numa greve geral lá, parece que só de um dia. Ontem, fui, feliz da vida, para a estação férrea, e apenas lá é que fiquei sabendo da greve. Voltei triste para casa. Se a greve já foi suspensa, poderia ter embarcado hoje. Mas assim perderia um dia. Então, transferi a viagem para a semana que vem. Embarco dia 14, depois do meu seminário, e chego lá às 23:30 h. Deverei falar com diversas pessoas para ver se consigo algum auxílio ou trabalho. Até agora nada tenho em vista, o que me deixa meio preocupado. Mas alguma coisa há de surgir aqui, meus alunos gostariam que eu prosseguisse com o seminário sobre Sartre no próximo semestre. Mas, pelo que ouço, não poderei ser convidado novamente, sobretudo por razões de ordem jurídica. Acontece que meus diplomas são brasileiros, e teria que renová-los. Além disso, não há mais vagas nem verba para o semestre de inverno, já está tudo organizado. De qualquer forma, mesmo se conseguisse isto, tenho que conseguir alguma coisa para viver até novembro. A viagem a Paris é necessária, pois tenho que falar com diversas pessoas. Preferiria que fosse uma viagem só de recreio, mas não será, tantos contatos terei que estabelecer. (Carta de Gerd Bornheim em Anexo A)

Ainda durante sua permanência na Alemanha, Bornheim descreve aspectos do cenário cultural que vivenciava naquele período. É importante destacar que as experiências desse período se refletem intensamente em seus escritos posteriores, especialmente nos textos e livros dedicados à Estética e à Filosofia da Arte.

Vi um belo espetáculo sobre Karl Valentin. Ele foi o melhor comico alemão da primeira metade do século e exerceu muita influência sobre Beckett. E vi também um bom espetáculo de balé americano, da escola da Martha Graham. – Vê se escreves logo. É uma alegria receber cartas quando se está longe. (Carta de Gerd Bornheim em Anexo A)

No entanto, devido ao processo burocrático de reconhecimento de diplomas brasileiros, ele teve que deixar a universidade após apenas um semestre. Então, mudou-se para Paris. Bornheim descreve a beleza de Paris para sua irmã por carta em 1973.

O princípio da primavera está bastante gostoso, ainda que desde há três dias tenha voltado uma pequena onda de frio (está por volta de 10 graus). As árvores estão começando a brotar, sobretudo os castanheiros, pois os plátanos custam mais a florir. Estas duas árvores são as que predominam em Paris. Os castanheiros são silvestres, bem diferentes do Brasil. São maiores, e os frutos só podem ser comidos por animais, por serem muito amargos. É uma beleza ver Paris nesta época. O número de turistas já começa a aumentar, o que é uma pena. (carta de Gerd Bornheim em Anexo C)

Bornheim dividia seu tempo entre atividades acadêmicas e culturais durante o dia, lecionando alemão e trabalhando na organização da Galeria de Arte Jean-Charles Lignell no Boulevard Saint-Germain. Em carta para sua irmã Gerda em 1973, Bornheim descreve esse momento em Paris.

A galeria aqui caminha devagar, mas caminha. Jean, o milionário francês, inventou de querer comprar uma boutique, fez uma oferta que não foi aceita. Então decidiu alugar mesmo. O contrato deve ser assinado terça-feira, dia 10. Mas o local só vai ser entregue 6 semanas após a assinatura. Parece que eu começo a trabalhar logo, pois é necessário preparar tudo com antecedência, desde os móveis até os livros a serem encomendados. Essa atividade toda está me deixando entusiasmado. (Carta de Gerd Bornheim em Anexo C)

Já durante as noites, ele trabalhava como concierge no hotel em que morava. Em trecho, Bornheim descreve:

Em princípios de 1972, viajei para a Alemanha, aceitando convite para professor de Filosofia, durante um semestre, na Universidade de Frankfurt. Instado a demorar-me mais tempo nesta Universidade, com a disposição administrativa de reconhecer o meu diploma brasileiro, acabei por decidir-me pela cidade de Paris, onde permaneci por cerca de mais quatro anos, e exerci diversas atividades. (BORNHEIM, 2021, p. 121)

Em 1976, uma campanha popular de anistia no Brasil permitiu que exilados retornassem ao país. Por razões familiares, Bornheim voltou para Caxias do Sul.

Voltei ao Brasil em 1976, por razões de ordem familiar, e instalei-me em minha cidade natal, dedicando meu tempo à escrita. Escrever tornava-se sempre mais o meu objetivo principal. A ditadura, já agônica, edita então a lei anistiando os perseguidos políticos, e no mesmo dia aceitei um convite que me vinha sendo formulado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. (BORNHEIM, 2021, p. 121)



Figura 4 - Gerd Bornheim e família. Foto que compõe o acervo do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética.

Durante esse período, ele dedicou seu tempo aos cuidados de seu pai doente e também à escrita e publicações. Enquanto isso, Bornheim ainda continuava a produzir. Logo depois, em 1979, Bornheim recebeu um convite para lecionar na Universidade Federal do Rio de

Janeiro (UFRJ). Após longos anos lecionando e palestrando, publicando artigos e livros, Bornheim se aposentou da UFRJ no início de 1991 por conta do tempo de serviço. Em seguida, assumiu o cargo de professor adjunto no Departamento de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde também exerceu as funções de chefe e vice-chefe do Departamento de Filosofia.

Hoje vejo-me plenamente integrado nas atividades da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e sinto-me plenamente cidadão dessa terra que me acolheu: - acabo de receber o Título de Cidadão Benemérito do Estado do Rio de Janeiro, concedido por unanimidade de votos pela assembleia legislativa do Estado, título que vem acompanhado da medalha Tiradentes. (BORNHEIM, 2021, p. 121 e 122)

Para o professor Gaspar Paz (2025), Bornheim circulava por diversas áreas do saber, promovendo uma movimentação intelectual plural que englobava desde seu interesse pelas práticas culturais e artísticas até a filosofia política, a história da filosofia e campos afins. Pensava sempre em termos de conexões, buscando articular esses diferentes domínios. Para ele, o prazer do descobrimento e o cultivo do espírito crítico eram fundamentais. Era, acima de tudo, um “aprendizado do ver”, no qual as linguagens artísticas ocupavam um papel central.

Mas esse “ver”, em sua obra, não se limita à visão: trata-se de um amplo sentimento-percepção do mundo, das coisas, da realidade. Foi assim que procurou compreender as imagens, as circunstâncias e os contextos do cinema, das artes plásticas, da literatura, da cena teatral e da vida cotidiana. Para isso, dialogava com cineastas, artistas plásticos, atores e diretores de teatro, com o objetivo de entender os meandros de suas produções e de perceber o angular (pontos de vista e tomadas de posição) e a medida (dimensão das obras), que juntamente com outras experiências (com as intuições de espaço e tempo e o uso da linguagem e da comunicação) servem de motores para as experimentações estéticas contemporâneas. Assim, frequentava as obras de Júlio Bressane, Vasco Prado, Marta Gamond, Ilsa Monteiro, Bez Batti, Enio Squeff, Paulo Hecker Filho, Nelson Rodrigues, entre tantos outros. (PAZ, 2025, p. 41 e 42)

O professor Ricardo Barbosa lembra, em texto que produziu como homenagem para Gerd Bornheim, que ele costumava dizer que “as aulas e as conferências eram o seu ‘laboratório’, porque nelas voltava sempre às questões que o absorviam”. (BARBOSA, 2015, p. 3)

Gerd sempre foi muito disciplinado e requisitado. Como gostava imensamente de ser professor e ter diante de si uma sala repleta de alunos, dividia sua semana em duas metades que só muito raramente se misturavam. Dava aulas sempre no início da semana, quando habitualmente nos encontrávamos, reservando o restante da semana para atender aos convites que recebia de todo o Brasil. Disciplinado por um senso prático que lhe permitia estar sempre em dia com suas obrigações e compromissos profissionais, tinha também o seu método. (BARBOSA, 2015, p. 3)

Ricardo Barbosa ainda destaca que Gerd Bornheim, enquanto lecionava, formava seu próprio pensamento, tratava de diversos assuntos quase como temas musicais, onde nosso filósofo podia ser comparado a um pianista de jazz.

Como todo pianista, cultivava por um certo tempo um mesmo repertório, mas não deixava que sua interpretação se cristalizasse. Seu repertório soava diferente a cada apresentação, aberto ao risco e ao prazer da improvisação e das variações, seja porque algo interessante lhe ocorrera naquele momento em que falava, seja porque uma pergunta de um ouvinte lhe sugeria um caminho inesperado a ser explorado. Nosso pianista de jazz pensava em voz alta e assim elaborava os motivos que depois desenvolveria por escrito, ora pela convicção interna de que chegara o momento de haver-se com o papel em branco, ora porque a solicitação de um texto para publicação o forçasse a recolher-se e a escrever. Neste momento, o pianista de jazz se tornava o ensaísta que reconhecemos em seus textos. Enquanto estava no “laboratório”, falando para seus alunos ou para o público em geral, ele experimentava, improvisava, pensava em voz alta, chegando mesmo a fazer concessões em proveito de uma comunicação mais direta e clara com seus ouvintes. (BARBOSA, 2015, p. 3)

Para sua amiga, professora Rosa Dias, seu domínio e sua forma de lecionar impressionava a todos.

Eu assistia a algumas palestras dele e eu ficava impressionada porque todo mundo vinha com um texto, né? Como até hoje, todo mundo tem um texto e ele vinha sem nada, ele não tinha nada, ele não tinha livro, ele não tinha papelzinho para falar na sala de aula, as aulas dele eram conferências, sempre conferências. (BRESSANE; DIAS, 2020)

Para Tiago de Barros, que foi aluno de Bornheim em 2000, “as disciplinas ministradas por ele eram frequentadas não somente pelos alunos inscritos, mas também por diversos ouvintes que sempre lotavam a sala de aula e muitas vezes chegavam a ocupar os corredores da faculdade em assentos improvisados. Entre eles estavam até mesmo outros professores e artistas já consagrados que não escondiam a extrema admiração que nutriam pelo mestre.” (BARROS, 2025, p. 366)

Bornheim, um intelectual naturalmente articulado e talentoso escritor, expressou suas críticas teóricas, convicções políticas, filosóficas e suas preocupações sobre a situação do Brasil em numerosos artigos e exposições.

Se as conferências lhe ofereciam a oportunidade de tentativas de sínteses, os cursos universitários – especialmente os de pós-graduação – lhe davam o tempo necessário para desenvolver com mais vagar suas ideias, esmiuçando-as melhor. Era nestes cursos que a ordem dos temas e dos seus encadeamentos – a base de sua liberdade de improvisar e de pensar em voz alta – tornava-se visível, antecipando o que poderia resultar em trabalhos de maior fôlego. (BARBOSA, 2015, p. 4)

O professor Renato Janine Ribeiro escreveu o prefácio do livro *Temas de Filosofia* (2015), onde conta um pouco sobre sua relação com Bornheim,

[...] acostumei-me a visitá-lo quando ia ao Rio – sempre recebido para almoçar. Ele servia um Kir Royal e depois um vinho. Os talheres eram de prata. Não era luxo – até me disse que lhe custava barato, não sendo chegado a ostentações – mas um pequeno ritual que lhe dava enorme prazer. Nos últimos anos, sempre falava do filho que adotara, Romildo, e mais recentemente estava muito feliz com o netinho que ele lhe dera. (RIBEIRO, 2015, p. 7)

Tiago de Barros descreve como notava a preocupação do filósofo na sua forma de se expressar, para que isso não se tornasse mais um obstáculo à compreensão. Para ele, Bornheim buscava alcançar o máximo de clareza e simplicidade, com o objetivo de tornar seu conhecimento acessível. Mais do que transmitir ideias, desejava ser compreendido, estabelecer um verdadeiro diálogo e estar, de fato, ao alcance de todos.

Presenteava-nos com sua vasta experiência e preciosos conselhos. Era bastante assíduo, chegava com pontualidade para suas longas aulas de manhã cedo no bairro do Maracanã, vestindo camisa e calça social e com seus característicos grandes óculos de grau de armação escura. Com sua voz grave e fala cadenciada, a maioria de seus pensamentos eram pontuados por “Vocês estão me entendendo?”. (BARROS, 2025, p. 367)

Gerd Bornheim possuía uma erudição, mas, ao mesmo tempo, era um homem de extrema simplicidade. Em seus últimos dias, ele permanecia rodeado por seus inúmeros livros, anotações e ensaios ainda não publicados, além da companhia dos mais próximos. Rodrigo Duarte escreve sobre esse momento. “Muito pouco tempo antes do seu falecimento, tive notícia

sobre a gravidade de sua doença e quase não tive tempo de me preparar psicologicamente para a sua partida, que, infelizmente, não tardou a acontecer. (DUARTE, 2025, p. 380) Assim, no dia 5 de setembro de 2002, Gerd Bornheim faleceu em decorrência de um tumor cerebral.

Gerd Bornheim se foi, mas corremos o risco de perdê-lo de novo. Seus livros ainda podem ser encontrados com relativa facilidade, mas quando penso nos muitos artigos, prefácios, conferências, textos de catálogos de exposições, materiais para cursos, vejo que ainda resta um longo trabalho a ser feito. E se nos reunimos hoje para homenageá-lo, então que transformemos nossos sentimentos em ações e colaboremos na realização deste longo trabalho. (BARBOSA, 2015, p. 3)

Tanto em vida quanto após sua morte, ele recebeu homenagens e títulos de diversas instituições e órgãos, reconhecendo sua extensa e dedicada contribuição para a cultura, filosofia e educação brasileira. Para Renato Janine Ribeiro, “quando morre um intelectual, devemos-lhe uma análise de sua obra e importância. Mas, quando é um amigo, isso fica muito difícil. [...] uma das pessoas mais doces que já vi.” (RIBEIRO, 2015, p. 7-8) Para seu amigo e cineasta, Julio Bressane:

Ele se permitia a embriaguez, as coisas mais fora do mundo, e um homem com aquela formação. Isso que era espantoso. Se tivesse um espírito tão errante assim. Foi um sujeito que, apesar de uma vida de sofrimento, de estudo, mas que gostava da alegria, gostava de se divertir. E teve também um final bastante doloroso e bastante trágico, mas foi um sujeito que buscou muito, sendo ele um pensador, filósofo, eu sinto que sabia dessa coisa difícil. Então ele tinha isso, você não encontrava, eu pelo menos não encontrei em ninguém daquela geração alguém com um espírito tão tolerante, sabe? Em uma época de certa intolerância, ele era um espírito tolerante, muito mesmo. E sempre com uma conversa inteligente, não separava as coisas, eu gostava muito dele. (BRESSANE; DIAS, 2020)

O pesquisador e diretor de teatro Caco Coelho descreve seu último momento junto a Gerd Bornheim. “No velório, estavam presentes todos aqueles filósofos que o tinham colocado nas alturas, na entrega do título de cidadão, como o maior filósofo brasileiro. Pedi a palavra e disse que sim, tratava-se do maior filósofo brasileiro, mas, acima de tudo, o Gerd era um artista. E ao artista Gerd Bornheim, pedi o aplauso de todos.” (COELHO, 2025, p. 375)

Segundo seu amigo, o artista plástico e jornalista brasileiro Enio Squeff²⁰,

Pouco a acrescentar, Gerd Bornheim poderia ter sido um homem simplesmente inteligente ou mesmo genial. Poderia ter sido um bom amigo, sem estender muito de sua bondade àqueles a quem dedicou sua imensa sabedoria. Isso já seria o bastante. No entanto, foi também, e não menos, um homem generoso. Inútil desconsiderar o fato a despeito da sua grande obra. (SQUEFF, 2002).

²⁰ Enio Squeff é um artista brasileiro reconhecido tanto nacional quanto internacionalmente pela sua versatilidade e pela profundidade de suas obras. Iniciou sua trajetória como ilustrador em importantes jornais brasileiros, posteriormente expandindo seu trabalho para diversas formas de expressão artística, como a pintura, escultura e gravura. Suas obras abordam uma variedade de temas, muitas vezes relacionados à cultura brasileira e, em particular, à cidade de São Paulo. Além disso, sua notável habilidade como ilustrador de obras literárias lhe conferiu grande destaque. Atualmente, além de dedicar-se à pintura de forma regular, também está envolvido em projetos de escultura, incluindo a concepção de um monumento que celebra a convivência religiosa, demonstrando seu comprometimento com a arte em suas diversas formas e dimensões. Enio Squeff e Gerd Bornheim eram amigos e se encontravam frequentemente em São Paulo e Rio de Janeiro. E há textos de Gerd Bornheim sobre as obras plásticas e a música de Enio Squeff, um dos textos está publicado no livro Gerd Bornheim *Ensaios e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*, intitulado “Ouvir e dizer a música”.



Figura 5 - *Gerd Bornheim*, 2001, aquarela e lápis conté sobre papel, 35 x 25 cm, de Enio Squeff.

1.2 Produção e obras de Bornheim

Durante toda sua vida, Gerd Bornheim compartilhou seu conhecimento em suas aulas, em seus livros, em seus textos avulsos e em suas palestras. Além de temas filosóficos tradicionais, vistos sob sua interpretação *sui generis*, o filósofo relaciona temas de filosofia com as linguagens artísticas, como teatro, crítica, arte, música, cinema etc. Tornando o estudo desses temas mais rico e instigante.

Em 1959, ele publica seu primeiro livro intitulado *Aspectos Filosóficos do Romantismo*. Nessa obra, Bornheim analisa as principais influências que contribuíram para a estruturação do movimento romântico, contextualizando-as com os pontos relevantes da época. São destacados como de extrema importância para o movimento romântico, pensadores como Kant, Rousseau, Hamann, Goethe e Herder. Em seguida, Bornheim explora a filosofia de Fichte e o impacto causado nos românticos. Em 1967, Bornheim lança *Os Filósofos Pré-Socráticos*, onde apresenta um estudo introdutório ao pensamento pré-socrático. Neste livro, nosso filósofo faz notas introdutórias sobre a vida e as ideias de cada filósofo pré-socrático, complementadas com a tradução dos fragmentos de seus trabalhos. Os filósofos mencionados incluem Tales, Heráclito, Pitágoras, Parmênides, Diógenes e Demócrito, entre outros. Além disso, é possível encontrar afinidades com Winckelmann, Werner Jaeger e Ernst Cassirer.

Bornheim continuava produzindo e estava impulsionado a escrever sobre o teatro e as linguagens artísticas. Assim, em 1969, produziu *O sentido e a máscara*. Para Gaspar Paz (2010), o livro é composto de ensaios que interpretam o teatro contemporâneo, confrontando-o com visões históricas. Sua obra se estende desde a tragédia grega até os trabalhos de Goethe, de Aristóteles a Shakespeare, Brecht e Ionesco. No mesmo ano, Bornheim escreve *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. De acordo com Gaspar Paz (2010), o livro contrapõe a leitura do panorama atual com o romantismo alemão, oferecendo um inventário dos desafios do ato de filosofar. Para o autor, é necessário que o filósofo supere posições dogmáticas e assuma uma postura crítica e interpretativa em relação à realidade.

Em 1972, Bornheim produz *Sartre: Metafísica e Existencialismo*, faz uma leitura crítica do pensamento sartriano a partir da perspectiva heideggeriana. Para Fabiano Coval (2005)²¹, a questão central que orienta todo o livro é a da metafísica. O autor apresenta considerações

²¹ COVAL, Fabiano Stein. Reflexão, vol. 30, núm. 87, enero-junio, 2005, pp. 111-117 Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

sobre o existencialismo de Sartre, abordando temas como a experiência instauradora, a problemática do Ser e do Nada, as estruturas da consciência, o tempo, a relação com o outro, o corpo e a liberdade, além da moral e da axiologia sartreanas. Bornheim também trata da destruição da metafísica, analisando a crise do fundamento e a impossibilidade da "dicção absoluta", e reflete sobre o sentido da metafísica na *Crítica da razão dialética*, a concepção de linguagem e o problema de Deus em Sartre. Também em 1972, nosso filósofo escreveu o livro *Metafísica e finitude*. E, segundo Gaspar Paz (2010), o livro reflete o pensamento contemporâneo que ecoava desde o tempo em que Bornheim esteve na Europa. Bornheim aborda o tema da linguagem, relacionando as linguagens artísticas de forma geral através da “linguagem musical”, onde “a música pode ser entendida por meio de uma compatibilidade inerente entre poética e teatro” (PAZ, 2010, p. 18)

Em *Heidegger. L'Être et le temps* de 1976, Gerd explora interpretações e expõe sua preocupação com o tema da "diferença ontológica", que é pressuposto para a interpretação da realidade. Ele nos oferece a possibilidade de conciliar o pensamento ontológico com uma base não metafísica, ampliando nossa percepção do real. Assim, Bornheim estabelece uma crítica à metafísica tradicional de identidade e relaciona esses temas com os acontecimentos culturais da época. Um ano depois, Bornheim escreve seu *Dialética, teoria e práxis*, e para Gaspar Paz (2010), o livro se destaca como um importante esforço teórico e, ao mesmo tempo, como um excelente painel histórico sobre a dialética. As questões presentes nesses primeiros trabalhos tornam-se ainda mais intensas em *Dialética, teoria e práxis*, sobretudo pela ênfase nos processos históricos que atravessam tanto suas análises posteriores do panorama artístico quanto suas leituras filosóficas — como no caso de Sartre. Nesse percurso, *Dialética e sociologia*, de Georges Gurvitch, figura como uma presença decisiva no estudo desenvolvido por Bornheim. Gurvitch propõe uma abordagem histórica das ideias e dos autores que se dedicaram ao tema, interrogando o sentido e a representação do método dialético, bem como sua eficácia prática e social. Embora Bornheim trilhe um caminho próprio, várias de suas escolhas convergem com as do sociólogo francês: ambos percorrem os momentos da dialética em Platão, Hegel, Marx e Sartre, além de dialogarem com pensadores contemporâneos como Jean Wahl, Bachelard e Merleau-Ponty — aos quais Bornheim acrescenta ainda Hyppolite e Max Müller. Ambos os autores partilham, assim, a busca por um novo sentido para o ato de filosofar, afastado do dogmatismo e do preconceito filosófico tradicional. Ainda assim, Bornheim seleciona, nesses mesmos autores, passagens nitidamente distintas das destacadas por Gurvitch, enfatizando sobretudo aspectos que este havia relegado ao apêndice — como

ocorre com Sartre. A parte final do livro de Gurvitch, de caráter mais sistemático em comparação a Dialética, teoria e práxis, funciona como contraponto que evidencia justamente a impossibilidade de sistematização sugerida pela filosofia de Heidegger. O livro de Bornheim, por sua vez, incorpora uma crítica contundente a Heidegger, revelando as experimentações conceituais que orientam seu esforço de compreender a ambiência intelectual contemporânea.

No início da década de 80, Bornheim escreve *O Idiota e o Espírito Objetivo* e estabelece relações entre Sartre²² e a literatura, oferecendo comentários sobre os volumes escritos por Sartre sobre Flaubert. Gerd Bornheim também discute a filosofia no Brasil, aborda questões sobre diferenças culturais, meio ambiente, tecnologia, política, marxismo, educação, ecologia, democracia e expressões artísticas, entre outros temas. Bornheim tinha uma percepção aguçada das linguagens artísticas e conseguia expor suas interpretações claramente, o que o tornou um convidado frequente para falar sobre o assunto.

Para Ricardo Musse²³, na obra do filósofo *Teatro a Cena Dividida*, de 1983, Bornheim analisa a transição que ocorre no final do século XIX, marcada pelo esvaziamento da coerência e do realismo no teatro. No entanto, o aspecto fundamental que ele destaca nesse teatro realista reside na habilidade de desenvolver excepcionalmente o ideal da ilusão cênica, o qual será contestado de diversas maneiras pelas várias correntes teatrais do século XX. Além de enfatizar o esvaziamento do teatro realista e o declínio da estética da imitação, buscou explicar as tendências da cena contemporânea como resultado do surgimento de uma nova percepção geral.

Em 1992, Bornheim publica o livro *Brecht: a Estética do Teatro*, o qual propôs uma nova abordagem da obra de Bertolt Brecht. Em contraposição ao cientificismo estéril, Bornheim permitiu-se a liberdade do comentário criativo, embasando-se sempre nos próprios textos de Brecht. O livro retrata o desenvolvimento do teatro revolucionário de Brecht na Alemanha, em meio à crescente opressão política, econômica e social durante o período do

²² Jean-Paul Sartre, era um prolífico leitor e escritor, abordando uma ampla gama de gêneros, incluindo textos filosóficos, romances, novelas, contos e ensaios. Ele é um renomado filósofo e crítico francês, é amplamente reconhecido como um dos principais pensadores do século XX e um dos representantes mais proeminentes da filosofia existencialista. Graduado em 1928, Sartre iniciou sua carreira como professor e, ao fazê-lo, mergulhou profundamente na filosofia existencialista, eventualmente desenvolvendo sua própria teoria. Algumas de suas obras mais destacadas incluem "O Muro" (1939), "Mortos sem Sepultura" (1946), "A Engrenagem" (1948), "A Transcendência do Ego" (1937), entre outros. A partir do texto de Lewis Gordon *Sartre, Jean Paul (1905-80)*

²³ MUSSE, Ricardo. *O teatro contemporâneo, segundo Gerd Bornheim*. Artigo. 2014. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2014/01/31/o-teatro-contemporaneo-segundo-gerd-bornheim/>

Terceiro Reich e do nazismo. No entanto, mesmo com o passar dos anos, a obra de Brecht continua atual, ao retratar as contradições, lutas e opressões de seu tempo, buscando desvendar o que estava por trás dos terríveis acontecimentos cotidianos. Seu retrato do homem alienado de si mesmo, afastado do convívio com a natureza e subjugado pelas estruturas das sociedades industrializadas, é ainda mais verdadeiro diante da crescente banalização do homem contemporâneo.

Páginas de Filosofia da Arte (1998) é uma coletânea de ensaios de Gerd Bornheim que reúne textos escritos, em sua maioria, entre 1985 e 1997. Em seus ensaios, Bornheim demonstra um profundo interesse pelos acontecimentos culturais da época, destacando-se por suas análises perspicazes no campo da estética, teatro, crítica, arte contemporânea e da filosofia da arte. Sua abordagem instigante direciona sua reflexão para a complexa tarefa de orientar seus pontos de vista, explorando os matizes da compreensão de seu próprio contexto histórico. Ainda em 1998, o filósofo escreve *O Conceito de Descobrimento*, onde sustenta a ideia de que o conceito de descobrimento transcende consideravelmente a simples definição conceitual com uma data histórica específica. Bornheim argumenta que ele não pode ser reduzido a um mero evento casual; pelo contrário, representa um feito cujo impacto vai muito além das fronteiras do tempo, abrangendo tanto o que aconteceu antes quanto o que ocorreu depois. É essa amplitude e profundidade do conceito que abrem caminho para uma reflexão sobre sua natureza universal.

Bornheim teve uma intensa produção intelectual, além dos livros, muitos textos avulsos foram publicados, como, por exemplo, “O pensamento marxista e a exigência de sua renovação” de 1978, “A perplexidade do homem contemporâneo” de 1995 e “A revolução do ócio” de 2001. Algumas de suas participações em conferências também se tornaram textos posteriormente produzidos, como “Reflexões sobre o meio ambiente, tecnologia e política” de 1995, por exemplo. É importante ressaltar que alguns desses textos foram compilados em livros como *Temas de Filosofia* de 2015 e *Ensaaios e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* de 2022.

O livro *Temas de Filosofia* (2015) é uma reunião de ensaios de Gerd Bornheim, produzidos entre 1988 e 1997, organizado e apresentado por Gaspar Paz e prefaciado por Renato Janine Ribeiro. Os ensaios destacam a atenção de Bornheim aos eventos culturais, especialmente suas reflexões sobre estética e filosofia da arte, caracterizadas pela abordagem instigante que ele adota ao moldar seus pontos de vista. Segundo a apresentação de Gaspar Paz,

Bornheim se aventurou pelo terreno complexo da compreensão de seu próprio tempo, buscando esclarecer e orientar suas ideias. Em seus escritos, Bornheim ressalta a importância da dimensão histórica na pesquisa filosófica, demonstrando uma notável preocupação com os problemas contemporâneos e suas implicações políticas e práticas. Vale salientar que temas como política, ecologia, educação, expressões artísticas e ciências também são abordados neste compilado de ensaios.

Posteriormente, foi publicado o livro *Ensaio e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022), que foi organizado por Gaspar Paz, Erika Mariano e Thays Alves Costa. Compõe-se de uma seleção de 21 textos predominantemente datados entre os anos de 1998 e 2002, os quais exploram questões fundamentais da filosofia da arte, estética e campos afins. Estes escritos foram inicialmente organizados e reunidos durante pesquisas de doutorado e pós-doutorado de Gaspar Paz sobre as interpretações das linguagens artísticas de Bornheim. O impulso para essa compilação foi fortalecido com a formação do grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) desde 2015, dedicado à organização documental da vida e obra de Bornheim. O livro ampliou os debates sobre a reinterpretação das nossas heranças culturais, filosóficas e artísticas, reunindo textos que exploram as noções de Crítica e Experiência estética, conceitos abordados por Bornheim de forma dialética em sua obra.

Além do grupo Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim (2015-2020), continuamos os estudos das perspectivas de Bornheim ao longo dos anos com participação nos projetos de pesquisa Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, resenhas e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia (2019 – 2023), Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, entrevistas e escritos originais (2022 – Atual), Confluências literárias na obra de Gerd Bornheim (2023 – Atual) e Transitoriedades poético-musicais (2024 – Atual).

Ao longo dos anos, muitos pesquisadores e estudiosos se dedicaram à pesquisa sobre a vida e obra de Gerd Bornheim. Colocaremos em destaque alguns pesquisadores, como a Thays Alves Costa, que desenvolve pesquisa sobre Arte Bruta. Integra o grupo de pesquisa e participa dos projetos Confluências literárias na obra de Gerd Bornheim (2023 – Atual), Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, entrevistas e escritos originais (2022 – Atual), Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, resenhas e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte

e História da Filosofia (2019 – 2023) e o Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim (2015 – 2020).

Mestre em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Maria Marta Tomé tem participado ativamente das atividades do grupo nos projetos Vida e Obra de Gerd Bornheim. Correspondência, entrevistas e escritos originais (2022 – Atual), Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia (2019 – 2023) e o Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim (2015 – 2020).

Marina Pedreira Aragão, que é Mestre em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte - PPGA – UFES, defendeu a dissertação *A experiência estética em Rilke revisitada a partir de interpretações de Gerd Bornheim* em 2020. E Sandriani Muniz Alves, que também é Mestre em Artes, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGA-UFES, ambas participaram dos projetos Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia (2019 – 2023) e o Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim (2015 – 2020).

Não podemos esquecer de Roney Jesus Ribeiro, que é Doutor em Educação pela Universidade San Carlos (USC). Mestre em Artes (Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte) pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e doutorando em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E Anielle Paola de Paula Lopes, que é graduada em artes pela Ufes e mestranda em História da Arte (Unifesp). Ambos participam ativamente nos projetos Confluências literárias na obra de Gerd Bornheim (2023 – Atual), Vida e Obra de Gerd Bornheim. Correspondência, entrevistas e escritos originais (2022 – Atual), Vida e obra de Gerd Bornheim. Correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia (2019 – 2023) e o Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim (2015 – 2020)

E, por último, Erika Mariano, que é Mestre em Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Desenvolveu a dissertação *A arte do retrato em Gerd Bornheim* (2021), que é um estudo sobre a vida e a obra de Gerd Bornheim. Participou do projeto Vida e Obra de Gerd Bornheim. Correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia (2019 – 2023). Entre tantos outros que participaram ativamente.

Vale ressaltar que as contribuições de Bornheim deixaram muitos admiradores interessados em interpretá-las. E, ao longo dos anos surgiram muitas outras pesquisas que trataram temas pertinentes a obra de Gerd Bornheim, como João Vicente Ganzarolli de Oliveira em seu livro "Arte e Beleza em Gerd Bornheim" (2003), Lucas Taufer em sua dissertação Para uma ética da humanidade um estudo sobre Filosofia prática na obra de Gerd Bornheim (2021), Juçara Barcellos com sua tese Gerd Bornheim: A dimensão filosófica da crítica teatral (2015), Adriano Carvalho Araújo e Sousa em sua tese Estudo dos Meios e da Produção Mediática (2010), entre outros que estudam e compartilham as interpretações de Bornheim em suas próprias produções, demonstrando a importância do filósofo e de seu legado, tornando sua memória sempre viva e presente. Bornheim se foi, mas deixou seu legado, seus escritos, suas aulas, sua história, toda sua contribuição para a filosofia brasileira.

2 AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS POR GERD BORNHEIM

A jornada de Gerd Bornheim possibilitou um encontro íntimo com as linguagens artísticas, as quais ele incorporou ao seu conhecimento filosófico. Vimos no capítulo anterior que Bornheim escreveu sobre muitos temas filosóficos ao longo de sua vida, mas nosso enfoque nesta tese se concentra em suas interpretações no âmbito das artes. Considerando isso, neste capítulo exploraremos os escritos de Bornheim sobre História da Arte, Estética, Crítica e a questão da linguagem, que nosso filósofo usa para construir uma base para sua interpretação do pensamento contemporâneo.

Para essas reflexões críticas no campo das artes, exploraremos alguns de seus artigos como: “Uma Temática Hegeliana: a Morte da Arte”, “Arte Contemporânea e Estética”, “Leitura de arte”, “Gênese e metamorfose da crítica”, “Da Crítica”, “Morfologia Mínima e Comum” e “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”, presentes no livro *Páginas de Filosofia da Arte* (1998). E utilizaremos os textos: “A questão da crítica”, “As dimensões da Crítica”, “Arte e comunicação”, “A comunicação como problema” e “Sujeito e objeto, e novas paragens” do livro *Gerd Bornheim: Ensaios e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022). Por meio desses textos, conseguimos traçar o caminho feito por Bornheim sobre a questão da linguagem que perpassa toda a história da arte, bem como questões que cercam o tema, como a comunicação, a interpretação da imagem, a autonomia do espectador, entre outros temas relevantes acerca das Artes e da Estética em geral.

2.1 Interpretações sobre a Arte e a Comunicação

No texto “Leitura de arte”²⁴, Gerd Bornheim amplia seus estudos sobre a ideia de leitura de arte, que parte da extensão da própria presença da obra de arte e como ela pode ser lida. Essa leitura traz um processo de interpretação necessário para a apreciação da obra de arte, mas

²⁴ Texto do livro *Páginas de filosofia* (1998) de Gerd Bornheim.

para Bornheim, esse processo tem se complicado nos últimos séculos, o que era antes natural e espontâneo passou a ter muitos problemas.

Pensar a arte como algo que pode ser lido é considerar que sua presença se prolonga para além do objeto em si – ela convida à interpretação. Essa leitura, essencial para que a obra seja verdadeiramente apreciada, tornou-se uma tarefa cada vez mais exigente. Aquilo que em outros tempos se dava de maneira intuitiva e direta, hoje enfrenta obstáculos e tensões. A perda dessa espontaneidade evidencia os desencontros entre a obra e quem a observa. Para refletir sobre esse cenário, Bornheim propõe dois eixos de análise: o primeiro diz respeito à formação da estética como campo conceitual; o segundo, às condições que moldam e influenciam a produção e a recepção da arte.

Para ele, até o período barroco, a produção artística desenvolvia-se em um horizonte que transcendia as particularidades humanas. Sua função era primordialmente pedagógica, voltada à representação do sagrado e à transmissão de valores espirituais, seguindo o princípio da imitação. Platão estabeleceu uma conexão entre o mundo das ideias e esse modelo imitativo, visando a elevação do humano ao plano do divino. Um exemplo claro disso é a catedral gótica, concebida como um texto visual, que conduzia o observador para além de sua realidade terrena. Nesse contexto, a arte operava como elo entre a individualidade do sujeito e a dimensão universal do conhecimento espiritual. Hegel, por sua vez, foi o último grande pensador a afirmar que a arte manifesta a Ideia divina. Para ele, a importância da arte reside em sua capacidade de revelar o divino no domínio do sensível, participando assim do próprio desdobramento da verdade – ainda que, paradoxalmente, isso a libere de uma função estritamente representativa. “Tal reconhecimento não impede o último grande idealista de acrescentar à sua tese um adendo que acaba soando de modo menos melancólico do que seria de se esperar – o tema da morte da arte.” (BORNHEIM, 1998, p. 50)

Dessa forma, Bornheim entende que, para Hegel, embora a dimensão sensível seja essencial à arte, ela deveria ser superada em favor da plena manifestação da Ideia. Com o tempo, no entanto, a concepção clássica de imitação – tratado por Platão em *A República*²⁵ e reelaborada por Hegel – foi se dissolvendo, sendo substituída pela representação de objetos em

²⁵ Em *A República*, particularmente nos Livros III e X, Platão formula a crítica mais abrangente à mimesis no pensamento antigo, articulando-a à estrutura ontológica de sua teoria das Formas e à economia política da pólis ideal. A obra, composta provavelmente no século IV a.C. e apresentada em forma dialogal, estabelece os fundamentos da distinção entre conhecimento verdadeiro e aparência, conferindo à arte imitativa um estatuto epistemologicamente secundário e eticamente problemático. Trata-se, portanto, do texto canônico para a compreensão da função, dos limites e das implicações normativas da imitação no platonismo.

si mesmos. Após o barroco, a imitação perde sua legitimidade, e a presença do divino nas obras deixa de ser central. A chamada “Morte da Arte”, nesse sentido, refere-se ao fim da arte como expressão direta do absoluto, da ideia sagrada. A partir daí, novas possibilidades começam a ser exploradas. Nesse novo panorama, também se esvazia a leitura da obra como imitação: desaparece seu aspecto imediato e sua comunicação direta com o espectador. A fruição da arte deixa de ocorrer como algo espontâneo, e a relação entre obra e observador passa a exigir uma mediação mais consciente. Na arte anterior, a própria obra conduzia sua leitura, estabelecendo um vínculo orgânico entre criação e recepção.

Devemos mesmo falar numa analogia bastante precisa entre a imitação e a verdade. De fato, esta última era entendida como adequação, isto é, *ad-aequatio*, um ir ao igual; a verdade se via estabelecida como *aequalitas diversorum*, igualdade do universo, para falar como S. Tomás, igualdade que resguardava em si a veracidade da essência em Deus: tudo se deixava religar pelo elemento divino. E a imitação seguia de perto, em sua própria linguagem, tal tipo de procedimento idêntico, como lado esplendoroso da verdade (BORNHEIM, 1998, p. 51)

Com o enfraquecimento do fundamento teológico como suporte da verdade, surge então a cisão entre sujeito e objeto. “Reduzida agora ao seu próprio estatuto, como que abandonada à sua condição de radical finitude.” (BORNHEIM, 1998, p. 51) Não há dúvida de que a relação entre sujeito e objeto está enraizada em uma trajetória moldada pelo desenvolvimento da metafísica. “Graças a essa evolução, cabe dizer que, em nosso tempo, tudo é ou sujeito ou objeto; ao menos no plano ôntico, sujeito e objeto devem ser considerados como demarcações últimas de toda a realidade.” (BORNHEIM, 1998, p. 51)

A arte e a estética acessam sua condição contemporânea por meio da alegoria, retomada de forma marcante no neoclassicismo. No início da modernidade, a pintura de gênero, a natureza morta, trilha “uma brilhante carreira ao menos até fins do século passado”. (BORNHEIM, 1998, p. 51) Nesse contexto, o naturalismo na literatura e no teatro representa o ápice de uma estética voltada para o objeto; ainda assim, é por meio desse objeto que a experiência do sujeito acaba sendo revelada.

A música de Beethoven é um caso luminoso para o bom entendimento desta situação. Seus inícios estão na imitação barroca, mas muito cedo ele interrompe tal tipo de fidelidade para entregar-se justamente à experiência daquelas duas estéticas. De fato, a preeminência do objeto pode ser vista com

especial clareza em sinfonias como a n. 3 e a n. 6; e o privilégio cedido ao sujeito, na concentração, na interioridade, inspira as sonatas e a música de câmara. (BORNHEIM, 1998, p. 52)

Paralelamente, o início da modernidade testemunha o surgimento de propostas estéticas fundamentadas na interioridade do sujeito. “Da arte do retrato nas artes plásticas, que já se furta a qualquer comércio com os universais concretos, ou o retrato psicológico, que avança decidido, e até define a evolução do romance.” (BORNHEIM, 1998, p. 52) Nesse período, aparecem diversas tentativas de conciliação, em que sujeito e objeto convivem dentro das duas orientações estéticas. Com o tempo, no entanto, ambas as direções perdem força: o naturalismo se aproxima da caricatura, enquanto o expressionismo, ao aprofundar a dimensão psicológica sem reservas, acaba por reforçar a centralidade do objeto. Ainda assim, essas correntes não desaparecem por completo – embora minoritárias, seguem presentes até os dias atuais.

Por aí, essas estéticas se tornam anacrônicas, e deparamos-nos com um tipo de criatividade que se situa além da dicotomia sujeito-objeto, a arte passa a inventar regiões que não oferecem o menor comércio com a antiga imitação, mas que se mostram rebeldes também em relação a sujeito e objeto. (BORNHEIM, 1998, p. 53)

Um exemplo pertinente trazido por Bornheim é a influência da psicanálise, que passou a incidir sobre as artes a partir da década de 1930. Mas esse “tipo de abordagem já estava ultrapassado, só podia ser aplicado a setores da arte que, ainda que abundantes, já não deixavam ressoar as experiências mais significativas, mais definitivas, por assim dizer, da arte contemporânea”. (BORNHEIM, 1998, p. 53) A criação desses espaços quase particulares delineia o caráter de uma era. Não é novidade que nosso século tem reunido uma diversidade notável de linguagens, manifestadas em múltiplos níveis e variadas formas. Assim se “instaura a necessidade de uma verdadeira reeducação estética do homem” (BORNHEIM, 1998, p. 53), que não segue fórmulas prontas, sem oferecer segurança.

Na arte antiga, cada época se firmava em um contexto específico, estabelecendo os limites e as possibilidades da criatividade. Esse senso de segurança foi abandonado em nossos dias, tornando tudo um desafio. O pintor não se limita a representar um tema; ele expressa

também uma estética. Um exemplo disso é Cézanne²⁶, que ao pintar maçãs, inaugura uma nova sensibilidade estética. Diante dessa complexidade para interpretar a obra, surge a necessidade da crítica, que se desenvolve articulada às duas vertentes estéticas – a centrada no sujeito e a voltada para o objeto. “O próprio ensaio crítico chega ao ponto de arvorar-se, também ele, em obra de arte, como que a perseguir a empatia de uma afinidade com a obra analisada, e reestabelecer por aí um vínculo que desfalece a olhos vistos.” (BORNHEIM, 1998, p. 54)

No passado, a arte comunicava-se diretamente, permitindo uma leitura imediata. Atualmente, a arte se apresenta como um desafio, pois o elemento central passa a ser a própria estética. Essa questão põe em xeque a essência da arte. A arte da imitação, ligada ao divino, buscava refletir essa semelhança. Hoje, quando a religiosidade emerge na arte, isso ocorre exclusivamente pela iniciativa do artista. “No passado, essa dimensão subjetiva não apresentava o menor significado, já que tudo se oferecia naquilo que Hegel chama de substância objetiva” (BORNHEIM, 1998, p. 55). A antiga forma de validade se extingue, e a questão do condicionamento é transformada com a revolução da arte moderna. E são quatro modalidades de condicionamento: “a histórica, a sociológica, a psicológica e a formal”. (BORNHEIM, 1998, p. 55)

A abordagem histórica é a mais frequente. Muitos historiadores da arte elaboram amplos panoramas de contexto. Essa visão ganha relevância especialmente quando consideramos Hegel, mesmo que sua estética dispense o condicionamento divino. Para ele, faz pouco sentido dissociar a arte do desenvolvimento global da história. “Hegel foi o primeiro pensador a relacionar a arte com o processo da própria verdade – mesmo o mau passo que exalta a morte da arte integra o processo.” (BORNHEIM, 1998, p. 55). A partir dessas reflexões, surgem questionamentos sobre a arte e a natureza da verdade.

Quando consideramos o fator psicológico, a complexidade aumenta, pois tanto a percepção estética quanto a psicológica buscam um modo específico de interpretação. No

²⁶ Paul Cézanne (1839–1906), nascido e falecido em Aix-en-Provence, França, foi um pintor pós-impressionista considerado o elo entre o impressionismo e o cubismo. Cézanne era perfeccionista e obcecado por capturar emoção por meio da cor e da forma, chegando a repetir inúmeras vezes a mesma cena. Sua célebre frase “quando a cor atinge sua riqueza, a forma atinge sua plenitude” reflete sua busca artística. Ele valorizava a natureza morta, especialmente as maçãs, como forma de estudar espaço, geometria e cor. Em obras como *Natureza-morta com maçãs e laranjas*, Cézanne evitava o naturalismo, focando na construção artística dos objetos, com pinceladas curtas e textura espessa que ressaltavam as formas. Texto desenvolvido a partir da tese de doutorado *Efeito Cézanne: Uma abordagem epistemológica à experiência da arte*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), por Miguel de Frias e Vasconcellos Filho.

entanto, há limitações. No caso de Jung²⁷, por exemplo, suas interpretações, embora ricas e sugestivas, restringem-se a manifestações de estágios culturais primitivos; raramente as expressões artísticas se relacionam a terapias para casos patológicos ou às criações espontâneas da arte infantil. Além disso, as análises psicanalíticas envolvem um deslocamento: o que se revela é o quadro clínico do artista, e não necessariamente a obra em si. Outra perspectiva possível é a sociológica, visto que o contexto social está inevitavelmente presente na arte em sua dimensão mais ampla. Essa abordagem foi discutida por Marx, especialmente no prefácio dos *Grundrisse*. Na ligação “proposta por Marx no mencionado Prefácio entre a arte e a ideologia, de modo geral, com a *Basis*, a infraestrutura” (BORNHEIM, 1998, p. 56). Marx reconhece a interconexão entre esses dois níveis, ao mesmo tempo em que os problematiza. Ele destaca a fragilidade e a autonomia da arte, sugerindo que esta busca afirmar sua independência.

Essa autonomia determinou o rumo da arte, criando uma forma própria de interpretação baseada exclusivamente em sua linguagem interna, sem recorrer a fatores externos ao campo estético. Os estudos formais surgiram para esclarecer a história da arte. Contudo, limitar a obra apenas às dimensões histórica, psicológica ou social acaba revelando a “historicidade essencial da obra de arte” (BORNHEIM, 1998, p. 57).

Os quatro tipos de leitura se complementam mutuamente, porém “toda contemplação se faz fundamentada no espírito da fragmentação”. Essas interpretações enriquecem-se entre si, mas não chegam a formar uma unidade completa. Uma visão sintética só seria possível dentro de uma espontânea comunicação, o que torna inviável conciliar marxismo e psicanálise sem ocultar suas tensões; a mediação entre elas acaba alimentando a contradição. Como afirmado, “toda síntese é falseadora” (BORNHEIM, 1998, p. 58). São quatro abordagens distintas, e é fundamental respeitar a especificidade de cada uma, considerando-as como fragmentos que compõem o todo.

²⁷ Carl Gustav Jung (1875–1961) foi um psiquiatra suíço, fundador da psicologia analítica. Suas contribuições incluem os conceitos de inconsciente coletivo, arquétipos, individuação e sincronicidade. Jung acreditava que a psique humana se desenvolve por meio da integração dos opostos internos e que os símbolos desempenham papel fundamental nesse processo. JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

Segundo Heidegger, na obra *A Origem da Obra de Arte*²⁸, a origem possui uma dupla dimensão: terra e mundo. No entanto, essa relação é marcada por um conflito, uma contradição. “Mas é bem de uma contradição que se trata: mundo e terra são através de seu ser oposto, na oposição cada um dos termos se afirma em sua diferença, e o resultado dessa contra-dicção é precisamente a obra de arte” (BORNHEIM, 1998, p. 58). Infelizmente, o filósofo não aprofundou sua teoria em relação à arte contemporânea. Hoje, perdeu-se a intensa transparência que caracterizava a arte do passado, baseada no conceito de imitação. Temos quase a sensação de que a arte atual se dedica aos modos de ocultamento do mundo, reforçando assim a ideia de que “o assunto da arte é a verdade do mundo e de seu desvelamento” (BORNHEIM, 1998, p. 55).

Assim, a partir da leitura proposta por Gerd Bornheim, compreendemos que a obra de arte já não se apresenta de forma imediata ou transparente, como ocorria em períodos anteriores, mas exige agora uma abordagem crítica mais complexa e sensível. A fragmentação das categorias tradicionais – como imitação, verdade e fundamento – desloca o eixo da leitura estética, tornando necessária a articulação entre múltiplos condicionamentos: históricos, formais, sociais e psicológicos. Essa pluralidade de leituras, no entanto, não resulta em síntese, mas em tensão produtiva. A arte contemporânea, ao abandonar o modelo da comunicação direta, passa a interrogar sua própria linguagem e a convocar o observador a participar ativamente da construção de sentido. Assim, a leitura da arte hoje é também um exercício de abertura à multiplicidade, em que a crítica se torna inseparável da criação e da experiência estética.

2.2 Interpretações sobre a Crítica

Para Gerd Bornheim, as discussões em torno da arte são tão antigas quanto as discussões filosóficas, enquanto as discussões sobre a crítica são mais recentes. Hoje, o crítico

²⁸ Na conferência *A Origem da Obra de Arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935–1936), Heidegger investiga a essência da arte não como mera imitação ou expressão subjetiva, mas como acontecimento da verdade (*aletheia*). A obra, segundo ele, instaura um mundo – o horizonte de significados de um povo ou época – e, ao mesmo tempo, se ancora na terra, entendida como a dimensão material e inesgotável que resiste à completa revelação. Nesse embate entre mundo e terra, a obra “põe em obra” a verdade do ente, tornando-se um evento originário em que artista e obra emergem conjuntamente, sem primazia temporal de um sobre o outro.

tem que decidir qual abordagem tomar a partir de inúmeros métodos que surgem a partir de modismos. A atividade crítica pode esconder uma insuficiência, mas tenta preservar a relação da obra de arte com o público. Bornheim, no texto “Gênese e metamorfose da crítica”²⁹, disserta sobre o nascimento da crítica no mundo ocidental. Considerando a crítica como ‘comentário das letras e das artes’, Bornheim entende que podemos percebê-la em escritos de Platão, por exemplo, que discute a arte e suas funções. A história da crítica é rica e consiste sempre em certa distância dos fenômenos artísticos com o interesse de examiná-los.

Na interpretação de Bornheim, a arte começou a questionar sua divina função, questionando a presença do elemento divino. Para ele, essa mudança não ocorre apenas na arte, mas na sociedade em geral. Isso acontece quando o teológico estilo Barroco foi substituído pelo festivo e inocente estilo Rococó, isso já mostra uma inversão de valores, "uma separação abissal entre arte e religião" (BORNHEIM, 1998, p. 21). As artes já estavam manifestando modificações significativas, em primeiro lugar, a diferença nos modos de ver e perceber a natureza, principalmente nos fins da Renascença³⁰. Até então, a natureza era como um paraíso terrestre, era comum a associação da natureza com o divino, mas logo depois começa-se a fazer associações da natureza com a linguagem geométrica, por exemplo. A partir disso, surge o que se convencionou chamar de pintura de natureza morta. Dessa forma, de maneira simples e descompromissada, foi feita a mudança. Nas artes plásticas, podemos destacar, por exemplo, a questão da arte de retrato e a invenção desta arte. Essa arte não existia antes da Renascença, o que se tinha era a representação de deuses, heróis, reis, santos, mas jamais o retrato de indivíduos concretos. Apenas com o surto do individualismo se possibilitou a existência do retrato. As figuras de santos e Cristo foram substituídas pelos novos donos do poder e fazedores de dinheiro.

Para Bornheim, as características observadas quando olhamos as artes são: o contraste da diversidade e os tantos níveis e modos de expressão. Na Grécia antiga não tinha um termo

²⁹ Texto do livro *Páginas de Filosofia da Arte*, publicado em 1998, que é uma coletânea de ensaios escritos por Gerd Bornheim, compreendendo principalmente textos produzidos entre 1985 e 1997.

³⁰ O período renascentista foi o momento da história entre os séculos XIV e XVI, momento da transição da Idade Média para a Moderna, em que o modelo de pensamento, artes, escultura, escrita foi gradualmente se alterando a partir da retomada das referências greco-romanas. O renascimento, embora tenha se espalhado por toda a Europa, deu seus primeiros passos nas cidades italianas de Florença, Gênova e Veneza, por conta do enriquecimento burguês a partir das trocas comerciais efetuadas nas regiões dos mares Mediterrâneo, Trento e Adriático. Dentre suas principais características e em oposição ao pensamento medieval, o renascimento valoriza a racionalidade e o antropocentrismo, colocando o indivíduo acima dos dogmas católicos. Texto elaborado a partir do artigo *O conceito de imitação na pintura renascentista e impressionista* de Maria Tereza Resende Raposo.

para as belas-artes, mas sabia-se bem a diferença entre arte e artesanato. Platão não trata sobre esse tema especificamente, mas discorre sobre os valores pedagógicos que a arte tinha para a formação de um cidadão, arte de uma hierarquia obediente a critérios bem precisos. É dessa maneira que obras afeitas às sensações, mesmo necessitando de alguma destreza para a reprodução, podem ser consideradas inferiores, pois não educam em nada. Mas aqui, a crítica se faz presente em Platão, quando aplica uma certa hierarquia distanciada do movimento sensível. “Nota-se, para melhor aceder ao entendimento do problema, que compete estabelecer um forçoso paralelo entre o conceito de imitação e o da verdade.” (BORNHEIM, 1998, p. 121). Bornheim disserta ainda mais sobre o tema em “As dimensões da Crítica”³¹, entendendo que Aristóteles não fez crítica à tragédia grega, mas só fez apontamentos sobre as partes que compõem o teatro, assim também Platão, quando critica a poesia de Homero, não discute a especificidade da arte do poeta. Isso acontece num momento pré-crítico.

Gerd Bornheim entende que as formas de representação ou de produção se embasam no conceito de imitação, estando presentes até nos artesanatos. Aristóteles³² interpreta como adequação, que empresta a hegemonia ao sujeito e ao objeto, fazendo afiançar que o lugar da verdade é o pensamento. A verificação entre arte imitativa e o saber por adequação se apoia no conceito de universal. A arte imitativa oferece universais concretos que servem como exemplos para a edificação da vida. Com a crise da metafísica e os abalos provocados pela revolução burguesa, a imitação desaba, a partir do comprometimento de seus alicerces. Na arte, o barroco sofre a queda, todos os universais concretos sofrem uma transmutação radical. Com o colapso da imitação, o conceito de cópia passa a ocupar o primeiro plano. Claro que a arte se faz preñhe de conflitos, mas foram se fazendo os processos de desmantelamento e constituição de novas definições. As coisas começam no seio da Renascença, concluindo-se no fim do século XIX.

A crítica surge quase tímida junto aos sinais de uma crise na Arte, a problemática fundamental da crítica surge no âmago da cultura ocidental, trata-se da invenção do espírito

³¹ Texto do livro *Gerd Bornheim Ensaios e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*, publicado em 2022. Organizado por Gaspar Paz, Thays Alves Costa e Erika Mariano.

³² Aristóteles foi um filósofo e polímata da Grécia Antiga. Ao lado de Platão, de quem foi discípulo na Academia, foi um dos pensadores mais influentes da história da civilização ocidental. Aristóteles abordou quase todos os campos do conhecimento de sua época como biologia, física, metafísica, lógica, poética, política, retórica, ética e, a economia. A filosofia passou a ser compreendida por Aristóteles em sentido mais amplo, buscando se tornar uma ciência das ciências. Embora tenha escrito muitos tratados e diálogos formatados para a publicação, apenas cerca de um terço de sua produção original sobreviveu, nenhuma delas destinada à publicação. Para uma leitura mais aprofundada sobre sua vida e obra, leia o artigo “Aristóteles Vida e obra” de José Américo Motta Pessanha.

crítico de modo geral, a “permanência essencialmente caudatária é como que desnordeada em sua insuficiência”. (BORNHEIM, 2022, p. 36) No passado, não havia necessidade de uma intermediação. No entendimento de Bornheim, a arte no passado estava profundamente vinculada a uma função divina, servindo como veículo de comunicação e instrumento pedagógico para transmitir os valores essenciais da sociedade. Para ele, a essência comunicativa da arte abrangia o sentido da existência humana, as raízes divinas do homem, pois, quando um cristão medieval participava de um culto em uma catedral gótica, ele entrava no fundamento, frequência viva do mistério. Essa relação se configurava entre o sujeito, responsável por receber a mensagem, e o objeto, materializado na obra de arte.

Com a destituição do divino como eixo central, essa interação perde seu propósito original. A comunicação entre a obra e o espectador se fragiliza, e a relação sujeito-objeto se torna desprovida de sua essência anterior. Assim, as obras de arte deixam de atuar como portadoras de um significado absoluto, e a noção de universalidade perde sua vigência na experiência estética. A figura do crítico surge como forma de carência, como necessidade. Antes, a arte desempenhava uma comunicação espontânea e não precisava de um mediador, uma outra pessoa para interpretar a obra.

Pode-se mesmo adiantar que essa função, nas suas dimensões essenciais – a religiosa e a política –, como que engolia a especificidade artística, e a arte resumia-se em ser, sem nenhuma autonomia, a representante da função. A necessidade da obra de arte exauria-se completamente nesse tornar presente o outro que não ela mesma. (BORNHEIM, 1998, p. 132)

O sujeito e o objeto, mesmo não sendo domínios autônomos, é como se cada um devesse percorrer a sua própria perfectibilidade separada, mas também é como se fossem permeáveis, como lograssem transmutar-se no outro, fazendo uma metamorfose natural. Para Bornheim, no teatro naturalista, o sujeito se rende à realidade objetiva, para que se torne digno da apreciação da verdade científica. Com a objetificação do sujeito, as intrigas são mais pretensiosas.

A partir daí surge uma outra modalidade da estética, concentrada na questão da linguagem. Aos poucos, a classificação de artes figurativas e não figurativas se mostra insuficiente. Para Bornheim, Picasso, mesmo sendo um artista plástico, não é motivado pela presença da figura, ela é só pretexto dentro da exploração plástica, como parte de uma descoberta que vem imbuída de uma linguística. Obviamente que o sujeito e objeto ainda se

fazem presentes, mas o que importa agora é a exploração da linguagem de cada arte, esquecendo mais e mais os referenciais. “O que importa sublinhar está no esquecimento de referenciais” (BORNHEIM, 2022, p. 41) Bornheim acredita que talvez possa se dizer que a questão da finalidade da arte se tornou preferencial na estética contemporânea.

A arte passa a ser de fato criação, pois essas duas estéticas já não têm respostas preestabelecidas no absoluto, elas são como perguntas buscando resposta. Bornheim traz um exemplo da literatura, utilizando Flaubert³³ com seu romance *Madame Bovary*, que deságua numa ambiguidade que afeta o entendimento da obra e os modos de sua comunicabilidade. Outro exemplo é Cézanne e as maçãs. Para ele, não interessam as maçãs, as frutas são apenas pretexto para a arte, o que chama atenção é a própria pintura. O crítico nasce nessas ambiguidades da arte, quase que solicitando uma dose de crítica elucidativa.

A crítica situa-se em acompanhar a gênese da obra, preocupa-se em decifrar, ela deve saber tocar a obra. A atividade do crítico está em mediar a obra de arte, mas é difícil saber se a tarefa é possível. A crítica, já em suas origens, nasce de uma ambiguidade que podemos dividir em duas partes. A primeira é que a crítica reduz a obra de arte à condição de objeto. Por outro lado, há uma crítica que é como se fosse uma obra de arte. Tanto os escritos de Baudelaire³⁴, de Lukács³⁵, como os de Walter Benjamin ou de Sartre, são exemplos que, segundo Bornheim, trabalham quase que num gênero paralelo à realidade que comentam. Bornheim entende que

³³ Gustave Flaubert (1821–1880) foi um dos principais escritores do realismo francês, notável por seu estilo apurado, sua obsessão pela perfeição formal e sua crítica sutil aos valores burgueses de sua época. Sua obra propõe uma nova forma de relação entre linguagem e mundo, marcada pelo distanciamento irônico e pela recusa do sentimentalismo. Seu romance *Madame Bovary* é considerado um dos marcos da literatura moderna. BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Maria Lucia Pereira. São Paulo: Cultrix, 2004.

³⁴ Charles Baudelaire (1821–1867) foi um dos maiores poetas franceses do século XIX e um dos fundadores da poesia moderna. Sua obra mais famosa, *As Flores do Mal*, causou escândalo ao abordar temas como a morte, o erotismo, a melancolia e a decadência da sociedade. Baudelaire rompeu com o romantismo e abriu caminho para movimentos como o simbolismo e o modernismo. Também foi tradutor de Edgar Allan Poe e crítico de arte. Sua poesia é marcada por uma linguagem refinada e profunda, revelando os conflitos da alma humana e o tédio da vida moderna. Considerado um “poeta maldito”, Baudelaire via a beleza até nos aspectos mais sombrios da existência. Texto desenvolvido a partir da tese de doutorado *A crítica de arte em Charles Baudelaire* na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de Elder João Teixeira Mourão, em 2016.

³⁵ Georg Lukács (1885–1971) foi um importante filósofo, sociólogo e crítico literário húngaro, reconhecido como um dos maiores pensadores marxistas do século XX. Sua principal contribuição está na aplicação do marxismo à estética e à literatura. Em sua obra mais conhecida, *História e Consciência de Classe* (1923), Lukács desenvolve o conceito de reificação e defende o papel revolucionário da classe operária. Ele acreditava que a arte deveria refletir a realidade social de forma crítica, valorizando o realismo literário do século XIX, como o de Balzac e Tolstói. Membro do Partido Comunista Húngaro, teve envolvimento político ativo, especialmente durante a breve República Soviética da Hungria. Seu pensamento influenciou gerações de teóricos da cultura e da literatura, mantendo-se relevante até os dias de hoje. Texto desenvolvido a partir da tese de doutorado *Fundamentos da teoria do reflexo: o processo do conhecimento com base na Grande Estética de Georg Lukács*, Universidade Estadual Paulista (UNESP), por Júlia Érika Moreira Bastos em 2024.

isso acontece, por exemplo, quando se escreve sobre uma obra, substituindo da sua própria forma a gênese da obra de arte. É como uma criação em outro grau, com autonomia, em juntar-se com a especificidade de sua linguagem. Bornheim entende que esse tipo de escrita é literário, é artística, e é também uma escrita de pensamento. Esse tipo de crítica se faz no fato de que o autor se instala no impulso criativo que dá origem à própria obra.

Bornheim acredita que a crítica atual transita em dois níveis: o ato criador que gera a obra e o retardamento de uma crítica que visualiza a obra de forma normativa e objetiva. Em nome da bela tradição, se oferece a meditação e se busca penetrar o sentido da obra. Esse problema acontece devido à subserviência dos processos objetificantes, pois “a crítica está submissa aos critérios da estética do objeto e acaba se movendo no contexto de possíveis manipulações, ou seja, mesmo no caso de a crítica ser negativa, ela se faz sempre a serviço da propaganda.” (BORNHEIM, 2022, p. 46) A crítica que existe oferece um caráter de necessidade, mas não se concilia com o que a arte contemporânea oferece de mais estimulante, e não combina com a meditação resgate da obra de arte.

A crítica contemporânea vive de um paradoxo, ela se sente forçada a exercer a análise desse resultado que se dá à percepção do espectador. O paradoxo se faz quando o crítico se aproxima da obra enquanto ela constitui um objeto dado à percepção, e a crítica se move dentro das fronteiras da ampla hegemonia da dicotomia sujeito-objeto. É necessário ouvir a obra de arte, ela já não se satisfaz com o postulado estatuto, seja sujeito ou objeto, essa arte rebela-se contra esses estatutos e já não quer estabelecer qualquer forma de comércio com as estéticas do sujeito e objeto. Podemos entender que a crítica se deixa pautar pela objetividade e subjetividade e acaba tropeçando em sua carência essencial: “a arte não se conforma com a estética do sujeito e a do objeto, peca por deficiência de princípio precisamente toda aquela crítica que se faz subserviente aos critérios objetivos, ou aos empenhos da atividade objetivante”. (BORNHEIM, 2022, p. 45) Bornheim defende que a crítica se faz necessária no nosso tempo, devido à própria natureza da arte contemporânea que requer uma interpretação. “Em nada muda a substância do problema – antes, o confirma. A experiência em tudo definitiva, porque passou a integrar com necessidade a própria constituição da consciência estética, está na amplidão do horizonte da ruptura, e tudo passa a ser feito, forçosamente, no interior de seu espaço.” (BORNHEIM, 1998, p. 133)

A estética passa a integrar de modo completamente novo o ato criador do artista. No passado, a estética existia antes da ação criadora e se impunha a ela; agora, as inquietações

estéticas são compostas juntamente com a elaboração da obra. Podemos dizer que a temática de uma determinada obra nasce dentro da criação de uma própria estética. Assim, Bornheim acredita que a atividade do crítico se transfere para o próprio artista, e esse acompanha a transformação da natureza da crítica. Dizer que a crítica tem por objetivo a elucidação da obra de arte joga a crítica para a marginalidade. Essas mudanças que afligem a crítica decorrem da necessidade de transferir os processos criativos para o trabalho da crítica. Agora cessa toda a autossuficiência e qualquer modalidade de ideologia de resposta, a arte se faz pergunta, e quer sentido e problematização, se tornando uma entrega para a inventividade do ato criador. Tudo é ato criativo.

Para concluir, a reflexão de Gerd Bornheim sobre a crítica revela seu enraizamento em uma crise da arte moderna, marcada pela perda de seus referenciais absolutos e pela ruptura com os modelos tradicionais de comunicação estética. A crítica, que antes era desnecessária diante da clareza simbólica da arte, hoje surge como resposta à complexidade, ambiguidade e experimentação próprias da produção contemporânea. Para Bornheim, a crítica só se realiza plenamente quando é atravessada pela mesma força criadora da obra que comenta – não mais como explicação exterior, mas como prolongamento do gesto artístico. Nesse sentido, ela se desloca do lugar da análise normativa e objetiva para tornar-se também invenção, pensamento sensível e linguagem própria. Assim, a crítica que sobrevive é aquela que compartilha com a arte sua vocação para a criação e para o questionamento, recusando-se a se fixar em categorias fixas e abrindo-se à escuta e à experiência.

2.3 A questão cinematográfica

Gerd Bornheim sustentava que as meditações mais profundas sobre qualquer dimensão da realidade pertencem ao domínio da filosofia. Nesse sentido, refletir sobre o cinema é, para ele, uma tarefa essencialmente filosófica. Quando questionado sobre a contribuição da filosofia para a compreensão do cinema, respondeu com clareza: “Tudo é filosofia, pois tudo possui um significado que pode e deve ser esclarecido” (BORNHEIM, [s.d.]).³⁶ Ainda assim, Bornheim

³⁶ Entrevista datiloscrita encontrada em arquivos do filósofo Gerd Bornheim, sem identificação e sem data.

reconhece que o cinema, durante muito tempo, não atraiu suficientemente o interesse dos filósofos.

Para Bornheim, poucos elementos expressam tão intensamente o espírito do tempo quanto o cinema. Contudo, ele também compreende que, sendo uma arte da imagem dependente de recursos técnicos, o cinema está inserido em um contexto histórico e cultural moldado pelo desenvolvimento da técnica. Refletir sobre a essência do cinema, portanto, exige pensar também a essência da técnica. Como aponta: “as tentativas que conheço de elaboração de uma estética do cinema ignoram o problema, ou reduzem-no a algo de simplesmente técnico, como se tudo dependesse da imprevisibilidade da evolução. Mas a essência da técnica não é técnica, diz o filósofo.” (BORNHEIM, [s.d.])

Bornheim argumenta que a imagem, por si só, é neutra – ela pode ser recebida passivamente, sem elaboração crítica. O essencial, então, é o gesto criativo do cineasta: o modo como ele manipula e transforma a imagem. “O que realmente importa é a criação do cineasta, o que ele faz com a imagem. De resto, se a imagem é fundamental, não me parece que se possa reduzir tudo a ela. Grande parte da produção cinematográfica se insere e é aceita numa perspectiva subjetivista.” (BORNHEIM, [s.d.]) Ainda assim, para ele, a subjetividade do artista não é suficiente para explicar uma obra cinematográfica. Assim como nas demais artes, o cinema pode revelar aspectos profundos e ocultos da realidade, pois, “uma obra só atinge real grandeza na medida em que desvela o sentido mais profundo, menos aparente do real, ou na medida em que torna viável aquilo que normalmente permanece encoberto”. (BORNHEIM, [s.d.])

Essa dimensão subjetiva, no entanto, está atravessada por algo maior: o enraizamento do ser humano numa dimensão histórica e telúrica que o transcende. A arte é, para Bornheim, expressão desse fundamento: o artista escuta e traduz essa densidade do real. “Poderíamos quase dizer que é a própria obra que se cria através do artista. Por isso, por mais que se esclareça uma obra de arte, ela permanece sempre indevassável, como que entregue ao abissal; ela toca em algo que constitui as mãos do homem, e que ao mesmo tempo escapa dessas mesmas mãos” (BORNHEIM, [s.d.]).

A partir dessa perspectiva, a arte é compreendida como um aprendizado do ver, uma pedagogia da percepção que nunca se encerra e que define a própria condição humana. A visão, no entanto, está sempre atravessada por zonas de sombra: se fosse total, a arte perderia seu sentido. “Daí a enorme importância da arte, porque tudo é uma questão de visão; a medida de

um homem é aquilo que ele vê, aquilo que ele consegue perceber no real que se manifesta. E o lugar privilegiado desta manifestação é a obra de arte. A arte é desvelamento, jamais absoluto e total, da verdade” (BORNHEIM, [s.d.]).

Embora reconheça a inserção do cinema numa lógica comercial voltada à sensibilidade do espectador médio, Bornheim acredita que grandes cineastas são capazes de propor visões críticas do mundo e do ser humano. Nesse ponto, a crítica – filosófica ou não – encontra no cinema um terreno tão fértil quanto nas demais artes. “O importante é compreender que tudo é digno do pensamento humano. Uma pedra é obtusa e fechada em si mesma, mas, observando-a, o homem pode elaborar toda uma ciência” (BORNHEIM, [s.d.]). Até mesmo um filme considerado medíocre pode suscitar questões filosóficas. “Os filmes históricos, por exemplo, mesmo os mais inconscientes, se assemelham de modo espantoso, e a estrutura, digamos, sociológica desses filmes impõe uma série de graves questões. Dessa forma, tudo revela o homem, e mesmo diante da mediocridade, devemos nos comportar como se a deficiência fosse nossa” (BORNHEIM, [s.d.]).

Bornheim também aponta para a divisão entre duas formas de estética no campo da recepção: de um lado, uma estética espontânea, subjetiva e utilitária, pautada pela satisfação imediata, dominante entre o público geral; de outro, uma estética dos iniciados, mais exigente e reflexiva. “Esta estética é incrivelmente impermeável e é adotada pela maioria dos espectadores, apesar dos sempre insuficientes esforços dos críticos, dos clubes de cinema etc. E há uma estética dos iniciados. Eu chamo a atenção para este problema, porque ele reflete a própria situação da arte em nossos dias” (BORNHEIM, [s.d.]).

Assim, Bornheim entende que o cinema partilha dos mesmos desafios enfrentados pelas demais artes – como a pintura ou a música – no que se refere à comunicação com o público. A divergência entre críticos, longe de ser um problema, é sinal de vitalidade e maturidade no campo artístico. Polêmicas estéticas, inclusive no cinema, seguem o mesmo caminho das que marcaram o teatro moderno. “Como defender o espetáculo absoluto, em que a montagem ou o diretor é tudo, ou, ao contrário, o espetáculo condicionado por elementos que fogem ao especificamente teatral. Mas nisto, não tenho posições rígidas, e prefiro ver os resultados ao invés de subordiná-los às normas” (BORNHEIM, [s.d.]).

A reflexão de Gerd Bornheim sobre o cinema revela a profundidade filosófica com que o autor encara essa forma de arte, reconhecendo nela não apenas um produto técnico, mas um espaço privilegiado para o desvelamento do real. Ao afirmar que o cinema, assim como as

demais artes, exige um olhar atento e crítico, Bornheim reafirma o papel da filosofia como potencial instrumento para compreender a imagem e seu sentido.

3 JULIO BRESSANE: ENTRE A IMAGEM E O PENSAMENTO

Bornheim dedicou uma parte significativa de sua trajetória intelectual à Estética, à História e à Filosofia da Arte, investigando com profundidade as questões de comunicação e crítica no campo artístico. No capítulo anterior, examinamos essas reflexões, abordando os dilemas estéticos e críticos que se desenvolveram ao longo do tempo. Tal análise evidenciou como a complexidade da comunicação na Arte foi decisiva para o surgimento do pensamento moderno e contemporâneo. Neste capítulo, voltamo-nos à vida e à obra do cineasta Júlio Bressane, com o objetivo de compreender algumas nuances de sua estética experimental e singular, para, em seguida, estabelecer relações entre suas criações cinematográficas e as interpretações filosóficas de Gerd Bornheim.

3.1 A jornada bressaniana

Júlio Eduardo Bressane de Azevedo é um cineasta e escritor carioca que possui uma impressionante lista de prêmios em sua carreira. Entre eles estão o Fest Aruanda³⁷ de 2021, em que seu filme *Capitu e o Capítulo* (2021) foi premiado por melhor filme, direção e filme pelo júri. Foi premiado no Festival de Brasília por melhor direção, por melhor roteiro e por melhor filme em *Cleópatra* (2007), *Filme de Amor* (2003), *Miramar* (1997) e em *Tabu* (1982). Além disso, no mesmo festival, o filme *Cleópatra* (2007) foi premiado nas categorias de Melhor Atriz para Alessandra Negrini, de Melhor Fotografia para Walter Carvalho, de Melhor Direção de Arte para Moa Batsow, de Melhor Trilha Sonora para Guilherme Vaz e de Melhor Som para Leandro Lima. Júlio Bressane também foi premiado no Festival de Cinema de Veneza³⁸ em

³⁷ O Fest Aruanda representa um renomado e consolidado festival de cinema no Brasil, ocorrendo anualmente no Manaíra Shopping e na Fundação Espaço Cultural, situados no bairro de Manaíra, na cidade de João Pessoa, estado da Paraíba. Seu propósito é reconhecer e premiar os destacados profissionais do cinema, assim como filmes de curta e longa-metragem, tanto em âmbito regional quanto nacional, abrangendo diversas categorias. Estes filmes são produzidos e exibidos no território brasileiro. A mesa de críticos do cinema é composta por membros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, enriquecendo a avaliação e reconhecimento dos filmes participantes a cada ano do festival.

³⁸ O Festival de Cinema de Veneza é um evento anual sediado em Veneza, Itália. Sendo o festival cinematográfico mais antigo do mundo, é reconhecido internacionalmente por proporcionar aos criadores a liberdade artística de se expressarem por meio do cinema. Fundado por Giuseppe Volpi em agosto de 1932, o festival tem uma longa tradição de celebrar a diversidade e a inovação na indústria cinematográfica.

2001 por *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) e foi homenageado como mestre no Festival de Cinema de Veneza em 2007, com Woody Allen, Manoel de Oliveira e Claude Chabrol.

Em entrevista³⁹ de 2020, Bressane contou que sua relação com o cinema começou muito cedo e que começou a filmar como um passatempo. Mas, gradualmente, essa atividade se transformou em algo mais sério.

Eu comecei a fazer cinema muito cedo... eu tinha 12 anos, minha mãe me levou a uma viagem para os Estados Unidos e me deu uma câmera e um projetor 16mm, comecei a filmar...Mas cinema, eu fui saber mais ou menos o que era 50 anos depois, demorei muito, meu passo foi um passo, como diria o velho Euclides da Cunha, “um passo tardo dos peregrinos”, sabe, foi muito devagar, muito mesmo. E enfim, tive essa intuição, com o meu próprio fazer cinematográfico. Eu tive talvez, precocemente, uma distância daquilo, entendeu? Juntou o belo com o horrível... Entendeu? E eu então fui vendo o que eu não conseguia, porque desde garotinho, a primeira vez que eu filmei uma coisa que vi, me espantei! (BRESSANE; DIAS, 2020)

Bressane começa a se interessar por cinema logo cedo. Influenciado por uma tia que o levava diariamente ao cinema, desenvolveu cedo uma forte ligação com a linguagem cinematográfica. Ao ganhar sua primeira câmera, passou a experimentar. Para ele, o cinema foi um refúgio e fonte de encantamento para o cineasta. Com o tempo, o cinema deixou de ser apenas entretenimento e se tornou um instrumento de transformação pessoal e expressão interior.

Eu nasci aqui na Rua Aperana, morei a minha vida inteira ali. Eu tinha meus pais separados, era garoto já, quatro, cinco anos. Quem tomava conta de mim era uma tia minha, viúva, irmã do meu pai, que tinha um fascínio por cinema. Como eu tinha uma situação familiar bastante explosiva, pra mim o cinema era sempre bom pra sair e ela me levava quase todo dia ao cinema, víamos dois filmes por dia. Tudo aqui, pegávamos o bonde e tal. Então, eu comecei desde pequeno a ficar possuído pelo cinema, pela mistificação do cinema, pela ilusão do cinema. Isso acabou se dando bem ao meu espírito, porque eu sempre vivi de ilusão, a ilusão sempre foi uma parte importante da minha infância e o cinema ajudou muito nisso, a formar a ilusão em mim, quando eu era garoto, seis, sete, oito, dez anos. Isso ficou em mim e, talvez, logo se distanciou de mim. Eu comecei a ver o cinema como uma coisa, não mais como produto daquelas emoções imediatas, de fugir pra ver. Mas fui vendo aos poucos, aquilo foi preenchendo outros ramos do ser, outras necessidades. Desde pequeno sempre tive vontade e, tão

³⁹ Entrevista concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias para Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fábio Camarneiro e Pedro Marra no dia 10 de janeiro de 2020 no Leblon, Rio de Janeiro. A entrevista teve parte publicada no livro *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim* de 2024 e está completa no Anexo E desta tese.

logo ganhei a câmera, comecei a manusear ela como se fazia no cinema, fazendo panorâmicas, movimentos de câmera, cortes rápidos, imitando... então, o cinema já tinha me deformado, já tinha uma deformação do cinema. Tudo foi uma coisa com um sentido de necessidade pra mim, de vencer algumas inibições, poder esclarecer algumas coisas que pra mim eram difíceis. Depois é que eu percebi melhor ainda, o cinema pra mim sempre foi um instrumento de transformação. (BRESSANE, 2023)

e logo depois se torna assistente de direção do cineasta Walter Lima Jr. no filme *Menino de Engenho*, e em *A Viagem*, de Fernando Campos, ambos em 1965. No mesmo ano, Bressane dirigiu o curta-metragem *Lima Barreto - Trajetória*.

Eu percebi bem cedo a dificuldade do cinema. Eu fui ser assistente do “Menino de Engenho” [do Walter Lima Jr.], fui assistente do “Viagem [Ao Fim do Mundo]” do Fernando Campos. O primeiro filme que eu fiz foi sobre o escritor Lima Barreto. Eu conhecia muito o Francisco de Assis Barbosa, a filha dele também, e ele tinha escrito uma biografia do Lima Barreto, no final dos anos 50. Em 64, eu acho, ele publicou uma segunda edição, “A Vida de Lima Barreto”, que eu tenho aí até hoje. Eu li e comprei toda a obra do Lima Barreto, das edições Globo, tenho aí, e li toda a obra do Lima Barreto e li o livro do Francisco de Assis Barbosa, que era um senhor, um homem muito educado, muito civilizado, um homem da Academia. Li aqui, fiquei fascinado e quis fazer um filme sobre Lima Barreto. Fui procurar a iconografia da época, as músicas da época. Muita gente me ajudou, isso foi em 65, 66, eu tinha 19 pra 20 anos, sobretudo na parte musical, o Ary Vasconcelos foi um homem também muito sensível comigo, ele era um pesquisador de música do início do século e me deu todo um repertório imenso que eu usei no filme. (BRESSANE, 2023)

Em 1966, ele dirigiu *Bethânia Bem de Perto* e *Elis Regina*, em colaboração com Eduardo Escorel, mas o segundo filme, apesar de realizado, acabou se perdendo.



Figura 6 - Fotograma do filme *Bethânia Bem de Perto* (1966).

É importante ressaltar que Júlio Bressane emergiu no contexto do Cinema Novo⁴⁰, um movimento que adotou uma estética revolucionária, que foi caracterizado por retratar a realidade social da época, sendo um cinema político. Além disso, o Cinema Novo se constituiu fora dos padrões do cinema que estava sendo produzido até então no país. Essa estética teve seu início em 1955, quando Nelson Pereira dos Santos reuniu um grupo de amigos para concretizar o projeto do filme *Rio, 40 graus* (1955). Posteriormente, outros filmes foram sendo rodados dentro da estética do Cinema Novo, como *Os cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, também *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha. Sobre o filme *Os cafajestes* (1962), Bressane afirma:

Os cafajestes, filme realizado por Ruy Guerra no Rio de Janeiro em 1961, trabalha uma forma que abraça muitas outras: ruptura e continuidade. Outra maneira de dizer “intervalo e sobrevivência”. Imaginemos um cinema moderno, entre nós, que coloque fortemente acento nas qualidades e nos problemas do filme, do cinema, como tal. Ideias já elaboradas por outras disciplinas e que hesitavam ainda em chegar ao cinema, sobretudo ao cinema brasileiro. (BRESSANE, 2018, p. 33)

⁴⁰ De acordo com Ângela José em *Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria* de 2007, o Cinema Novo, influenciado pelo Neorrealismo italiano e inspirado na literatura da década de 1930, direcionava-se para questões culturais, procurando estabelecer uma linguagem brasileira para a narrativa de histórias e costumes. Os temas abordados envolviam conflitos e adversidades em cenários rurais, sertanejos e periferias do Brasil.

Bressane escreve sobre essa questão com relação ao filme *Os cafajestes* (1962), que, assim como os seus e vários outros filmes, sofreram.

A censura ao filme, sua proibição, o escândalo que ele provoca, revela a importância do filme, e nos faz ver hoje, de maneira exemplar, a estrutura mental, a mentalidade, a obscuridade, de nossa época, nosso mundo social e cultural. O filme foi uma pedrada na boca do mental da época. O costume da época interditou e acusou-o de imoralidade. Mas a imoralidade é a imoralidade da época, que decretou seu banimento. Existe censura física, mental, econômica, ideológica, bancária, burocrática, policial, jornalística, patológica etc. Contudo, é cada um de nós que, em irrefreável pulsão genocida, veta, censura, proíbe, interdita, silencia e às vezes, mata tudo aquilo que assombra e é revelador de seu tempo. (BRESSANE, 2018, p. 34)

Implementada a ditadura civil-militar (1964), as expressões artísticas, como cinema, artes plásticas, música, literatura e teatro, começaram a ser reprimidas pelo departamento de censura. E, mesmo inserido neste contexto de repressão, em 1967, Júlio Bressane dirigiu seu primeiro filme, intitulado *Cara a Cara* (1967).



Figura 7 - Fotograma do filme *Cara a Cara* (1967).

Júlio Bressane incorporou alguns elementos trazidos pela estética do Cinema Novo à sua própria estética. Mas, depois de *Cara a Cara* (1967), aos poucos, o cineasta foi criando sua própria estética a partir da experimentação.

Fiz, tinha vontade, me sentia num beco sem saída em relação ao *Cara a Cara*. É um filme que teve controle demais. Por ser um primeiro filme, eu queria ter controle do clichê, mostrar de uma maneira infantil, vamos dizer assim, que eu sabia fazer. Peguei três ou quatro filmes pra reproduzir os clichês, recriar aqueles clichês. Fiz isso com muito esmero e, justamente, esse foi o problema, porque eu precisava me livrar daquilo. Você faz, tá muito bem, mas tem que arrumar um jeito de se livrar disso. Como eu posso me livrar de uma fotografia espetacular como aquela? Era uma beleza, mas eu precisava sair daquilo. Tive essa percepção logo depois que acabei o *Cara a Cara* e fui pra Europa. Lá vi, marginalmente, em cinema, no Festival, alguns filmes de cinejornal 16mm ampliados para 35mm. Quem fazia a apresentação pedia desculpas, dizendo que ficou ruim porque ficou granulado. Eu, quando vi aqui, pensei que minha salvação estava ali. Eu preciso entrar de sola nisso, pra arrancar o filme daquele quadro de normalidade. Dizer que o *Cara a Cara* é uma normalidade é uma deformação. Mas precisava arrancar o filme daquele controle. Eu procurei e, quando vi, pensei: “Vou fazer um filme em 16mm ampliado”. No Brasil, não se fazia isso. (BRESSANE, 2023)

E, neste período, toda a classe artística começava a enfrentar um grande problema, a censura.

O filme seguinte do *Cara a Cara* foram dois filmes, que eu fiz juntos, foram o *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*. Mas aí já foi um passo bastante mais avançado, porque entre o *Cara a Cara* e esses dois filmes eu passei uma temporada na Europa e lá vi muitas experiências de ampliação de filme de 16 pra 35mm. Fiquei interessado nisso porque fiz uma ligação entre o fotograma e essa questão da luz. O fotograma, uma película, é uma pasta que apreende a luz, feita de microgrãos e cada grão desses tem um pedaço da luz que vai dar no todo. O Gance dizia “O cinema é a música da luz” por isso, porque no fotograma transparente, que não tem nada, ele vai criar uma sombra, que é a imagem e é essa sombra que ordena o fotograma, ou seja, é a música. Então, eu percebi que o 16mm ampliado fazia saltar o grão, que era o que naquele momento os laboratórios mais procuravam esconder, para ficar mais parecido com o 35mm, coisa que era um absurdo, justamente porque era o grão que dava essa diferença, aparecia o grão. Ou seja, você perceber que a imagem era constituída de grãos, que cada grão tinha uma qualidade de luz, era mais um avanço dentro do filme. (BRESSANE, 2023)

Mais tarde, em 1969, Julio Bressane realizou os filmes *O anjo nasceu* (1969) e o *Matou a família e foi ao cinema* (1969).

O Anjo Nasceu e *Matou a Família* foram feitos em 15 dias. O último dia de filmagem do *O Anjo Nasceu* foi o primeiro dia de filmagem do *Matou a Família*. O *Anjo Nasceu* veio ainda com uma perturbação mais recentes. *O Matou a Família*, mesmo assim, ainda tem um pé no *Cara a Cara*, com a fragmentação da história, várias coisas. A linha é mais radical, muito mais avançada. Mas *O Anjo Nasceu* é ainda mais patológico, ele tem uma força mais incontrolável, ele é possuído por uma força aberrante, uma coisa estranha, que saiu inteiro, como uma ténia, uma lombriga. É bem mais forte, mas todos os dois passam tudo isso para um segundo plano; o primeiro

plano fica nessa hermenêutica do espaço, a concha original, que é o cinema, o filme. (BRESSANE, 2023)

Bressane inicia sua trajetória mergulhando no fazer cinematográfico de caráter artesanal e experimental. É relevante destacar que o cinema experimental se constrói sobre a exploração das possibilidades da imagem, do som, do tempo e da montagem como experiências sensoriais, conceituais e poéticas. Trata-se de um cinema que investiga a própria linguagem cinematográfica, colocando em questão seus códigos, convenções e expectativas. Ao invés de seguir estruturas narrativas previsíveis, o cinema experimental busca quebrar hábitos de percepção. Isso pode acontecer por meio de montagens fragmentadas, sobreposição de imagens, ritmo não linear, ausência de personagens clássicos, ou mesmo pela recusa da representação figurativa. O espectador é convidado a uma postura ativa e construir sentidos.

[...] não existe produção barata, nem produção cara, o que existe são produções de diferentes texturas. Você produz uma textura, pega aqui uma câmera e filma nós aqui em 16 milímetros, tem uma textura. Eu pego aqui uma câmera *Panavision*, gasto 10 milhões de dólares para fazer uma tomada de nós quatro aqui, o que muda nisso tudo é a textura. Essa é que é a questão. Não é uma produção pobre. Isso não existe, produção pobre. O que existe são produções de texturas diferentes. E sobretudo quando se dá esse tipo de apropriação, uma coisa importantíssima que é a presença do erro, a presença do que está mal-feito. É isso que vai valorizar a coisa. Ficar você aqui, a arredondar as coisas, tornar tudo muito limpinho e liso, não vai dar em nada. Já está aí, isso aliás é o que se quer aí. (BRESSANE; DIAS, 2020)

Bressane logo entendeu que o cinema funcionava como um organismo intelectual e sensível, capaz de atravessar diferentes disciplinas. Notou que ele permeava todas as artes – pintura, música, literatura – e campos como a física, a química e o próprio laboratório. E, para compreender onde o cinema realmente acontece, era necessário atravessar essas disciplinas, pois é nelas que ele se forma e se renova. O clichê cinematográfico só se transforma quando entra em contato com outros signos. Essa percepção não surgiu de imediato; ele a construiu aos poucos, avançando gradualmente nessa direção.

Eu percebi já logo no início essa questão da dificuldade do filme – depois, no *Cara a Cara*, então, aí ficou bastante evidente pra mim – e que o cinema era uma espécie de um organismo intelectual, sensível, que se movimentava pra atravessar as disciplinas. Eu vi que o cinema atravessava tudo isso, todas as artes, a pintura, a música, a literatura

e mesmo a física, a química, o laboratório. Eu percebi isso e vi que essa era, justamente, uma exigência do cinema que ninguém, ou poucos cumpriam, eu percebi a exigência que era atravessar as disciplinas pra entender onde é que o cinema se faz, porque o cinema se faz nessas disciplinas. O clichê cinematográfico é renovado pelas disciplinas. Se você não botar o clichê cinematográfico em contato com outros signos, ele não se modifica. Toda a influência vem daí, você tem que ter um choque com os outros, travessia. Isso eu demorei a perceber completamente, mas fui aos poucos nessa direção. (BRESSANE, 2023)

Em 1969, o filme *Matou a família e foi ao cinema* de Bressane começou a ser percebido e bem recebido pelo público naquele momento. Bressane afirma em entrevista que “Foi o segundo maior, ficou só 11 dias em cartaz. Mas foi a segunda maior renda de cinema entre nacional e estrangeira aqui.” (BRESSANE; DIAS. 2020)



Figura 8 - Capa do filme *O anjo nasceu* (1969).

Ainda em 1969, Júlio Bressane competia no Festival de Brasília com seu filme *O Anjo Nasceu* (1969), enquanto Rogério Sganzerla apresentava seu segundo longa-metragem, *A Mulher de Todos* (1969), estrelado por Helena Ignez. Bressane escreve sobre Sganzerla em seu livro *Fotodrama*, de 2005:

Rogério Sganzerla foi gênio na arte do filme, na sua renovação, na sua invenção. Sua percepção da luz, sua expressão dela, iluminará ainda por anos nos fotogramas cuidadosos que nesta arte ele soube produzir. Tem uma obra cinematográfica criadora, força viva ignota, que o desloca do dédalo de arroios secos do cinema contemporâneo e atual. (BRESSANE, 2005, p. 24)

No festival, Bressane conta como nasceu a amizade dele com Rogério Sganzerla.

[...] estava no quarto, de madrugada, tocaram a campainha e era ele, sozinho. Ele entrou, falou do *O Anjo Nasceu*, eu falei do *A Mulher de Todos* e ficamos falando, falando, falando, até de manhã. Conversando, bebendo, fumando, e saímos dali com a Belair. Falei: “Nós dois vamos fazer um negócio dentro desse espírito que a gente conversou aqui” e fizemos. O encontro de onde saiu a Belair foi em Brasília, não que eu o conhecesse só ali, mas foi um encontro realmente muito raro porque não imaginei nunca que ele fosse gostar do *O Anjo Nasceu*, nem que eu fosse tocado daquele jeito pelo *A Mulher de Todos*. Achei uma obra-prima genial quando assisti, melhor que o *Bandido*, muito melhor. (BRESSANE, 2023)

Nesse encontro no Festival de Brasília entre Julio Bressane e Rogério Sganzerla, eles entenderam que estavam seguindo caminhos cinematográficos semelhantes e isso foi elemento catalisador para a criação da produtora.

Foi esse amor mútuo por coisas alheias que nos juntou lá e saiu dali a Belair, porque nós tínhamos na Belair um pouco da mesma coisa de sair daquela camisa de força, sobretudo da questão política que tinha também na época, que influenciava. Havia uma certa dificuldade de expressão, de liberdade de relacionamento com o filme. Foi uma conversa mágica e saímos dali com a Belair. Vim pro Rio e ampliei o contrato que eu tinha com o Severiano Ribeiro, que era de apresentar um filme, *Divina Dama* – Eu amei Greta Garbo, que foi substituído por quatro filmes. Sugeri ao Ribeiro de fazermos quatro filmes, eu fazia dois e o Rogério dois, e o Rogério aceitou na hora. Nós dois, cada um produziu à sua maneira, o *Cuidado Madame* e o *Sem Essa, Aranha*. (BRESSANE, 2023)

Assim, Julio Bressane e Rogério Sganzerla, junto com Helena Ignez, em janeiro de 1970, criaram a produtora Belair. “No festival de Brasília de 1969, um encontro que nos ligaria para sempre, da afecção mútua “Anjo Nasceu” – “Mulher de todos” nasce a Belair.” (BRESSANE, 2005, p. 33) Bressane ainda escreve:

Vi “Capricci” no ano de 1969 em um narco-anarco Festival de Cinema de Cannes, no mês de maio. Em julho-agosto daquele mesmo ano filmei, juntos em 23 dias “Matou a família e foi ao cinema” e “O anjo nasceu”. Em janeiro de 1970 criei, com Rogério Sganzerla, a produtora de filmes Belair: 7 longas metragens em 3 meses... (BRESSANE, 2005, p. 38)

Na Belair, os cineastas embarcaram em uma fase intensa de produção, resultando em sete longas-metragens em apenas seis meses, todos marcados por conteúdo e experimentação significativos. Entre essas obras destacam-se *A Família do Barulho* (1970), *Cuidado Madame* (1970) e *Barão Olavo, o Horrível* (1970), de Júlio Bressane, e *Sem Essa, Aranha* (1970), *Carnaval na Lama* (1970) e *Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla, além de *A Miss e o Dinossauro* (1970), dirigido por Helena Ignez.



Figura 9 - Fotograma de *Barão Olavo, o horrível* (1970).

A Belair se destacava pela produção de obras que rompiam com as posturas até então

adotadas. “Com a Belair reinventou em 1970 o cinema, ou pelo menos a maneira de se fazer o Cinema...” (BRESSANE, 2005, p. 26) Júlio Bressane ainda destaca a delicadeza e cuidado como os filmes daquele período foram feitos por eles.

Foi delicada no sentido da maneira como nós encaramos o cinema, essa foi a novidade ali. Houve uma certa sofisticação em relação ao uso de material e de equipe. O luxo que foi também aquela produção, porque nós tínhamos tudo, ao contrário do que ficou conhecido como “cinema marginal”, porque nós tínhamos dinheiro para a produção. Agora, os filmes é que foram feitos de uma maneira experimental, isso é que botou eles como “marginal”, como se fossem revelados na banheira de casa. Ao contrário, eram filmes feitos com um cuidado artesanal muito grande, muito bem fotografados, em 35mm. Eu filmei e montei na Éclair, em Paris, tinha um trabalho de laboratório muito bom. Era sofisticado nesse sentido, pelo que a gente conseguiu despir e se livrar do peso das coisas, da cruz do cinema, da produção, de equipes. Também porque eu já tinha feito 3 longas-metragens, 5 filmes; o Rogério tinha feito 5 filmes também. Já tínhamos uma prática e a primeira coisa que a gente percebeu foi que reduzindo, modificava a textura, que a maneira de produzir já era o resultado. A maneira como nos organizávamos, o resultado já tava ali mais ou menos. Então, nesse sentido, foi um avanço muito grande, o qual foi difícil naquele momento, e talvez até hoje, de perceber onde que tava o lado sofisticado na Belair, não só em termos de repertório mais sofisticado, de elementos, música e tal, mas sofisticado como uma produção. Transformar um rádio de válvula num rádio transistor; passar de um barco a vapor a um submarino atômico. Perceber essa possibilidade, diminuir aquela longa cauda pesada que o cinema trazia, de muitas e muitas coisas, mesmo antes ainda dessa modificação radical das câmeras e dos aparelhos. Já existia o Nagra, mas não o que tem hoje; foi algo que antecipou um pouco o que tem hoje. Desmistificou a coisa da qualidade, do padrão. Viu-se que isso tudo era apenas uma defesa de classe, vamos dizer assim, e não de arte. (BRESSANE, 2023)

Devido ao contexto sociopolítico em que estava inserida, a Belair, para obter o reconhecimento oficial de suas produções cinematográficas como filmes brasileiros, precisava submetê-las aos órgãos de censura, uma escolha que optou por não seguir. A partir disso, os filmes de Júlio Bressane e de Rogério Sganzerla foram categorizados como transgressores, desafiando os princípios conservadores da ditadura militar no Brasil.

Uma noite tava eu na sala de mixagem da Rua México, chegou lá meu pai e me disse que havia uma denúncia muito grave contra mim e contra o Rogério também. Desses filmes que nós estávamos fazendo. E que eu devia ir com ele na casa de um general, que era o general Sílvio Frota, comandante do primeiro exército naquele momento, que ele queria falar. Eu fui lá – foi de noite, eu lembro, era em frente ao Maracanã, uma casa que tinha ali, cor-de-rosa, do exército – ele me recebeu, e me disse que havia um relatório contra mim - apontou o relatório, eu não vi, mas me mostrou assim com a mão – e que ligava esses filmes da Belair, ou pelo menos esses filmes que estavam interditados lá, inclusive *Matou a Família e Foi ao Cinema*, sobretudo, a um plano de subversão nacional. Disse que esses filmes eram com o dinheiro do terrorismo, Marighella, uma coisa sem fundamento nenhum. Era um cinema

simpático a isso, sem dúvida. Mas ele não determinou cortes na *Família do Barulho*, ele interditou *A Família do Barulho*. [...] Aí o Severiano chegou pra mim e falou “olha, tá difícil, estamos em outro momento, não sei porque, questões de política...”. Foi aí que quebrou o negócio. Com isso, em uma semana nós saímos do Brasil. Eu levei com o Rogério o *Cuidado Madame* e o *Sem Essa, Aranha* para Paris, revelei, montamos, e tiramos cópia dos dois filmes na França. Terminamos os filmes e foi de fato o fim da Belair. (BELAIR, 2009)

Em maio de 1970, aconteceu o encerramento da Belair e, neste mesmo ano, Júlio Bressane foi convidado para ir para Londres.

Diante disso, tivemos um convite de irmos pra Inglaterra. O Caetano tava lá e um dia telefonou, junto do empresário dele, o Guilherme Araújo, pediram pra nós fôssemos pra lá, o Rogério, a Helena e eu. Nós fomos. Isso foi em junho ou julho de 70, já tínhamos acabado o trabalho. Eu fiquei pouco tempo lá, voltei pra Paris e um dia, de novo, o Caetano ligou, falou com o Rogério e convidou ele pra ir pra L’Escala, na costa espanhola, perto de Barcelona. Tinha alugado uma casa a beira-mar e nós fomos pra lá, por um ou dois meses. Voltando de lá, eu fui pra Inglaterra. Eu vi que era um bom momento pra ficar ali, alugamos um apartamento e fiquei. Comecei a namorar e viver com a Rosa e ficamos três anos e meio ali. No final desse primeiro ano, eu conheci um fotógrafo, grande fotógrafo inglês, que já estava mais velho, estava se aposentando, e em uma conversa eu perguntei pra ele se não queria fotografar um filme que eu queria fazer. Eu frequentava, lá, muito um cinema que se chamava Electric Cinema, um cinema espetacular, uma espécie de cinemateca, que passavam filmes das sete da noite até as sete da manhã. A gente ficava a noite inteira ali vendo filme, tomando ácido... Eu vi uma retrospectiva lá de filmes ingleses e estrangeiros com o tema do estrangulador. Em um dos filmes, era muito interessante que a lente se chamava “Strangloscope”. (BRESSANE, 2023)

É importante ressaltar, que, durante esse período fora do Brasil, Bressane continuou a produzir seus filmes. Neste período foram *Amor Louco* (1971), *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), *Lágrima Pantera* (1972) e *A Fada do Oriente* (1972)



Figura 10 - Fotograma de *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971).

Eu fiquei com aquilo e resolvi fazer um filme com aqueles clichês do filme de estrangulador, escrevi um roteiro chamado “Memórias de Um Estrangulador de Loiras” e fui chamar esse fotógrafo pra fazer o filme. Ele tava aposentado e foi muito simpático comigo, me indicou um professor da Universidade de Kensington, Laurie Gane... grande Laurie Gane, o destino sorriu pra ele. Falei com ele e ele falou na hora: “Você não precisa fazer nada, eu tenho negativo, tenho câmera, tenho tudo”. Ele era professor lá, tinha uma sala coberta de negativos 16mm, que eles compravam a toneladas. Foi, realmente, outro homem muito delicado. Ele tinha uma câmera novinha e fez uma tabela de luz... tudo isso se perdeu porque o negativo foi queimado, foi feita uma cópia de cópia, quer dizer, ganhou-se uma outra coisa, mas a qualidade de luz foi perdida. Tinha uma amiga, brasileira, que era secretária do Joseph Losey, que tava fazendo um filme na Inglaterra chamado “The Go-Between”, com uma atriz que tinha ficado muito amiga de alguns brasileiros lá, Julie Christie, era uma atriz inglesa famosa nessa época, que nos convidou pra ir ver a filmagem, fora de Londres, não me lembro onde era, em um castelo. Nós fomos ver essa filmagem, tava lá o Losey lá, me apresentou, e tava lá uma produção... e eu fiquei vendo, na filmagem, que tinham umas vinte garotas na audiência, todas loiras, e falei pra um amigo que tava junto comigo, Marcos, que morreu: “Pega cinco dessas loiras e vamos fazer o filme”. Eram extras do “The Go-Between”! Ele chamou, as garotas toparam, foram em Londres e nós em sete, oito dias, fizemos o filme, que era uma repetição de uma mesma coisa: um homem que saía pra estrangular loiras. Começava com uma, passava pra duas, três, até que tavam lá dez de uma vez. Era esse o filme, um ritmo de crescendo e exaustão. (BRESSANE, 2023)

Ao retornar ao Brasil, Júlio Bressane deu continuidade a seus projetos cinematográficos. Após concluir o filme *Fada do Oriente* (1971), Júlio Bressane viajou aos Estados Unidos em 1972, onde passou seis meses em Nova York. Lá, realizou o filme *Lágrima Pantera* (1972), inspirado tanto pela experiência da viagem quanto pelo ambiente local.

Depois da *Fada do Oriente*, voltei, revelei o filme, montei e fui pros Estados Unidos, em 1972. Fiquei seis meses em Nova York, onde fiz um filme chamado *Lágrima Pantera*, que foi em torno da nossa passagem ali e do local também. Ficamos em um loft que era o ateliê do Hélio Oiticica, que naquela época não era “o Hélio Oiticica”, era o Hélio, que pegou um loft em que não tinha nada, todo mundo ali vivendo num regime quase que de fome, e fez com uns caixotes de madeira, que ele pegou no Museu de Arte Moderna ou em um depósito lá, e fez o que depois chamou de “Ninhos”. Aquele clima, as pessoas que visitavam ali, tinha um bordel embaixo com essas moças porto-riquenhas, esses negros americanos... era um clima de muita permissividade, bastante permissividade naquela época. Tinha uma boate em frente chamada “The Mud”, “A Lama”, que era uma coisa que só naquela época, hoje nem tem mais isso. (BRESSANE, 2023)

Após retornar a Londres, Júlio Bressane montou seus filmes e os guardou em uma arca, que foi enviada a um depósito. Com o tempo, perdeu o rastro desse material, acreditando tê-lo extraviado entre 1972 e 1973. No entanto, em 1982, ao encontrar um antigo recibo do depósito localizado próximo ao rio Tâmisa, decidiu investigar. Apesar de ter sido informado de que nada da época havia restado ali, insistiu em procurar e, surpreendentemente, encontrou a arca intacta.

Depois, voltei pra Londres, montei esses filmes, botei em uma arca e mandei pra um depósito. Perdeu-se isso, em 72, 73, por aí. Em 82, eu falei: “Não é possível que isso tenha sido perdido. Eu vou voltar e vou achar isso”. Isso estalou porque eu achei entre os meus papéis um recibozinho do depósito, no Tâmisa. Cheguei lá, mostrei pro cara e ele falou: “Olha, você chegou tarde, tudo que tinha aqui foi pra um outro depósito, não tem nada dessa época aqui”. Mas eu olhei e pensei que isso era um exagero, o depósito era grande demais pra tudo ter ido pra outro lugar. Perguntei onde era a ala marcada no bilhete, ele me indicou, eu fui, a arca tava lá e recuperei esses filmes todos. Foram esses os filmes que eu fiz lá: *O Estrangulador*, *Amor Louco*, *A Fada do Oriente* e *Lágrima Pantera*. Aí, fiz essa viagem do Ônibus Amarelo e vim pro Brasil em outubro de 73. (BRESSANE, 2023)

Ao retornar ao Brasil, Júlio Bressane rapidamente retomou sua produção cinematográfica. No mês seguinte, realizou *O Rei do Baralho* (1973), com Otelo e a atriz Marta Anderson, uma artista de grande talento.

Quando cheguei aqui, no mês seguinte eu fiz um filme, *O Rei do Baralho*, com o Otelo e uma mulher espetacular, uma atriz genial que acabou não florescendo como devia, Marta Anderson, uma atriz com talento de Marilyn Monroe, não pela semelhança física, mas por aquele talento inconsciente. Fui com a Rosa assistir a uma peça de teatro de revista, ali perto da Lapa, naquela rua onde tinha o Teatro Rival, havia vários inferninhos ali. Nós fomos em um e Marta estava lá, fazia uns shows de strip tease. Eu, quando vi, pensei: “Essa vai ser a atriz do filme”. Convidei e ela foi fazer a dupla

com o Otelo. Ela era genial mesmo, mas sumiu como atriz. Fiz “O Rei do Baralho”, depois fiz *O Monstro Caraíba* e aí foi... (BRESSANE, 2023)

Para Bressane, sua passagem pela Europa foi marcada por intensa renovação criativa, mas também por grandes dificuldades. Embora, em retrospecto, os acontecimentos pareçam fluir naturalmente, todo o processo foi atravessado por sofrimento e desafios, especialmente na realização dos filmes. Ainda assim, sua obstinação e desejo artístico se mostraram mais fortes, permitindo que levasse adiante seus projetos.

Minha passagem pela Europa foi isso daí. Muita renovação e também muita dificuldade. Hoje, falando assim, parece que tudo isso foi saindo, mas tudo foi fruto de uma mistura de sofrimento e muita dificuldade – mas a obstinação, a vontade e o desejo foram mais fortes, então eu consegui tocar essa coisa. Todos os filmes, desse último que eu fiz até o primeiro, todos foram muito difíceis de fazer, como produção, tudo, nunca tive facilidade de produção nenhuma. (BRESSANE, 2023)

Segundo Xavier (2006), desde então, o cineasta tem mantido uma trajetória marcada pela experimentação e pela criação. Sua carreira, conforme observa o autor, sempre seguiu caminhos heterodoxos e contracorrentes. Em entrevista, Bressane fala sobre sua estética e o fazer cinematográfico.

Agora, isso como distância, como reflexão, uma vez ouvi uma frase, não me lembro de quem, não sei se era o Godard, ou se foi o Romero, acho que foi o Godard... Em que ele dizia que o cinema, diferente da música e da literatura, é uma coisa que você não aprende, você tem que fazer pra saber a dificuldade. Ele dava um exemplo: veja um plano do Eisenstein que você gosta, procura repetir aquilo para você ver a dificuldade; não sei se é isso, isso aí talvez não seja a verdade, você pode fazer grandes filmes sem nunca ter visto uma câmera, mas ele quis dizer que alguma coisa que você fazendo, também é que você descobre. Nesse sentido, sem querer radicalizar, “tem que ser assim”, isso não existe! Ele tem razão, porque você precisa fazer. E eu, nesse sentido, eu digo, eu demorei muito, apesar de quem trabalhou em mim um cinema era alguém que eu não conhecia, entendeu? Eu demorei muito para me encontrar com esse alguém, muito mesmo, e não me encontrei. E a coisa do cinema, logo, eu vi essa necessidade, né? Das coisas se arrastarem uma pelas outras, se interseccionar. E fui, através de muito esforço, muito esforço, ajudado porque você sabe, é uma velha tese freudiana, mas que é verdade, “a patologia, ela engendra o estilo...” Então eu consegui sair por ali, entendeu? Com muita dificuldade, com muito esforço, e vendo essas coisas na minha própria experiência. Muitos textos filosóficos, que eu vim a ler depois, coautorizavam o que eu havia feito, sem saber... (BRESSANE; DIAS, 2020)

Bressane vem buscando sua maneira de fazer cinema, maneira essa que subverte as convenções institucionais e o cerimonial do espetáculo, promovendo um encontro singular entre invenção formal e modos próprios de produção. Assim, inventando sua linguagem, sua estética.

É isso aí..., mas depois corri, muito depois, para tentar encontrar sentido naquilo que não tinha sentido para ninguém, mas tinha para mim. Fiz muitos filmes, tive que inventar uma maneira de se produzir filmes. Cada filme, isso lá quando eu tinha dezoito? Não! Hoje com oitenta! Tem que inventar uma maneira de fazer um filme. Não existe essa maneira, tem que inventar para poder fazer. (BRESSANE; DIAS, 2020)

3.2 O escritor-cineasta

Para desbravar um pouco mais a fundo sua estética, revisitamos os livros escritos por Julio Bressane como: *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005), *Deslimite* (2011) e *AB-Cena* (2018). Júlio Bressane além de cineasta de imagens e sons; é também um pensador da linguagem e um escritor atento à articulação entre estética, criação e pensamento. Sua incursão na escrita começa ainda antes da publicação de seu primeiro livro. Nos anos anteriores à estreia editorial, Bressane já redigia artigos, textos dispersos, reflexões fragmentadas – ensaios que revelam uma escuta atenta da tradição artística e uma constante experimentação teórica. Esses escritos, foram mais tarde reunidos e organizados em livros que não apenas acompanham sua obra cinematográfica, mas a oferecem chaves sensíveis para compreendê-la como gesto poético e filosófico. Foi em meados dos anos 1990 que esse movimento se intensificou, marcando o início de sua trajetória como escritor. Seu primeiro livro publicado, *Alguns* (1996), já carrega em seu título a abertura ao fragmento e à pluralidade. Ali, Bressane reúne textos que transitam entre o ensaio, a reflexão estética e a escrita poética, evidenciando desde o início uma concepção de linguagem como gesto criador.

É nesse processo que Bressane se constitui como escritor-cineasta: alguém que não apenas realiza filmes, mas também pensa e escreve sobre – e não apenas sobre os próprios filmes, mas sobre o cinema enquanto arte, sobre seus atravessamentos com a literatura, a

música, a pintura, a história, a filosofia e a vida. Seus textos são parte da própria obra. Neles, o cineasta elabora uma poética, uma visão de mundo e de arte que repercute diretamente no modo como seus filmes se organizam. Escrever, para Bressane, é expandir o cinema – é dar continuidade, por outros meios, à mesma operação estética: a experimentação, a recusa da linearidade, o gosto pelo fragmento, pela ruptura. Seus livros são, assim como seus filmes, ensaios livres e provocativos, onde o pensamento se faz por desvio, alusão e montagem. Esses escritos não explicam seus filmes, mas os acompanham, como uma trilha de ecos e vibrações. Ao refletir sobre esses elementos, Bressane não apenas comenta sua obra: ele a expande, a rearticula, abre novas camadas de leitura e percepção. Sua condição de escritor-cineasta é um dado estruturante de sua prática artística.

As entrevistas, declarações, textos e livros de Bressane, podem ser considerados como um complemento de seu fazer cinematográfico. Esses escritos funcionam, de certa forma, como uma espécie de voz off de suas próprias obras. A voz off é um recurso muito utilizado em produções audiovisuais, e consiste no comentário que ocorre fora da cena mostrada na tela. Pode ser usado para guiar o espectador por contextos e explicações importantes, permitindo um acesso mais profundo à subjetividade ou ao enredo. Esse recurso incorpora uma dimensão reflexiva e histórica diretamente ligada ao autor. Assim, da mesma forma Bressane enriquece a obra, oferecendo ao espectador um acesso mais profundo ao seu pensamento, às suas intenções e sua relação com o tempo e a memória. Ao escrever sobre o cinema e sobre os temas que o atravessam, Bressane intensifica sua própria linguagem fílmica. Suas palavras não explicam suas imagens, mas convivem com elas, as tensionam, as atravessam. Dessa maneira, o escritor não vem depois do cineasta. A escrita de Júlio Bressane, portanto, não é acessória, nem explicativa. É criadora. É parte do mesmo gesto que funda seu cinema: um pensamento que se faz forma, um cinema que é também literatura, um artista que é, ao mesmo tempo, cineasta e escritor, ou melhor, um criador que transita livremente entre linguagens, desafiando qualquer fronteira fixa entre elas.

Ainda sobre a relação do cinema com a escrita, podemos considerar a semelhança entre Júlio Bressane com outro cineasta-escritor, Pier Paolo Pasolini⁴¹. Para eles, o cinema é um desdobramento poético do pensamento, uma linguagem autônoma que exige liberdade estética.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini (1922–1975) foi um dos mais importantes cineastas, escritores e intelectuais italianos do século XX. Sua obra atravessa a literatura, o cinema e a crítica cultural, marcada por uma forte dimensão política e poética. Pasolini destacou-se por sua abordagem crítica à modernidade, à cultura de massa e às transformações sociais de seu tempo, sendo autor de filmes como *Accattone* (1961), *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964) e *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (1975), além de inúmeros ensaios e poesias. PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A força da comparação entre Pasolini e Bressane está no modo como ambos concebem o cinema como forma de pensamento. Ambos são artistas da palavra, mas também da montagem e da dissonância. Para Pasolini,

Quando comecei a fazer cinema, pensava que fosse apenas uma linguagem da arte [...] e, portanto, me recolocaria, novamente, na minha experiência literária. À medida que fui trabalhando com o cinema, me dei conta de que não se tratava de uma técnica literária, mas de uma verdadeira língua [...] e aqui já se explica o motivo pelo qual continuei a fazer cinema e abandonei a literatura. Mas, existe um outro motivo, talvez mais simples, mas nem por isso menos importante: todas as línguas que já foram analisadas e descritas têm a característica de serem simbólicas [...] e o cinema, ao contrário, exprime a realidade com a realidade [...]. Assim, os objetos e as pessoas são aqueles que eu reproduzo através do meio audiovisual. E aqui chegamos ao ponto: eu amo o cinema porque com o cinema fico sempre no nível da realidade. É uma espécie de ideologia pessoal, de vitalidade, de amor pela vida que pulsa dentro das coisas, da própria vida, da realidade (ESCOBAR, 1996, p. 98)

Por isso, pensar Pasolini com Bressane é compreender o cinema não apenas como arte visual, mas como pensamento encarnado. Para ambos, Pasolini e Bressane, o cinema não se reduz a uma arte da representação, da ilustração ou da transparência narrativa. Mas, antes de tudo, um desdobramento poético do pensamento, uma forma de linguagem que ultrapassa os limites da lógica discursiva e da linearidade cronológica. O cinema, em suas obras, torna-se um espaço onde o pensamento se faz e se tensiona por meio da imagem, do som, da palavra e da montagem. Essa concepção exige não apenas liberdade estética, mas um compromisso com a liberdade da própria linguagem. Mais do que cineastas ou escritores, Pasolini e Bressane podem ser vistos como pensadores da linguagem, poetas visuais que fazem do cinema um gesto crítico e inventivo. Ambos rejeitam as fronteiras fixas entre arte e pensamento, entre corpo e linguagem, entre ética e estética. Suas obras desafiam o espectador a não consumir passivamente imagens, mas a habitá-las, a escutá-las, a pensá-las.

A obra escrita de Júlio Bressane é inseparável de sua produção cinematográfica. Ela não apenas acompanha seus filmes como uma reflexão posterior, mas atua como parte constitutiva de sua estética, um prolongamento natural da mesma busca por formas livres, plenas de sentido poético e filosófico. Em suas páginas, assim como em seus enquadramentos e montagens, encontramos um artista comprometido com o pensamento em movimento, com a linguagem como matéria viva e com o gesto de criação como campo de experimentação radical. A comparação com Pasolini evidencia esse lugar raro ocupado por Bressane na cultura brasileira: o de um artista total, que recusa os limites entre palavra e imagem, entre crítica e

criação, entre pensamento e sensibilidade. Assim, ao reconhecer Bressane como escritor-cineasta, afirmamos não apenas uma dualidade de ofícios, mas a unidade estética de um pensamento que se desdobra em múltiplas linguagens e que nelas se afirma como força poética e crítica.

3.3 O fazer cinematográfico a partir da estética experimental

Esse breve histórico de Júlio Bressane revela como ele emergiu do Cinema Novo e, ao longo dos anos, foi desenvolvendo sua própria estética, que ele define como experimental. O experimental sempre fez parte da vida e obra de Júlio Bressane. Ao ser questionado sobre seu cinema, o cineasta prefere utilizar o termo ‘experimental’ para defini-lo, pois acredita que sua estética cinematográfica seja uma extensão dessa abordagem. A partir disso, exploraremos a temática do experimental, com base em referências do cinema experimental trazidas por Bressane em seu livro *Alguns* (1996)⁴², onde o cineasta enfatiza momentos da história do cinema experimental como se descrevesse seu próprio cinema. Assim, estabeleceremos algumas conexões entre essas referências com sua estética cinematográfica.

Em seu livro, Júlio Bressane narra no capítulo “O Experimental no Cinema Nacional,” a experiência dos irmãos Segreto fazendo seu primeiro filme experimental com uma câmera adquirida na França em 1896. Em 1898, os irmãos filmaram do convés do paquete que vinha da Europa, a entrada da Baía da Guanabara com “seus fortes portugueses e megalitos lendários”. (BRESSANE, 1996, p. 35) Por fim, este material foi destruído. “Mas podemos conjecturar que estas imagens com a câmera em movimento (travelling) e oscilando, movimento natural do barco, foram um total experimento cinematográfico” (BRESSANE, 1996, p. 35) Para Bressane, o experimento está entre onde estava posicionada a câmera e pelo movimento, pela oscilação. O que, para ele, modifica a recepção de luz e também a paisagem. “O registro habitual da tomada de câmera era fixo e sobre tripé, para a necessária imobilidade da câmera na fixação e captação da luz. Não se faziam os registros de tomadas com a câmera em movimento e muito menos oscilando...” (BRESSANE, 1996, p. 35).

⁴² Livro de Julio Bressane, publicado em maio de 1995, pela editora Imago Editora.

Para Bressane, a partir desse episódio dos irmãos Segreto se dá o nascimento do cinema nacional, e mais, para ele também nasce o elemento experimental. “Este fio fino transpassará todo cinema brasileiro daí em diante e para sempre.” (BRESSANE, 1996, p. 36) Bressane, assim como os irmãos Segreto, preza em filmar o movimento, vemos exemplos disso em diversos filmes do diretor. No filme *Miramar* (1997), por exemplo, Bressane filma imagens com a câmera em movimento, num ângulo incomum. Com diferentes modos de captação de luz. Como o que é visto na imagem abaixo.



Figura 11 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Retomando as interpretações apresentadas no livro *Alguns* (1995), Bressane dá continuidade à sua reflexão sobre o cinema experimental. Após os irmãos Segreto, ele destaca as filmagens realizadas nos anos 1920 pelo major Tomás Reis, que registrou a expedição de Rondon ao Alto Xingu em 1923 no filme *Visão do Paraíso*.

São imagens do Brasil mítico, filmado com lente plana, enquadramento organizado, closes únicos de índios e gente brasileira. Composições que combinam rigor e improviso, em planos de criaturas, selva e forças da natureza (como, por exemplo, a tomada da barca-arca de Noé, que atravessa um cauteloso rio-dilúvio). Uma luz apreendida com grande domínio técnico e originalidade, sendo que o negativo foi revelado nas águas da própria selva. Imagens que deixarão sua marca duradoura em nossa cinematografia. (BRESSANE, 1996, p. 36)

Assim como o major Tomás Reis, Bressane também realiza seus filmes com um notável domínio técnico. No entanto, ele frequentemente opta por filmar imagens que transparecem uma composição cênica improvisada, como quem combina o rigor da técnica com o improviso da composição da cena. Como, por exemplo, a cena do filme *Miramar* (1997) filmada por Bressane, onde o protagonista permanece parado enquanto tudo ao seu redor se movimenta, misturando o domínio técnico com o improviso do ambiente, utilizando elementos do espaço onde está sendo filmado para compor sua cena, trazendo esses elementos como parte fundamental na cena. Dessa forma, tudo se torna um experimento.



Figura 12 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Seguindo na linha do experimental, Bressane apresenta *Limite*, filme de Mário Peixoto, dos anos 30. Para ele, Peixoto inaugurou uma nova mentalidade, pois seu cinema “implica a criação ou recriação da imagem no filme cinematográfico” (BRESSANE, 1996, p. 37). Consciente, Peixoto, por meio da influência do cinema de vanguarda francesa dos anos 20 (cinema de Deluc, Epstein, Gance, entre outros), radicaliza os procedimentos em seu cinema.

Limite, o filme, experimentou, inventou, criou novos enquadramentos, desenquadrrou e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão de luz. Novas ferramentas para esta coisa pouco simples a que se resume arte: transmitir uma emoção. Tratou o cinema de maneira a submetê-lo e dotá-lo de todas as influências e dar ao cinema uma flexibilidade que até ali ele desconhecia. (BRESSANE, 1996, p. 37)

Em entrevista⁴³ à *Revista Limite* (2023), o cineasta relembra o impacto profundo que sentiu ao assistir *Limite* pela primeira vez – uma experiência que, segundo ele, deixou marcas duradouras e se refletiu intensamente em sua própria obra.

No início de 1970, em janeiro mais ou menos, no antigo Instituto Nacional de Cinema, o Jurandyr Passos Noronha e o filho do Humberto Mauro, Zequinha Mauro, estavam passando e eu assisti uns trinta, quarenta minutos do “Limite”. Eu não conhecia o “Limite”, não tinha visto antes. Fiquei muito impressionado com aquilo, mas naquele momento, como eu estava fazendo muita coisa, não tive distância, não tive observação daquela coisa. E aí, talvez, isso seja mais importante por isso, porque uma vez que você vê, observa e faz, a coisa já está morta. Mas eu tive uma pulsão, vamos dizer assim, um inconsciente ótico, do “Limite” no “Cuidado Madame”, sem que eu soubesse. Muitos anos depois, quinze ou vinte anos depois, vendo um dia o “Cuidado Madame” no Festival de Turim, em que fizeram uma cópia nova e o filme passou – isso foi em 2002 ou 2004, o filme tinha sido feito em 1970 – foi que eu vi onde é que o “Limite” tinha me marcado e foi nesse filme. (BRESSANE, 2023)

Este cinema também influencia a estética cinematográfica de Júlio Bressane. Isso porque Bressane procura sempre criar e inventar novos modos de se comunicar por meio do cinema. Assim, a experimentação com os enquadramentos de câmera passa a compor toda sua obra ao longo dos anos. Um exemplo dessa experimentação de enquadramentos é composto no filme *O Mandarim* (1995), onde Bressane filma de maneira diferenciada toda a cena do protagonista subindo as escadas. Com ângulos que mudam rapidamente, como representado na sequência abaixo.

⁴³ BRESSANE, Júlio. Conversa com Júlio Bressane. *Revista Limite*, Rio de Janeiro, Gabriel Linhares Falcão, Matheus Zenom, Paula Mermelstein e Vinícius Dratovsky, 23 de abril de 2023. Entrevista concedida a Gabriel Linhares Falcão, Matheus Zenom, Paula Mermelstein e Vinícius Dratovsky entrevistador Disponível em: <https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/>. Acesso em: 20 de junho de 2025.



Figura 13 - Fotograma de *O Mandarim* (1995). Sequência com ângulo diferente.

Bressane segue justamente a teoria de Abel Gance⁴⁴, segundo a qual “cinema é a música da luz”. Para ele, “filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é, portanto, a música.” (BRESSANE, 1996, p. 37) Segundo nosso cineasta, no filme *Limite*, se configura pela primeira vez o eu-cinema. A transgressão acontece quando a câmera é colocada no chão e sem corte acaba sendo abandonada. “Ângulos inusitados para as novas emoções!” (BRESSANE, 1996, p. 37) Para ele, Mário Peixoto retira o enquadramento do tradicional, assim como outros elementos comumente encontrados em um filme, como atores, enredo ou a própria paisagem, deixando somente a luz e o movimento, mostrando na prática cinematográfica a máxima de Gance. Bressane ainda acrescenta que o cinema produzido por Peixoto, “é um cinema totalmente voltado para a experimentação e para a busca

⁴⁴ Abel Gance foi um cineasta, produtor, roteirista e ator francês, considerado um dos pioneiros na teoria e prática da montagem cinematográfica. Ele é amplamente reconhecido por três grandes clássicos do cinema mudo: *J'accuse* (1919), *La Roue* (1923) e *Napoléon* (1927). Mais informações estão disponíveis no artigo “Cinema e Rádio” de Michael Cowan.

de limites, quebra de compartimentos, mistura de disciplinas, pensado como organismo intelectual demasiadamente sensível e que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida...” (BRESSANE, 1996, p. 37) É interessante pensar que essa análise feita por Júlio Bressane sobre o cinema de Mário Peixoto na citação acima é justamente uma das qualidades de seu cinema ao longo dos anos. Sua experimentação, sua quebra com os protocolos próprios ao cinema comercial, distingue seu trabalho ao longo dos anos e mostra uma linguagem muito própria. Um cinema que inclui outras linguagens em si, como as artes plásticas, a música, a literatura, na intenção de ampliar o entendimento da mensagem que está sendo passada pelo nosso cineasta.

Bressane continua lembrando que nos anos 50, os estúdios Vera Cruz⁴⁵ produziram o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e esse filme influenciou o cinema internacional.

Os elementos e procedimentos experimentais do *Cangaceiro* são inúmeros. É uma paródia acaboclada do western, devorando os principais clichês do gênero, saturando-os, e recriando-os à maneira canibal, de seu ponto de vista. [...] “Fórmula do patético” (fórmula estilística arcaizante, expressão adequada aos estados emocionais no limite da tensão) marcam o “*Cangaceiro*”. São verdadeiros *topoi* figurativos: testemunhos de estado de espírito transformado em imagem. (BRESSANE, 1996, p. 40)

Vale ressaltar que o filme *O Cangaceiro* (1953) é um exemplo de como o cinema brasileiro adaptou características do western americano para a realidade nordestina, criando um ‘western sertanejo’. Essa transposição cultural, que combina tiroteios, paisagens áridas e figuras heróicas típicas do faroeste com elementos genuinamente brasileiros, como o cangaço e a música regional, pode ser vista como uma experimentação narrativa e estilística. A trilha sonora desempenha um papel significativo no filme, quase como um personagem adicional. A utilização da música para evocar a cultura nordestina e reforçar a atmosfera do cangaço foi uma escolha marcante e relativamente ousada para a época. Embora *O Cangaceiro* (1953) não seja experimental no sentido de romper com formas tradicionais de narrativa ou estética, o filme introduziu inovações significativas ao adaptar linguagens internacionais e traduzi-las para a cultura brasileira. E, assim como em *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, Júlio Bressane incorpora essa característica em alguns de seus filmes ao colocar elementos de outros países,

⁴⁵ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um dos estúdios mais influentes do cinema brasileiro, atuando na produção e distribuição de filmes entre 1949 e 1954. Fundada em 4 de novembro de 1949, em São Bernardo do Campo, pelo produtor italiano Franco Zampari e o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, a companhia realizou mais de quarenta longas-metragens, deixando uma marca significativa na história do cinema nacional.

de outras culturas, em um contexto tipicamente brasileiro, ambientando-os ao cenário do Rio de Janeiro. Um exemplo marcante é o filme *Cleópatra* (2007), em que o cineasta retrata a protagonista cercada pelas paisagens marítimas do Rio de Janeiro.



Figura 14 - Fotograma de *Cleópatra* (2007).

A partir dessa construção histórica feita por Bressane em seu livro, conseguimos reconhecer os fios condutores que foram parte do processo de sua formação dentro do cinema experimental. Bressane perpassa suas próprias referências e entende que levou para sua obra cinematográfica um pouco da estética de cada cineasta citado por ele. “Estes são apenas alguns fios de nossa tradição de filmes. O cinema experimental no Brasil vive desde 1898. Noto que nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!” (BRESSANE, 1996, p. 40).

4 A RELAÇÃO ENTRE GERD BORNHEIM E JÚLIO BRESSANE: REFLEXÕES ESTÉTICAS

Observamos ao longo desse trabalho que Bornheim dedicou uma parte significativa de seu trabalho à estética, à história da arte e à filosofia da arte. Anteriormente, ressaltamos as reflexões de Gerd Bornheim sobre a História e a Filosofia da Arte, especialmente sua abordagem sobre a comunicação na Arte. Também examinamos a trajetória de Júlio Bressane, destacando seu estilo singular de fazer cinema. Com base nisso, propomos um diálogo entre as interpretações de Bornheim sobre a História e a Estética da Arte e a estética cinematográfica de Bressane. Essa conexão é crucial, pois Bornheim utiliza esses conceitos para aprofundar a compreensão da linguagem e da estética cinematográfica, enriquecendo, assim, a análise do cinema de Bressane.

É relevante destacar que Júlio Bressane e Gerd Bornheim mantinham uma amizade. Conforme Bressane mencionou em uma entrevista⁴⁶ concedida em janeiro de 2020, junto com Rosa Maria Dias, ele conheceu Gerd Bornheim na praia do Arpoador enquanto planejava realizar um filme sobre Sartre, embora tal filme nunca tenha sido concretizado. Posteriormente, os laços de amizade entre Júlio Bressane e Gerd Bornheim foram se estreitando por meio de Rosa Dias (que trabalhava com ele na UERJ) e a amizade entre eles perdurou até o falecimento de Bornheim em 2002.

Como eu te disse, foi uma coisa assim completamente casual, porque eu tinha minha filha há 45 anos atrás, foi há bastante tempo, ela era pequenininha e eu a levava numa praia aqui no Leblon, Zona Sul, não tinha ninguém. No dia, vi esse homem em pé, e não sei por que, nem é fisicamente parecido com Sartre, o Sartre era uma figura de difícil semelhança até, mas eu achei e pensei: vou chamar esse sujeito, fui falar com ele. Foi uma coincidência, eu não sabia quem ele era, muito menos que era um estudioso do Sartre. (BRESSANE; DIAS, 2020)

Essa relação se faz importante, pois o próprio Bressane considera seus estilos bem parecidos. Nessa amizade, entre Bornheim e Bressane, há um diálogo intrínseco entre o pensamento e a imagem, entre o cinema e a filosofia.

⁴⁶ Entrevista concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias para Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fábio Camarinho e Pedro Marra no dia 10 de janeiro de 2020 no Leblon, Rio de Janeiro. A entrevista teve parte publicada no livro *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim* de 2024 e está completa no Anexo E desta tese.

4.1 As afinidades entre as perspectivas de Bornheim sobre a Estética, a História da arte e o cinema de Bressane

A intersecção entre a noção de estética em Gerd Bornheim e as questões exploradas por Júlio Bressane se dá principalmente no limite entre pensamento e criação artística – no ponto em que a estética deixa de ser apenas uma teoria da arte para se tornar um gesto sensível de pensamento. A intersecção se dá, sobretudo, no modo como constroem suas obras. Tanto Bornheim quanto Bressane recorrem a outras linguagens – como as artes plásticas, a literatura, a música e o cinema para alimentar e expandir suas criações: no caso de Bornheim, conferindo sentido aos seus pensamentos e escritos; no caso de Bressane, potencializando sua produção cinematográfica. Para Bressane, “E ele tinha nesse sentido uma coisa que ele, que é espontânea nele, ou se não era espontânea, tornou-se espontânea, que talvez é esse o caso; espontâneo não é nada, tornou-se espontânea nele. Que era fazer com que as disciplinas se entrelaçassem”. (Bressane; Dias, 2020) Inspirados por essa abordagem, propomos aqui um exercício similar: estabelecer um diálogo entre a Filosofia da Arte e o cinema de seu amigo Júlio Bressane.

Para estabelecer as afinidades, é necessário revisitar o percurso da arte, amplamente discutido em diversos textos por Gerd Bornheim. Essa retomada é fundamental, pois, ao analisar aspectos específicos abordados por Bornheim na Filosofia e na História da Arte, podemos compreender como o cinema de Bressane se configura como uma forma de arte. Dessa maneira, utilizaremos textos como: “Arte Contemporânea e Estética”, “Leitura de arte”, “Gênese e metamorfose da crítica”, “Da Crítica” presentes no livro *Páginas de Filosofia da Arte* (1998), e “As dimensões da crítica”⁴⁷ presentes no livro *Ensaaios e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022), entre outros.

Nesses textos, conseguimos notar que Bornheim compreende que a arte do passado estava profundamente enraizada em uma função divina, atuando como um meio de comunicação e transmissão pedagógica dos valores fundamentais da sociedade. Essa dinâmica se estabelecia entre o sujeito, que recebia a mensagem, e o objeto, representado pela obra de arte. Bornheim escreve sobre isso no texto “As dimensões da crítica”.

⁴⁷ Texto do livro Gerd Bornheim *Ensaaios e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022). Este livro reúne vários artigos, que em sua maioria foram escritos entre 1985 e 1997 por Gerd Bornheim.

Veja-se bem: o que está acontecendo concentra-se na transmutação do sentido de presença da verdade da arte: na grande arte do passado, era o mistério divino que se encarregava de transmitir a sua mensagem pedagógica – essa mesma personagem divina que fundamentava a acepção metafísica da verdade; o jogo da verdade acontecia então no terreno da própria divindade, e a função do sujeito e do objeto permanecia essencialmente caudatária e como que desnorteada em sua insuficiência. Agora, a autonomia divina põe-se em retirada e, aos poucos, são as realidades de sujeito e objeto que passam a ocupar todas as delimitações em que se constrói a verdade. A observação é importante porque mostra que a arte e a estética pertencem a coordenadas bem mais amplas do que as de suas próprias peculiaridades. E mostra também que, abandonada a velha imitação, só restam dois caminhos para o desenvolvimento subsequente da arte e da estética: o do sujeito e o do objeto, tudo em obediência à trama que compõe o estamento da verdade. (BORNHEIM, Gerd. 2022, p. 37).

Contudo, com a destituição do divino como centro, essa interação perde seu propósito original. A comunicação entre a obra e o espectador enfraquece, e a relação sujeito-objeto torna-se esvaziada. Como resultado, o objeto – ou as obras de arte –, deixa de ser veículo de significado absoluto, e o sentido do universal perde sua vigência na experiência estética. E o sujeito tenta encontrar meios para compreender o objeto. Para Bornheim,

Dividida entre duas estéticas distintas, a vivência da arte topa, como que de repente, com uma experiência absolutamente nova em toda a história da arte – a da ausência de fundamento. O fundamento já não funciona como tal, perde vigência e deixa os seus antigos sucedâneos – que são a configuração moderna de sujeito e objeto – como à deriva. Entenda-se bem: na arte anterior, a da imitação, realmente existia um fundamento; por exemplo: a presentificação do Cristo, em tudo anterior e por isso princípio fundante das próprias bases da comunicação. A chamada crise da metafísica levou a este ponto absolutamente crucial: ela tornou inviável a vivência concreta do fundamento. (BORNHEIM, Gerd. 2022, p. 38)

Com a crise na arte, emerge a hegemonia da relação entre sujeito e objeto, dando origem à crítica. De acordo com Bornheim, essa crítica inicialmente tímida surge em paralelo aos primeiros sinais dessa crise, enraizada no âmago da cultura ocidental, refletindo a invenção do espírito crítico em um sentido mais amplo. A mudança fundamental reside no deslocamento do significado da verdade na arte: antes predominantemente pedagógica, destinada a transmitir uma acepção metafísica, a arte passa a enfrentar uma insuficiência. Para Bornheim,

E, no entanto, aos poucos e às vezes quase que subitamente, o esplendor daquela comunicação universal desaparece, ela deixa de ser nova e se faz simplesmente antiga; desponta então um outro princípio de estabelecimento da verdade com aquelas duas estéticas acima referidas. Negativamente consideradas, a própria possibilidade dessas novas linhas estéticas, a do sujeito e a do objeto, repousa sobre a sombra dessa

fantástica ausência: a impossibilidade de a arte ser expressão do fundamento, e neste preciso ponto reside, de certo modo, a razão de ser de toda a crítica de arte. Pois a crítica pressupõe justamente a crise daquela comunicação, e isso a ponto de esgotar, por assim dizer, o próprio tema, como que a medir a distância entre a vida e a morte. Já por isto: a crítica vive da morte da comunicação. (BORNHEIM, Gerd. 2022, p. 38 e 39)

Nesse cenário, surge a figura do crítico como uma resposta à necessidade de interpretação. Enquanto anteriormente a arte mantinha uma comunicação espontânea e imediata, dispensando intermediários, o crítico torna-se indispensável como mediador, trazendo um olhar atento e reflexivo para interpretar e reconfigurar o diálogo entre a obra e o público. Para Bornheim,

O empenho da crítica situa-se agora inteiramente no ato de acompanhar como que a gênese de uma obra; e essa gênese concentra-se então naquilo que acontece a partir do toque de um pincel, do balbucio de um som, na afinada ponta de um lápis escrevinhador. O problema inaugural da crítica fixa-se neste lugar exato: em saber decifrar as coisas que se verificam pela elucidação dessa instância formadora de mundos, e daí deriva a criatividade da crítica – ela deve saber tocar de um modo, por assim dizer, absoluto esse outro que é a obra, e perquirir se o ato da crítica sabe inventar a si próprio. Em outras palavras: o nascimento da crítica decorre todo inteiro dessa história através da qual Deus deixa de ser o criador definitivo e a arte passa então por um processo, ao que tudo indica radical, de dessacralização; e o crítico instala-se justamente nesse modo de ver aquilo que no passado nem precisava ser dito. A atividade do crítico pressupõe, claro está, que a explicitação se faça mediada pela obra. Mas a questão está em saber se a linguagem da crítica não advém de uma pretensão desmesurada, a exigir o impossível. Em nome da clareza, tento delinear um tosco esquema dessa evolução histórica: a) existe a criação divina instalada na inspiração do artista, e para a qual o crítico nem sequer poderia existir; b) demite-se Deus; existe o artista enquanto criador autônomo. O crítico começa a anunciar-se; c) existe a obra e existe o crítico, e este numa criação de terceiro grau. Examino, a seguir, o assunto em algum detalhe. (BORNHEIM, Gerd. 2022. p. 43 e 44)

Relacionando a questão da comunicação na arte com o cinema, entendemos que a problemática é abordada de maneira distinta. Pois, diferentemente da arte tradicional, o cinema não carrega uma necessidade pedagógica ou hermenêutica, pois surge em um contexto moderno, marcado por novas dinâmicas culturais e tecnológicas. No caso do cinema com o padrão narrativo clássico, ele não exige decifração; sua compreensão ocorre naturalmente dentro de suas próprias normas e convenções. Essas normas estabelecem as regras da linguagem cinematográfica, permitindo que o espectador, já familiarizado, compreenda o filme sem dificuldades.

Mas, ao fazer esse exercício e considerar o sujeito e o objeto da arte na linguagem cinematográfica, podemos considerar o espectador como o sujeito e o filme como o objeto no contexto de um cinema com um padrão narrativo clássico. Nesse caso, as regras e normas estabelecidas pela linguagem cinematográfica permitem que o filme (objeto) se comunique diretamente com o espectador (sujeito) de forma acessível e imediata. E assim como na arte medieval, o cinema não precisaria necessariamente da figura do crítico, pois esse cinema já tem uma linguagem estabelecida e pode ser interpretado pelo seu espectador. Dessa forma, a comunicação entre a obra e o espectador acontece sem impedimento.

No entanto, o cinema de Júlio Bressane rompe com essa estrutura ao adotar uma abordagem experimental, que se afasta da comunicação direta. Bressane filma uma linguagem. Assim, retomando as artes plásticas, segundo Bornheim, o pintor na modernidade passa a pintar a linguagem plástica. Como exemplo, Bornheim cita Cézanne pintando as maçãs. Da mesma forma que Cézanne pinta a linguagem plástica, explorando a linguagem, podemos considerar que Bressane também explora a linguagem quando filma a própria linguagem cinematográfica. Com isso, o trabalho de Bressane exige do espectador uma postura ativa e crítica. Assim como na História da Arte houve a necessidade do olhar crítico para compreender as obras de arte, o objeto cinematográfico de Bressane convoca o sujeito a interpretar, engajando-se em um processo reflexivo e crítico para acessar seus significados. Dessa forma, assim como os artistas modernos e os contemporâneos, ele constrói uma estética. Júlio Bressane escreve sobre seu cinema em seu livro *Alguns* (1996): “Eu penso o cinema, e aí quero inscrever-me numa tradição de artistas que pensam seu objeto criativo, como um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida.” (BRESSANE, Júlio. 1996. p. 42) Assim como o crítico de arte precisa compreender a gênese de uma obra para atribuir-lhe sentido, o espectador dos filmes de Júlio Bressane também precisa reconhecer as referências presentes em suas criações para interpretar e dar significado ao filme. Bressane posiciona seu espectador (sujeito) como um crítico ativo da obra, elevando o filme ao status de arte por meio desse engajamento reflexivo. A figura do crítico como mediador entre sujeito e objeto. Da mesma forma, o cinema de Bressane convoca o espectador a assumir esse papel ativo, exigindo dele não apenas fruição, mas pensamento.

Filmar, para Bressane, é criar uma linguagem – assim como pintar, para Cézanne, é reinventar a linguagem pictórica. Nesse sentido, tanto Bornheim quanto Bressane indicam que o verdadeiro campo da arte não está mais em sua função pedagógica ou representacional, mas na sua capacidade de instaurar um campo de tensão crítica, em que o sentido não é dado, mas

construído. O cinema, então, pode ser compreendido como um espaço filosófico, sensível e intelectual, que se alinha ao pensamento estético contemporâneo ao exigir do espectador o mesmo tipo de atenção e escuta que a crítica exige do crítico. Essa interlocução entre filosofia e cinema reafirma o potencial da arte como forma de pensamento e da crítica como forma de criação.

4.2 A angularidade está no olhar

Ao traçar a trajetória da História da Arte sob o olhar de Gerd Bornheim, observamos como suas interpretações dialogam com a estética cinematográfica de Júlio Bressane. Partindo desse entendimento, analisaremos como Gerd Bornheim interpretou o cinema de seu amigo Júlio Bressane a partir da ótica da Arte Contemporânea, pois Bornheim considera que a Arte Contemporânea, de certo modo, busca uma interpretação ativa do espectador.

Para aprofundar esse entendimento, utilizaremos o texto “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”, que integra o livro *Páginas de Filosofia da Arte* (1998). Neste texto, Bornheim apresenta sua interpretação ao afirmar que um dos fundamentos da Arte Contemporânea no trabalho de Bressane reside na abordagem angular. Para Bornheim, essa angularidade surge da instalação (nas artes), que representa um ponto de vista específico. Assim, o ângulo adotado pelo artista revela sua concepção criativa, delimitando a essência e as proporções da obra de arte, princípio que se aplica igualmente ao cinema.

Da arte enquanto síntese das artes, e como o lugar em que se conjugam os valores básicos da sociedade. Sabe-se que a grande arte sempre residiu nessa dupla conjugação. E é nesse entrevero, reatualizado e absolutamente necessário, que habita a própria razão do ser do cinema. O que está em causa no cinema – e penso aqui esta arte enquanto detalhe incrustado numa vocação maior – concentra-se no sentido que possa oferecer o cinema no contexto de um horizonte que apenas se anuncia. (BORNHEIM, 1998, p. 164)

Para Bornheim, o conceito angular está intrinsecamente ligado à disciplina do olhar, acompanhando a evolução das expressões artísticas ao longo dos tempos. O florescimento da cultura do olhar promove um crescimento substancial, tornando a própria angularidade um objeto de arte.

É como se houvesse, então, uma dióptrica instalada no fundo do olho a determinar os princípios de tudo o que se vê, ou seja, da angularidade da composição construída, e que essa dióptrica, como que prescrita por uma força maior, passasse a filmar-se a si própria. Claro que o angular é antes de tudo uma entidade cultural. Descartada a anterioridade do conceito-limite que é o olhar inocente, o angular se quer linguagem enquanto princípio de construção, levado agora aos seus extremos possíveis. (BORNHEIM, 1998, p. 164)

Em primeiro lugar, Bornheim direciona sua reflexão a respeito da arte em geral e também a respeito do conceito de linguagem. Acontece que a arte fala sobre algo do externo, mas não da própria linguagem. Mas na arte contemporânea, há espaço para colocar a linguagem em referência a si mesma. Como Picasso⁴⁸, que não abandonou o figurativo, mas explorou também o abstrato, e justamente “nesse imenso laboratório que é a pesquisa da plasticidade em sua tessitura própria, em sua linguagem específica”. (BORNHEIM, 1998, p. 164) Assim, as artes se tornam uma atividade experimental, sem o caráter provisório, mas sendo a totalidade da experiência artística. E nessa experiência da linguagem se faz o angular. Pensando nisso, Bornheim traz a temática do angular para o cinema. Para ele, o angular está no olhar, e no cinema, a estaticidade se transforma assim como nas artes contemporâneas. No cinema convencional, o espectador costuma delegar ao cineasta a condução do sentido. A obra fechada lhe é oferecida como algo já decifrado, com uma interpretação praticamente pronta. No cinema de Júlio Bressane, ao contrário, o espectador é convocado a assumir um papel ativo: cabe a ele construir o sentido, e interpretar as imagens. Nesse contexto, a angularidade torna o entendimento “móvel”, abrindo o filme a múltiplos pontos de vista e exigindo uma participação interpretativa contínua.

Júlio Bressane faz de seu cinema uma arte contemporânea rica em experimentações e improvisações, sem amadorismo, mas com um nível altíssimo de maturidade da linguagem. Assim, “o advento da estética se dá no espaço da crise da Metafísica, e está possivelmente nessa crise aquilo que deve ser superado. Isso porque o processo de maturação da linguagem se mostra rebelde à estética e a todos os ordenamentos”. (BORNHEIM, 1998, p. 166 e 167)

⁴⁸ Pablo Picasso, um dos mais influentes artistas do século XX, revolucionou a arte moderna com sua abordagem inovadora e a criação do Cubismo. Seu trabalho explorou temas como a guerra e a paz, com destaque para a pintura *Guernica* (1937), que denuncia o sofrimento civil na Guerra Civil Espanhola através de formas distorcidas e uma estética fragmentada. O resumo foi baseado principalmente na tese intitulada "Picasso's Red Period: Politics, Peace, and Public Perception, 1937–73" de Claudia Albina Tavernese, apresentada na Durham University.

Pode-se dizer que Bressane debocha da natureza do cinema, quando parece não estar preocupado com estruturas comuns ao cinema, como o privilégio dado ao elemento óptico – que se foi definido com o passar do tempo ao longo da evolução das artes, ou a questão da suficiência da imagem. Bressane se empenha em construir sua própria linguagem,

É que Bressane explora uma linguagem que se situa nas antípodas do cinema afeiçoado a nossos hábitos. O que cinematograficamente se costuma ver está na suficiência da imagem, vista como a essência do cinema. Claro que a filmadora de Bressane também está mergulhada nessa suficiência – o pintor pinta, Bressane filma. (BORNHEIM, 1998, p. 167)

De acordo com Bornheim, no caso do filme *Miramar* (1997), por exemplo, essa suficiência se refugia nos espaços da memória e denuncia a instantaneidade da imagem. Assim, Bressane faz sua poética, tendo a memória como elemento fundamental. Diferente do cinema narrativo clássico que vive do esplendor da imagem e de sua instantaneidade, Bressane restitui a imagem às suas primícias, fazendo delas citações. “A citação se verifica no nível da imagem e da fala, e ela é tão insistente que as imagens se passam agora no plano da reflexibilidade, numa espécie de despudor que descarna friamente a fertilidade das origens”. (BORNHEIM, 1998, p. 168) Ainda no filme *Miramar*, a cena de suicídio é citação de si mesma, quando na composição mostram os livros que inspiraram a cena e enquanto declamam escritos destes livros. A partir disso, “ele passa a ser Brás Cubas, a reflexão sobre a reflexão”. (BORNHEIM, 1998, p. 168) Enquanto isso, *Miramar* vê o mar, e na repetibilidade das águas, a mesmice de sua invenção. Assim também se dá “a citação que se quer reflexivamente citação, e que por isso mesmo se precipita no vácuo da eliminação da imagem.” (BORNHEIM, 1998, p. 168)



Figura 15 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Por meio desse espaço vazio, a imagem parece perseguir seu sentido. “Claro que tudo não passa de ficção, mas o grande réu é a imagem; e o juiz é a mobilidade angular quase negada em sua razão de ser”. (BORNHEIM, 1998, p. 168) Bressane brinca com sensação de movimento, que no cinema acontece por meio da sucessão de imagens.

Para compor as cenas de formação do cineasta no filme, além das imagens, “há uma narração, há todo um *Bildungsroman*, a formação de um jovem cineasta quase que a lutar com o que não chega a ser um desencontro de si mesmo”. (BORNHEIM, 1998, p. 169) Bornheim acredita que, assim como Picasso, nada vai além de um conceito limite e se faz vacilante, “tão essencialmente temporal, não consegue dissimular um certo desconforto, mas ela exhibe também a satisfação de um certo exagero”. (BORNHEIM, 1998, p. 170) *Miramar* se inclui nisso, e desse exagero esvai uma negação de si próprio. Aprofundando ainda mais sobre o filme, Bornheim aponta as imagens preto e branco ou amareladas⁴⁹ que estão no meio do filme, entre cenas, como uma colagem “que teimam em oferecer a inocuidade de seu próprio frenesi”. (BORNHEIM, 1998, p. 170)

⁴⁹ Essas imagens são retiradas de outros contextos (filmes, documentários e outros) e são utilizadas por Bressane em seus filmes.



Figura 16 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Bornheim conclui, então, que Júlio Bressane percorre os caminhos da linguagem e se importa com a criação de uma estética própria através do filme. “Bressane cria nessa confluência das fronteiras.” (BORNHEIM, 1998, p. 170)

4.2.1 Entre o Tempo e o Espaço: Travessias no Cinema

Ainda elaborando a partir do texto “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”, que integra o livro *Páginas de Filosofia da Arte* (1998). Para Bornheim, Bressane coloca o espectador fora de seus hábitos visuais e elege o espaço como base, essa é a constatação de Bornheim. E, nesse sentido, num limiar de toda a história do cinema o espaço se faz lugar da construção daquilo que Bressane chama de intervalo, vertigem, ou sobrevivência da imagem. “Ora, movimento quer dizer tempo, e o tempo institui-se por consequência como categoria fundamental do cinema.” (BORNHEIM, 1998, p. 169) Bornheim entende que o filme pode ser visto como uma construção de espaço, de uma angularidade espacial que foge da fluidez do tempo. Assim, quando Bressane fixa as imagens por algum tempo, ele questiona justamente essa realidade do cinema. O tempo para Bressane é diferente do usual no cinema e se encontra em vários níveis.

A questão da eleição do espaço, embora evocada de modo sutil por Gerd Bornheim, exige um desenvolvimento mais profundo quando se busca compreender os vínculos entre sua

reflexão estética e a poética cinematográfica de Júlio Bressane. Pois, não se trata apenas da escolha física de cenários, locações ou enquadramentos. É uma eleição que remete à organização do sensível – ao modo como o espaço, no cinema, se torna operador de pensamento. Para Bornheim, o cinema de Bressane, o espaço não serve de cenário passivo, mas pulsa como elemento ativo da criação. Ele se apresenta ora como fragmento, ora como continuidade – em certas cenas, desdobrado em sucessões de cortes abruptos; em outras, dilatado no plano-sequência, onde o espaço parece se abrir como território mental.

O plano-sequência, dizia, é um ideograma e uma obsessão. Obsessão em sua face poética de “obsessão” repetindo o movimento, às vezes estático, a ilusão de movimento, e projetando na superfície da tela, a duração profunda do tempo. Os planos sequência, com câmera imóvel, intensificam a proximidade do filme com seu centro de força. (BRESSANE, 2005, p. 10)

Essa oscilação entre o estilhecimento e a fluência constrói uma espacialidade que não ilustra uma narrativa, mas instaura um campo de reflexão. O espaço pensa. E, nesse sentido, aproxima-se da concepção de arte que Bornheim defende: não como representação, mas como produção sensível de pensamento.

Contudo, Júlio Bressane elege o tempo como base. O tempo, para ele, já não está subordinado ao movimento, mas é exposto em sua duração, em sua densidade própria. É o tempo que se pensa em si mesmo. Seus filmes frequentemente abandonam a estrutura narrativa clássica para construir fragmentos poéticos, onde o tempo não avança, mas circula, se dobra, retorna. A montagem é descontínua; as falas, recitadas em tom literário, muitas vezes quebram qualquer ilusão de realismo; e as imagens resistem ao sentido imediato, instaurando zonas de reflexão, silêncio e delírio. “A história, em Bressane, permanece aberta a outras imagens, fragmentos de que o olhar (o cinema) tenta organizar (montagem).” (CAMARNEIRO, 2016, p. 30) Não se trata de representar uma história, mas de criar um campo sensível de pensamento. O tempo já não é uma linha reta, mas uma curva, um desvio, uma dobra

Para desvelar ainda mais, devemos considerar as interpretações de Bressane, quando escreve sobre justamente sobre a questão da montagem de Jean-Marie Straub no ensaio do livro *Fotodrama* (2005), nomeado “Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach”. Straub

também é o diretor que Deleuze menciona na conferência *O que é o ato de criação?*⁵⁰, como um dos autores que explora os espaços desconectados e que introduz no cinema a noção tátil da mão como montagem do próprio bloco de imagens cinematográficas. Bressane reconhece, especialmente, o modo como a montagem nos filmes de Straub assume uma função que vai muito além da mera organização narrativa: ela se torna pensamento em ato, um gesto reflexivo que reorganiza tempo, espaço e sentido dentro do plano cinematográfico. Para Bressane, o plano-sequência utilizado por Straub é mais do que um recurso técnico, trata-se de uma estrutura simbólica, onde o tempo não é manipulado para o conforto do espectador, mas deixado em sua densidade original, como matéria bruta. Essa recusa em diluir o tempo do plano cria um tipo de tensão poética, em que cada imagem se impõe como presença real e carregada de sentido. A montagem, é uma escolha consciente, rigorosa, que devolve à imagem uma força autônoma, capaz de interpelar diretamente o olhar do espectador. Bressane destaca ainda que cada plano é como uma célula viva, em que convivem silêncio, ritmo, música e texto – muitas vezes extraídos diretamente da literatura ou da história, sempre com o intuito de criar um campo de forças entre som e imagem. Esse gesto de resistência formal revela, para Bressane, uma concepção do cinema como arte crítica, que tensiona o visível e exige um espectador ativo. Ao comentar esse tipo de construção, Bressane sugere que a montagem, quando praticada com esse grau de consciência, não é apenas um elemento técnico do cinema, mas um pensamento incorporado à imagem. É justamente nesse ponto que se estabelece uma afinidade profunda entre ele e Straub, ambos a visão de que o cinema é uma linguagem autônoma, com uma forma de pensamento – filosófico, político e poético.

Júlio Bressane também considera os conceitos propostos por Gilles Deleuze⁵¹ sobre imagem-tempo. Para Deleuze, esse conceito emerge com o cinema moderno, em um momento em que a lógica clássica da imagem-movimento – baseada na sequência causal de ações e na linearidade narrativa – começa a ser questionada. Na imagem-tempo, o tempo não está mais

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação?* In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 147-160. Essa conferência foi posteriormente transcrita e publicada em diferentes coletâneas e livros de entrevistas

⁵¹ Gilles Deleuze (1925–1995) foi um filósofo francês cuja obra exerceu grande influência sobre a estética, a política e a teoria do cinema. Em seus livros *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (1985), Deleuze propõe uma nova abordagem filosófica para o cinema, baseada em conceitos que rompem com as interpretações narrativas tradicionais. Ele distingue dois grandes regimes cinematográficos: o da imagem-movimento, vinculado ao cinema clássico, e o da imagem-tempo, característico do cinema moderno, onde o tempo se torna visível e direto, afetando a forma narrativa e a percepção do espectador. MIRANDA, Wander. *Filosofia do cinema: Deleuze, estética e política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

subordinado ao movimento; ele se torna autônomo, visível, espesso e abrindo espaço para rupturas na continuidade. A imagem-tempo favorece a suspensão da ação, a presença do vazio, do silêncio, dos planos longos e da cristalização do tempo, como se o tempo se dobrasse sobre si mesmo. Ela opera por cortes que permitem a emergência da memória, do devaneio e da reflexão. e escreveu sobre isso em seu ensaio "Do neorealismo italiano" do livro *Fotodrama* (2005).

Gilles Deleuze, primeiro filósofo a pensar o signo cinematográfico, e introduzir na Filosofia o signo cinema, formulou e indicou a Imagem-Tempo, que é o intervalo da Imagem-Movimento, como força característica criadora do neo-realismo italiano. O inesperado de alguém, imprevisível, que surpreende. O de fora, a vida... Imagem-Tempo: improviso, (cri)ação, (in)esperada, musical. Imagem pensamento do pensamento na imagem... (BRESSANE, 2005, p. 61)

Nesse contexto, vale destacar um aspecto relevante: tanto a presença das imagens cristalizadas ou Imagem-Cristal⁵², inseridas ao longo da narrativa cinematográfica, quanto as sequências que simulam uma espécie de rebobinamento da câmera – sugerindo uma regressão deliberada e um retorno ao passado – apontam, mais uma vez, para a presença de imagens-tempo. “Alguma esperança no passado, em um tempo que não é mais o de agora, o cristal de um curto instante pessoal e do mundo e a potência de uma energia subversiva retornam e retornam com forte carga.” (BRESSANE, 2018, p. 8) Trata-se de construções visuais que materializam diferentes camadas temporais, revelando uma articulação entre lembrança, presente e virtualidade, como se pode observar nas no fotograma do filme *Miramar* (1997) e do filme *Beduíno* (2016) onde os objetos são filmados em foco.

⁵² A imagem-cristal é um conceito desenvolvido por Gilles Deleuze em sua obra *A Imagem-Tempo* (1985), que descreve uma forma de imagem cinematográfica que sintetiza e cristaliza o tempo, suspendendo a ação para permitir a reflexão e a percepção direta da duração. Trata-se de uma imagem que reflete o tempo em sua totalidade, criando um efeito de simultaneidade entre passado, presente e futuro, numa espécie de dobra temporal. Essa imagem revela uma temporalidade não linear, onde o tempo se torna visível e sensível, abrindo espaço para o pensamento e a memória. Para Deleuze, a imagem-cristal tem papel fundamental na renovação estética do cinema moderno e contemporâneo, estando associada a planos longos, silêncio e contemplação. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 112-140.



Figura 17 - Fotograma de *Miramar* (1997).

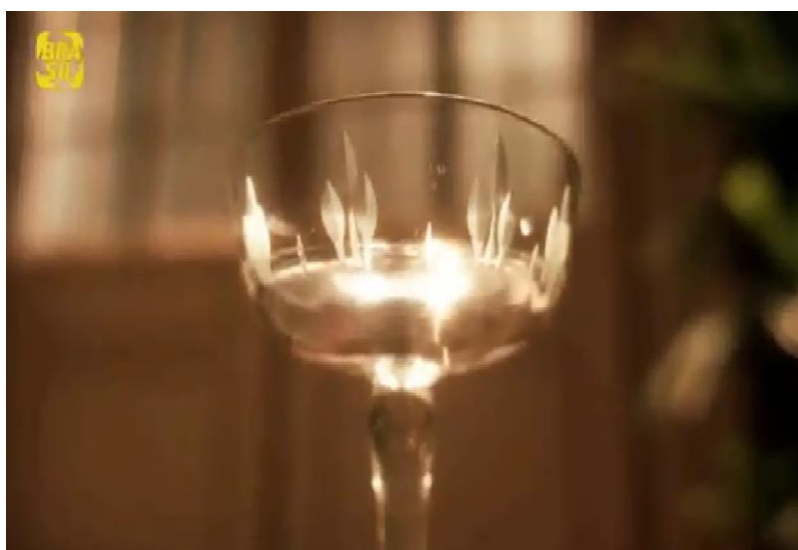


Figura 18 - Fotograma de *Beduíno* (2016).

É como se a imagem fosse um cristal multifacetado, refletindo diversos tempos e pontos de vista ao mesmo tempo, uma sobreposição de camadas da realidade e da memória.

Nas transições entre planos ou nas sequências filmadas em sentido reverso, fica claro o passar do tempo, sem as artimanhas do cinema clássico para mascarar-lo. Essa escolha evidencia o próprio método de montagem, revelando o processo de criação cinematográfica e

provocando um confronto direto com a percepção do espectador. “Para um artista o tempo dura. O infra-senso, a loucura, que faz função de verdade, de sabor, de prova, transpõe transpassa transcria no plano-sequência o olho-louco ou olho do louco, sem repouso, ininterrupto, incessante e incessível, pois, não pode ceder...” (BRESSANE, 2005, p. 10)



Figura 19 - Fotograma de *Miramar* (1997). Sequência reversa.

É nesse jogo entre um espaço ativo e um tempo não linear que o cinema de Bressane se abre à experiência filosófica. Assim, falar da eleição do tempo, Bressane, portanto, nos oferece um tipo de experiência que não se resume ao conteúdo de suas imagens, mas ao modo como elas nos fazem sentir o tempo. “Cronos diz: tempo, duração do tempo, tempo no seu conjunto, duração determinada de tempo, momento preciso, prazo, duração demora.” (BRESSANE, 2005, p. 14) Um pensamento que não pretende explicar tudo, mas que insiste em criar, tensionar, perguntar. Nesse gesto, ambos, cada um a seu modo, permanecem vivos.

Aí o cinema se depara com o cinema em um jogo de espelhos, cara a cara, o tempo estendido ao máximo em sua duração, desmascara a ilusão, mascarando outra ilusão, a do filme, que fotograma, grão a grão, em obsessão temporal infinita, nos acerca, com seus pontos de luz de nosso corpo, deslocando-o. Deslocando-o para outro estado sensível, outro fluxo nervoso, que estabelece um jogo de perspectivas, quebrando assim a casca do gesto, da (in)formação, normalizada. (BRESSANE, 2005, p. 11)

Ao destacar a importância da mobilidade e do movimento, ele está ciente de que as diferentes formas de perceber as intuições de espaço e tempo provocaram transformações significativas nas manifestações artísticas.

Apesar de Gerd Bornheim destacar o cinema de Júlio Bressane a partir de uma ênfase **no espaço**, enquanto o próprio cineasta o concebe prioritariamente como uma arte **do tempo**, esse aparente desencontro interpretativo não se configura como uma contradição estéril. Ao contrário, trata-se de um tensionamento fecundo, que estimula o debate crítico e revela a riqueza de sentidos que atravessam a obra de Bressane. Essa divergência de ênfase – entre o olhar filosófico do crítico e a autodefinição do artista – não nega o valor de nenhuma das perspectivas, mas aponta para a complexidade do cinema enquanto linguagem estética. Essa tensão interpretativa não deve ser resolvida, mas compreendida como parte constitutiva da potência estética de Bressane. Ela evidencia a pluralidade de leituras possíveis em torno de uma obra que se recusa a ser capturada por um único eixo. O diálogo entre Bornheim e Bressane, mesmo quando dissonante, amplia o campo de reflexão sobre o cinema e reforça o caráter aberto, múltiplo e crítico da linguagem cinematográfica.

A tensão entre espaço e tempo, em *Miramar* (1997), Bressane intensifica o instante, buscando firmar o sentido e a estaticidade plástica, “é como se de repente a angularidade do movimento só se fartasse na plenitude do instante”. (BORNHEIM, 1998, p. 170) Retomando a cena da morte dos pais, quando os dois olham nus para o mar, a cena parece um retrato em busca da moldura, e “o amor ao mar já consegue escapar às leis instáveis de sua mobilidade” (BORNHEIM, 1998, p. 170), assim, vão ao encontro da morte. O filme sabe trabalhar a beleza da imagem que pousa em sua própria aleatoriedade. Em tudo há plasticidade.



Figura 20 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Assim, o diálogo entre Gerd Bornheim e Júlio Bressane revela um campo fértil de tensões produtivas entre filosofia e cinema, entre espaço e tempo, entre crítica e criação. Longe de propor uma interpretação definitiva da obra de Bressane, Bornheim a aborda como um desafio à leitura tradicional, inserindo-a no âmbito da arte contemporânea, em que a linguagem se volta sobre si mesma e se experimenta nos seus próprios limites. A noção de angularidade, central na reflexão de Bornheim, propõe um olhar específico, uma posição criadora do artista que recusa a transparência da imagem e a linearidade narrativa em favor de uma composição estética que pensa, que transforma o espaço e o tempo em operadores do pensamento sensível.

Esse tensionamento entre a ênfase espacial de Bornheim e a concepção temporal de Bressane, longe de configurar uma contradição excludente, aponta para a complexidade do cinema como linguagem viva e múltipla. A obra de Bressane não se deixa capturar por um único ponto de vista: ela exige um espectador ativo, atento às camadas do visível e do invisível, do dito e do não-dito, do tempo que escapa ao tempo cronológico. Assim, o cinema se torna um espaço de pensamento e invenção, onde se cruzam as fronteiras da estética, da filosofia, da história da arte e da experiência sensível. Ao final, é possível afirmar que a interlocução entre Gerd Bornheim e Júlio Bressane é mais do que um exercício crítico: é um convite à escuta da linguagem, quando ela já não busca representar o mundo, mas habitá-lo poeticamente.

5 UMA ESTÉTICA AMPLIADA

5.1 A composição da imagem

Com base nesse entendimento, Gerd Bornheim propõe que a crítica ideal para interpretar o cinema de Júlio Bressane deve partir do conceito de angularidade, desenvolvido por ele no ensaio “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”, presente no livro *Páginas de Filosofia da Arte* (1998). Para Bornheim, o ângulo e a perspectiva não apenas revelam o posicionamento do artista, mas tornam-se parte essencial da própria obra de arte. Ao aplicar essa noção ao cinema, ele põe em evidência como a angularidade, discutida no contexto das artes plásticas, também ilumina aspectos fundamentais do cinema bressaniano. No caso de Bressane, essa angularidade não se restringe à composição visual, mas estrutura toda a sua obra, desafiando convenções narrativas e exigindo do espectador uma postura interpretativa ativa e crítica.

[...] a linguagem pode ser dita como sendo precipuamente referencial: fala-se sobre algo, sobre uma realidade outra que não a da própria linguagem. A subversão decorre toda do fato que, na arte de nosso tempo, a linguagem transforma a si mesma em referencial, ela se faz em referencial de si própria. (BORNHEIM, 1998, p. 165)

A montagem cinematográfica desempenha um papel fundamental na estética de Júlio Bressane. Para ele, a montagem está em diversas áreas. “[...] entendo o pensamento como montagem. O pensamento já é montagem. Ou seja, dentro do pensamento” (BRESSANE; DIAS. 2020). Assim, para ele,

Cinema, essa é uma observação do Warburg perfeita. “O cinema nasce no sarcófago grego”, ou seja, desde lá está se preocupando em dar movimento à imagem. A filosofia queria dar movimento ao pensamento, mas eles queriam dar movimento à imagem. Lá, desde lá. As formas de movimento que o Warburg estuda eram formas dos sarcófagos, a ponta do pé das ninfas, o vestido de dobras, ou seja, desde lá. Vem a procurar dessa coisa da pintura. A história da pintura é a história da busca do movimento. Até que finalmente se dá esse achado da sucessão. Primeiro assim vem aos pouquinhos. A iluminação final é o lumiar. Que cria a tarja preta, que aí dá a ilusão do movimento. Que não se realiza, mas há um Trompe-l'oeil, quando passam a tarja você vê. Porque já tinha sido feito. Marey, Étienne-Jules Marey, ele criou aquele canhão dele, do *Le Goeland*, não é? Do albatroz. Um junto do outro, já tinha. Não tinha a separação, um já estava montado com o outro. Aí os irmãos Lumière, que eram dois cientistas. Ao contrário do que se diz, “o cinema nasceu na feira”, não, o cinema nasceu nas salas dos cientistas. Foi um negócio com muita dificuldade. Pagar

é que se foi para feira. Quando começou a ser pago, aí foi na feira, aí é outra coisa. Então inventaram a tarja preta, ou seja, viram que o movimento era impossível, mas se houvesse ali um Trompe-l'oeil, um piscar você aceitava. E foi esse o negócio. (BRESSANE; DIAS. 2020)

Para ele, o movimento é um entendimento do pensamento como montagem.

Pensamento é montagem. Você junta coisas, não é? E depois foi se tornando a montagem muito complexa. Quem tem um trabalho muito bom sobre isso é o Murilo Mendes. Um estudo que ele fez, foi *A invenção de Orfeu*, de Jorge Lima. O processo de montagem de *A invenção de Orfeu*, o processo de fotomontagem, uma tesoura, um condão cortando, juntando tempos diferentes, juntando territórios diferentes, Mesopotâmia com Espanha, juntando mundos diferentes. Termina-se com uma frase muito bonita, que dizia “um novo diamante arrancado aos abismos”, o pensamento como montagem... (BRESSANE; DIAS. 2020)

Em sua obra, a experiência da angularidade (trazida por Bornheim) se manifesta na justaposição de imagens, rompendo com a lógica narrativa tradicional. Suas montagens operam por meio da interpolação, frequentemente interrompendo o fluxo linear da narrativa. Esse uso da interpolação, ao quebrar a continuidade, insere novas camadas e texturas dentro do mesmo espaço fílmico, gerando deslocamentos inesperados e ampliando as possibilidades interpretativas. O experimentalismo de Bressane atinge sua maturidade justamente nessa construção de uma linguagem que não se limita a contar histórias, mas busca provocar e instigar. Ele desconstrói a lógica ao introduzir inversões de cenas, desafiando a percepção do espectador.

Além de fazer isso de forma geral em seus filmes, Bressane também faz isso com a própria cena, brincando com esse movimento. Um exemplo dessa abordagem pode ser observado na imagem abaixo, onde o cineasta subverte a sequencialidade tradicional ao apresentar uma cena em ordem reversa, reforçando seu jogo de montagem e experimentação visual.



Figura 21 - Fotograma de *O Mandarim* (1995). Sequência reversa.

Essa abordagem angular desafia tanto o espectador quanto o próprio cineasta, que explora de forma criativa as possibilidades da montagem. Em sua composição fílmica, Bressane se apropria de elementos do cinema narrativo clássico apenas para subvertê-los, integrando-os à sua experimentação estética. Para ele, mais do que a representação realista do objeto, o essencial é a técnica e a experiência da montagem como um ato criativo. Ao expor deliberadamente o processo de filmagem, Bressane rompe com o ilusionismo típico do cinema, revelando câmeras, cenários e a própria *mise-en-scène*. Um exemplo disso pode ser visto em

O Beduíno (2016), onde o cineasta inicia o filme com uma cena que mostra a equipe de produção em ação, enquadrada de forma a remeter à visão através de um buraco de fechadura, como ilustrado no fotograma abaixo.



Figura 22 - Fotograma de *O Beduíno* (2016).

Já em *O rei do baralho* (1973), por exemplo, Bressane mostra os bastidores logo na abertura do filme. Assim como em *O Mandarin* (1995) e em *São Jerônimo* (1999).



Figura 23 - Fotograma de *O rei do baralho* (1973).



Figura 24 - Fotograma de *O Mandarim* (1995).



Figura 25 - Fotograma de *São Jerônimo* (1999).

Júlio Bressane também expõe o ilusionismo do cinema ao se inserir diretamente em algumas de suas obras, revelando-se enquanto compõe e dirige a cena. Assim, sua estética se fundamenta na experimentação, abrindo espaço para novas formas de mobilidade e percepção por parte do espectador.



Figura 26 - Fotograma de *Educação Sentimental* (2013).



Figura 27 - Fotograma de *Tabu* (1982).

Dessa forma, para Bornheim, o cinema de Bressane se define pela mobilidade, pelo perspectivismo e pela liberdade interpretativa conferida ao espectador. Sua obra se estrutura a partir de uma lógica que desafia a linearidade e convida a um olhar ativo, exigindo que o espectador participe do processo de construção do sentido. Nesse contexto, a angularidade, conceito central na análise de Bornheim, torna-se um elemento-chave para compreender a estética bressaniana, na qual a fragmentação, a justaposição de imagens e a subversão da lógica narrativa são exploradas como formas de experimentação cinematográfica.

5.2 Citações, memória e transcrição

Por meio do uso frequente de citações e da exploração da memória, Bressane incorpora o conceito de tradução-transcrição, estabelecendo um diálogo direto com Haroldo de Campos⁵³. Em entrevista, Bressane (2020) recorda ter conhecido Haroldo pessoalmente em

⁵³ Haroldo de Campos (1929–2003) foi um dos maiores poetas, tradutores e críticos brasileiros, fundador do movimento concretista no Brasil, que revolucionou a poesia ao explorar a dimensão visual e sonora do texto. Sua obra transita entre a tradição e a experimentação radical, incorporando influências da filosofia, da linguística e das artes visuais. Além da produção poética, destacou-se por suas traduções, especialmente de autores como Ezra Pound e James Joyce, e por reflexões teóricas sobre a linguagem e a poética.

1971, em Nova York, embora já acompanhasse a teoria da poesia concreta desde 1968. Na ocasião, já admirava profundamente sua obra. Ele relembra as noites memoráveis que compartilharam e ressalta que via Haroldo como um poeta de rara força, com quem desenvolveu uma amizade próxima.

Com o Haroldo é diferente porque o Haroldo foi um homem, eu conheci o Haroldo 1971, em Nova York. O Haroldo eu já conhecia, apesar de ter sido um leitor tardio da poesia concreta, eu a partir de 68 comecei a ler... ler, não ver um pedacinho, comecei a ler a teoria da poesia concreta, Noigrandes, fui por ali... E quando conheci o Haroldo, eu tinha já uma grande admiração por ele. Ele tinha publicado em alguns fascículos o Galáxia, lá em Nova York ele me deu alguns xerox do Galáxia, que ainda não estavam impressos. Tive noites e dias memoráveis com o Haroldo em Nova York. Memoráveis realmente! Realmente um poeta de uma rara força, de uma rara energia, raríssima! E fiquei amigo dele, tornamo-nos amigos muito próximos, eu ia para São Paulo e ficava na casa dele. E o Haroldo me fez descobrir (e à Rosa também, porque ele gostava muito da Rosa) um universo de, não vou dizer só literário, mas descobrir um universo de percepção, e que foi decisivo pra mim. Então eu tive uma grande relação de íntima amizade com ele, de um aprendizado muito grande. O Haroldo foi um homem para mim definitivo mesmo, muito mesmo! Eu tive com ele uma amizade de falar com ele quase todos os dias pelo telefone, vinha aqui em casa, ia na casa dele... E deu a mim, a minha geração (que tinha aí nessa época ainda 23/24 anos), um universo, uma ordem cósmica, que não existia...não existia! (BRESSANE; DIAS, 2020)

O conceito de tradução-transcrição, desenvolvido por Haroldo de Campos, propõe que a tradução de textos literários, especialmente a poesia, não deve ser um processo de mera fidelidade ao original, mas sim um ato criativo que recria a obra em uma nova língua, preservando seu espírito estético e semântico. Em *Metalinguagem & Outras Metas* (1979), Campos define a transcrição como um processo que exige do tradutor uma postura ativa e criativa. "A tradução de poesia não pode ser servil ao original; deve ser fiel ao espírito da criação e não à sua letra morta." (CAMPOS, 1979, p. 64). Ou seja, para ele, uma tradução bem-sucedida não é aquela que apenas transmite o significado literal do texto original, mas sim aquela que recria sua estrutura, ritmo e impacto estético no novo idioma. Haroldo de Campos baseia-se em uma visão não literalista da tradução, entendendo-a como um diálogo entre línguas e culturas, onde o tradutor se apropria do texto original para reinventá-lo. Ele enfatiza que a tradução tradicional, focada apenas na equivalência lexical, é insuficiente para lidar com textos de alto valor estético, como os poéticos. Haroldo de Campos concebe o tradutor como um recriador e a transcrição é um ato poético é um exercício de pensamento crítico em ação.

O domínio de uma literatura e de uma percepção das coisas. Literatura é uma chave para essa percepção das coisas, da poesia. “A imagem adiantou o relógio do atraso Imperial” pode se aplicar ali, porque adiantou realmente o nosso relógio. O trabalho da poesia concreta aqui foi uma coisa realmente extraordinária. O que se deve a poesia concreta no Brasil é imenso... imenso! Mas como se diz, você tem que esperar passar 50 anos, passado 50 anos a coisa não tem mais importância, aí você faz uma análise. (BRESSANE; DIAS, 2020)

Júlio Bressane incorpora o conceito de transcrição em seu cinema ao citar e reinterpretar referências artísticas – como pinturas, esculturas, literatura e filosofia –, transformando-as em novas experiências visuais. E sobre a escolha dessas referências,

Uma palavra, um quadro, às vezes uma coisa de música, uma coisa que ela pode me dizer. Aquilo ali... e eu procuro sempre. Sempre tem uma pretensão para mim. Eu procuro sempre não interferir. Entendeu? Eu procuro, crio a ilusão em mim de que aquilo ali pode ir sozinho e vou indo atrás daquilo e vou vendo com que aquilo vai se relacionando. Então, nunca é, nem parecido com o início, a coisa vai, vou encontrando outras relações e aí vai dependendo da sua... (BRESSANE; DIAS. 2020)

Em entrevista (2023), o cineasta revela seu modo de tratar a sonoridade e a música em seus filmes. Para ele, todo o processo é conduzido pela intuição, não seguindo um método ou fórmula definida. Segundo ele, há duas operações centrais: uma consiste na tradução entre música e câmera, que transita de uma linguagem para outra; a outra se dá por meio de uma aproximação significativa, uma espécie de ressonância entre a caixa acústica da música e o gesto da câmera. Em suas obras, costuma utilizar a música em sua totalidade. Isso porque busca dissociá-la da imagem, preservando sua autonomia e respeitando o espaço próprio que a música ocupa – um espaço que, para ele, é intraduzível. Ao manter a música inteira, e não apenas um fragmento, possibilita ao espectador uma escuta mais livre, que pode se conectar tanto com o conteúdo da letra quanto com o ritmo, ou ainda provocar devaneios, lembranças, associações inesperadas. O que lhe interessa nesse gesto é a potência da sugestão: mais do que orientar o público para um único sentido comum, prefere abrir a possibilidade de múltiplas interpretações, onde muitas coisas possam ser sugeridas a uma só pessoa. É nesse campo de liberdade sensível que sua criação encontra força.

Tudo isso é feito com intuição. Eu não tenho um método, nem tenho uma fórmula para isso. Tem duas operações: uma de tradução música/câmera, uma tradução intersemiótica, de uma linguagem para outra; e a outra é uma aproximação, vamos

dizer assim, significante, uma aproximação pela caixa acústica, pela sonoridade, da câmera e da música. [...] Eu geralmente boto a música inteira porque eu procuro dissociar da imagem, dar à música o caráter próprio dela; deixo ela inteira, não só um pedacinho, porque a música tem um espaço dela que é intraduzível. Você pode se ligar ao que a letra diz, no ritmo da coisa, e também pode ser um devaneio, você imaginar como aquilo vem a você, do que aquilo que te faz lembrar. O importante nisso tudo são as sugestões, o que que aquilo pode sugerir. Ao invés de sugerir uma coisa pra todo mundo, sugerir muitas coisas para uma pessoa só. [...] Eu sempre procurei dar autonomia à trilha sonora, separar da imagem. Poder falar uma coisa, fazer uma coisa e ter uma sonoridade que é diferente daquilo porque é autônoma. Hoje, passados 50, 60 anos, isso já está mais conhecido, mas esse tipo de música, esses discos originais que eu usei, o Lamartine, o Senhor, o Pixinguinha, o Benedito Lacerda, todos esses discos não se usavam em cinema. Desde que existe cinema sonoro se colocam canções nos filmes, mas não esse tipo de música, nem se deixava essa primazia de tocar um disco com chiado durante três minutos e meio, justamente porque se achava que o chiado era ruim, que não tinha sentido acrescentar ruído à música. Isso tudo foi muito difícil de ser feito e depois muito difícil de ser aceito. Em cinema, fazia-se do som e da música uma outra exigência, não essa independência, esse desgarrar da imagem. [...] é uma coisa feita puramente de ouvido e de intuição. Algumas notas em sequência numa música que eu acho que podem combinar, contrastar, ir de acordo ou contra essa ou aquela imagem, que tipo de formalismo se encaixa com essa ou aquela imagem, isso é intuitivo. A tradução intersemiótica é uma tradução que não tem regra, depende da intuição de cada um. Eu considero que a música nos filmes que eu faço é muito importante, porque tem sempre uma história que é dela própria; a música está dentro do filme, mas ela tem uma história dentro do filme e dentro dela. Usei muitas vezes esse recurso, em diversos filmes diferentes. (BRESSANE, 2023)

Esses procedimentos revelam a profundidade de sua pesquisa cinematográfica, consolidando um estilo que entrelaça memória, linguagem e experimentação estética. Bressane enfatiza a importância de um olhar crítico, capaz de percorrer experiências e vivências para recriá-las na tela. Seu trabalho apresenta um duplo desafio: a criação artística aliada à reflexão crítica. Essa fusão estimula o espectador a imaginar, ativando rastros mnêmicos e desvendando as múltiplas citações presentes em suas imagens. Por meio dessa abordagem, o cineasta assimila influências que o impactam e as ressignifica em sua montagem filmica, atribuindo-lhes novos sentidos.

5.2.1 Artes plásticas: um deslocamento para a imagem cinematográfica

Por meio de sua montagem cinematográfica experimental, percebemos que Bressane estrutura seu cinema a partir de citações, ressignificando-as por meio da transcrição. Dessa forma, seu cinema se torna um exercício de memória, atribuindo ao espectador um papel

fundamental na construção do sentido fílmico. Bressane recorre a referências artísticas – como pinturas, esculturas, música, literatura e filosofia – citando-as e reinterpretando-as para transformá-las em novas experiências visuais. Partindo desse princípio, investigamos como o cineasta, grande admirador das artes plásticas, incorpora e recria obras desse universo em sua filmografia. Com isso, apresentaremos a seguir alguns exemplos dessa prática, em que elementos das artes plásticas são transportados para o universo cinematográfico. É importante destacar que o cineasta é um grande admirador das artes plásticas, o que se reflete diretamente em sua obra. Suas referências a essa linguagem são constantes, enriquecendo e moldando a estética de seu cinema.

Para iniciar essa análise, devemos considerar as diversas formas pelas quais Bressane transcria as artes plásticas em seus filmes. Uma das principais estratégias que ele utiliza é a citação direta de obras de arte, recriando-as em cena. No filme *Sermões* (1989), por exemplo, encontramos momentos em que o cineasta transcria pinturas famosas. Em uma dessas cenas, Bressane parece recriar *Sor Juana Inés de la Cruz* (1750), de Miguel Cabrera.



Figura 28 - Fotograma de *Sermões* (1989).

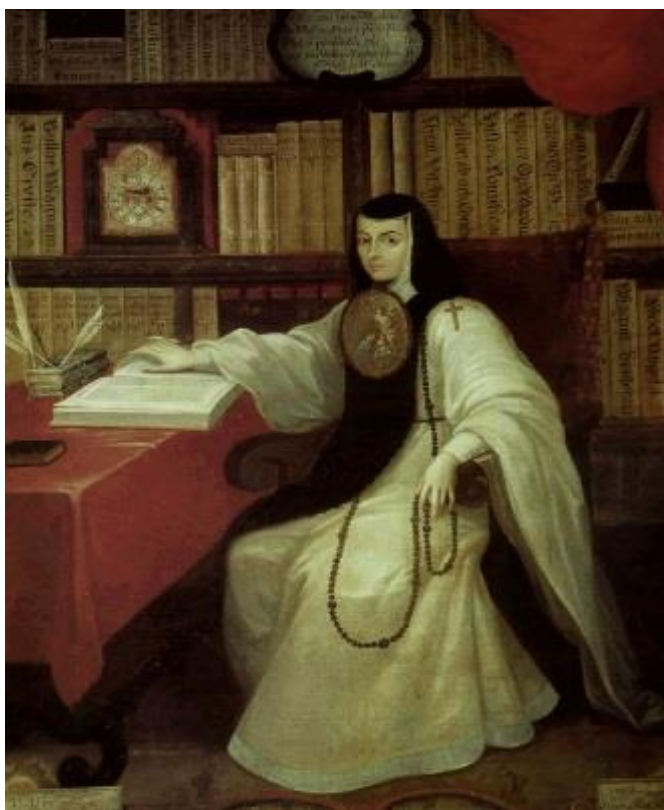


Figura 29 - Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz*, óleo sobre tela, 1750, conservado no Museu Nacional de História.

E em outra cena do filme *Sermões* (1989), Bressane cineasta *Vênus ao Espelho* (1647–51), de Diego Velázquez.



Figura 30 - Fotograma de *Sermões* (1989).



Figura 31 - Diego Velázquez, *Vênus ao espelho*, óleo sobre tela, 142 × 177 cm, 1647–51. Conservado na Galeria Nacional em Londres.

Já no filme *São Jerônimo* (1999), ele parece transpor para o cinema a pintura *São Jerônimo Escrevendo* (1605-1606), de Caravaggio. Nesses casos, a transcrição se manifesta de forma detalhada, aproximando-se quase de uma cópia da pintura original.



Figura 32 - Fotograma de *São Jerônimo* (1999).



Figura 33 - Caravaggio, *São Jerônimo Escrevendo*, Óleo sobre tela, 112 x, 157 cm, 1605 – 1606. Conservado na Galleria Borghese.

Além das transcrições que reproduzem pinturas com riqueza de detalhes, Bressane também incorpora elementos marcantes de obras famosas em suas cenas. Nesses casos, ele insere fragmentos visuais das pinturas no cenário do filme, como se os tivesse extraído diretamente da tela e transportado para o universo cinematográfico. Outro exemplo dessa

abordagem pode ser observado em *Filme de Amor* (2003) e *O Rei do Baralho* (1973), cujas composições parecem remeter à obra *O Grande Nu* (1917), de Amedeo Modigliani.



Figura 34 - Fotograma de *Filme de Amor* (2003).

Para Fabio Camarneiro, “em *Filme de Amor* vai aproximar a ideia do quadro (da pintura) ao quadro cinematográfico.” (CAMARNEIRO, 2016, p. 31)



Figura 35 - Fotograma de *O Rei do Baralho* (1973).



Figura 36 - Amedeo Modigliani, *O Grande Nu*, óleo sobre tela, 73×116 cm, 1917.
Conservado no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.

Assim também acontece em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), onde parece que Bressane recria a mulher da pintura o *Nu Reclinado de Costas* (1917) de Amedeo Modigliani.



Figura 37 - Fotograma de *Dias de Nietzsche em Turim* (2001).



Figura 38 - Amedeo Modigliani, *Nu Reclinado de Costas*, óleo sobre tela, 64.8 x 99.7 cm, 1917. Fundação Barnes (Estados Unidos).

Já em *Sermões* (1989) e *Filme de Amor* (2003), nosso cineasta parece recriar a pintura *O Nascimento de Vênus* (1483), de Sandro Botticelli.



Figura 39 - Fotograma de *Sermões* (1989).

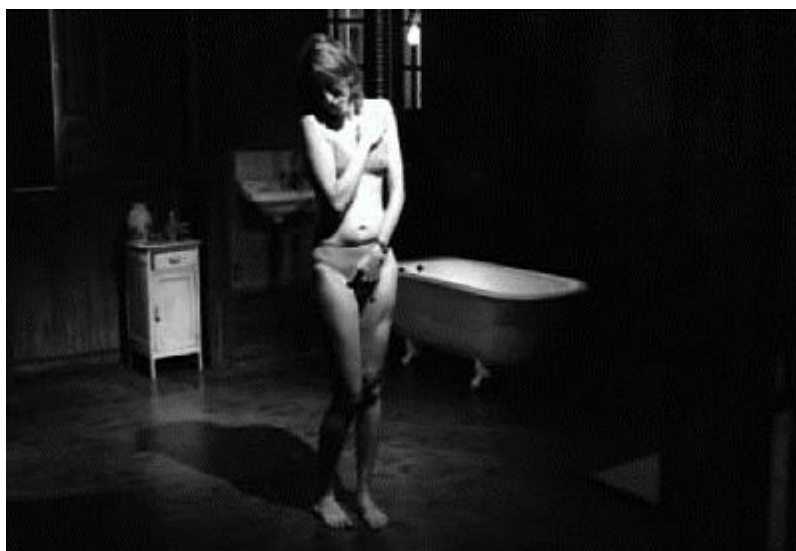


Figura 40 - Fotograma de *Filme de Amor* (2003).



Figura 41 - Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, têmpera sobre tela, 172.5 × 278.5. 1483. Conservado na Galleria degli Uffizi, Florença.

Além de recriar figuras presentes em pinturas, Bressane também incorpora em suas cenas objetos icônicos retratados em obras de arte. Um exemplo disso ocorre em *O Mandarin* (1995), onde o diretor faz alusão ao famoso espelho da pintura *O Retrato de Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, inserindo esse elemento em seu próprio universo cinematográfico e ressignificando-o dentro de sua linguagem.



Figura 42 - Fotograma de *O Mandarin* (1995).

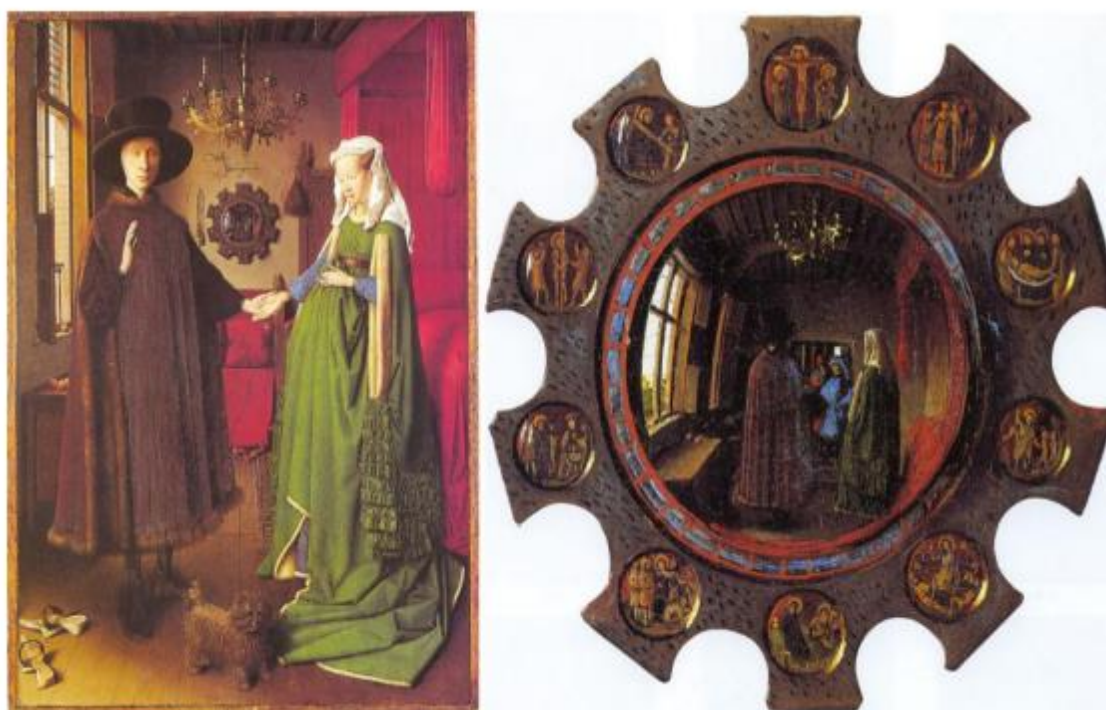


Figura 43 - Jan van Eyck, *O Retrato de Arnolfini*, óleo sobre tela, 82 × 60 cm, 1434, conservado no National Gallery, Londres.

A presença do espelho na cena suscita uma questão instigante. O olhar – tanto na pintura de Jan van Eyck quanto na cena recriada por Júlio Bressane em *O Mandarin* (1995) – não se limita a observar a imagem, mas é devolvido por ela. A representação se torna consciente de si

como imagem, instaurando uma dimensão reflexiva onde o espectador, ao ver, passa também a ser visto.

Júlio Bressane expande ainda mais o alcance de suas transcrições (traduções), explorando também referências escultóricas. Em *Filme de Amor* (2003), por exemplo, o cineasta parece remeter à pintura de Balthus⁵⁴, *A lição de guitarra* (1934).



Figura 44 - Fotograma de *Filme de Amor* (2003).

⁵⁴ Balthus, pseudônimo de Balthasar Klossowski de Rola (1908–2001), foi um pintor franco-polonês conhecido por sua obra figurativa marcada por atmosferas oníricas, silêncios densos e uma percepção de tempo suspenso. Suas imagens frequentemente exploram a memória, a infância e a interioridade, evocando uma temporalidade psíquica e simbólica. Embora tenha vivido no século XX, rejeitou os estilos de vanguarda para construir uma pintura profundamente atemporal, dialogando com mestres renascentistas como Piero della Francesca e explorando temas recorrentes como o devaneio, o erotismo velado e a contemplação do instante. GOBER, Harriet. *Balthus*. New York: Harry N. Abrams, 2000.

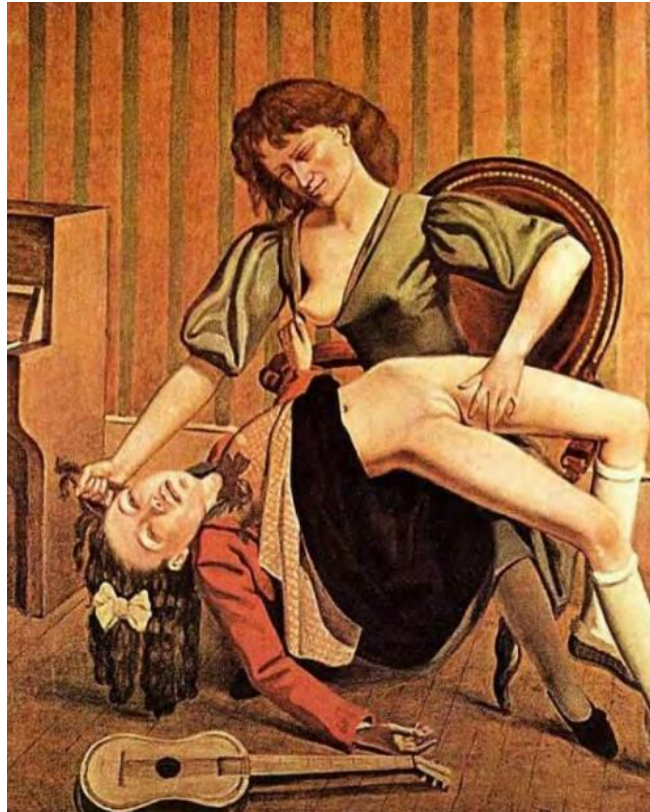


Figura 45 - Balthasar Klossowski de Rola (Balthus), *A lição de guitarra*, óleo sobre tela, 161 × 138,5 cm, 1934, coleção particular.

Então eu quis, no *Filme de Amor*, botar essa coisa assim, mascarada por uma tolerância visual, vamos dizer assim, pictórica, Balthus... Esses caras que fizeram essas distorções, mas o que tá em jogo ali atrás era essa questão, esse limite que transfere da imagem para você o julgamento. [...] Enfim, quando eu pensei esse negócio do *Filme de Amor*, eu transferi pro gosto o tornar inclusive o que é uma provocação num clichê. O Balthus, quando fez aquilo, e até hoje, né, mudou pouco, era uma provocação, mas hoje você botando aqui, tem uma tradução clichê. Então essa coisa toda foi que eu quis deixar atrás ali, essa separação de implicar o sujeito nesse julgamento. [...] Então o *Filme de Amor* teve isso, e teve também uma coisa que aqui nós não consideramos, que foi essa relação da possibilidade de tradução. De o que que pode ser sugerido nisso tudo. Na verdade, a realidade é tudo! Tu não pode achar que é real o que você leu agora no jornal, viu na televisão, isso é um fragmento do real; a realidade é tudo. A realidade é a sua imaginação, é a música, toda a literatura, o que você sonhou; tudo é real para você, você vive isso, não tem nada que se exclua disso. (BRESSANE; DIAS, 2020)

Em outro exemplo, lembramos da cena do filme *Dias de Nietzsche em Turim* (2002), que Júlio Bressane insere seu Nietzsche diante de uma escultura que remete a escultura de mármore “Agesandro, Atenodoro e Polidoro, Grupo de Laocoonte”.



Figura 46 - Fotograma de *Dias de Nietzsche em Turim* (2002).



Figura 47 - Agesandro, Atenodoro e Polidoro, Grupo de Laocoonte, *Escultura de Mármore*, 208 × 163 cm, 40 a.C. a até 37 d.C. Conservado em Museus Vaticanos, Vaticano.

Bressane também incorpora referências às obras de arte em seus filmes, ora posicionando-as ao fundo de uma cena, ora destacando-as diretamente na composição. Um exemplo disso ocorre em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), onde o diretor insere a gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer.



Figura 48 - Fotograma de *Dias de Nietzsche em Turim* (2001).



Figura 49 - Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Gravura, 31 × 26 cm, 1514. Conservado no The Metropolitan Museum of Art.

Para Bressane, sobre a questão tradutória no sentido plástico,

Tudo se transforma em outra coisa, significa uma outra coisa e é indefinida, você não sabe o que é. Ameaça aparecer, mas ela é de uma natureza que se esconde e essa que é a graça. É aquela taça de champagne, tá ali, mas, tem que ter a droga, tem a embriaguez, tem o desejo, mas isso faz parte de uma fugacidade, faz parte de uma coisa que você própria cria como uma ficção para se aproximar e para se livrar daquilo. Então é a questão tradutória. A mesma coisa se dá na tradução, se aproximar de uma coisa que você não pode traduzir que é intraduzível, mas que você pode sugerir a uma pessoa alguma coisa dessa impossibilidade, não é dessa solução, desse novo Éden, ao contrário, é ter a visão claro da cova e valorizar enquanto tu chega lá. Essa é a questão da tradução, é esperar. Lacan disse que “o último tropeço do nome é o osso”, porque até no osso teu significante tá vivo, é o último tropeço, enfim, esse é o negócio do *Miramar*. (BRESSANE; DIAS. 2020)

Em Bressane, há uma intuição que convida o espectador a perceber as influências e citações presentes na imagem. A forma, portanto, torna-se um dos elementos centrais de seu processo criativo, que, como já destacamos, se apoia na citação com o propósito de transcrição. Reafirmamos, assim, que esse modo de recriar e transpor as artes para o cinema,

no caso de Bressane, está diretamente ligado ao uso da memória. É justamente essa memória que orienta nossas impressões sobre a imagem em sua obra, assumindo um papel essencial em sua composição.

5.2.2 As citações cinematográficas

Com essa compreensão da citação em seu cinema, destacamos aqui as referências às imagens cinematográficas, tanto os presentes em seus próprios filmes quanto as extraídas de outros contextos, às quais ele confere novos significados. Vale ressaltar que o uso de citações está presente na obra de Bressane desde o início de sua carreira, consolidando-se como um traço marcante que segue enriquecendo seu trabalho até os dias de hoje. A seguir, apresentamos exemplos de citações cinematográficas feitas por Bressane.

Para iniciar nossa análise, recorremos aos filmes do início da carreira de Bressane. Em *Memórias de um Estrangulador de Louras* (1971), o cineasta incorpora imagens de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *A Família do Barulho* (1970).



Figura 50 - Fotograma de *Memórias de um Estrangulador de Louras* (1971), que citou o filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969).



Figura 51 - Fotograma de *Memórias de um Estrangulador de Louras* (1971), que citou o filme *A família do Barulho* (1970).

Bressane continua citando suas próprias obras ao longo de sua carreira. Outro exemplo é o seu filme *O Beduíno* (2016), ele cita o filme *Memórias de um Estrangulador de Louras* (1971). Conforme mostrado na figura abaixo.



Figura 52 - Fotograma de *O Beduíno* (2016), que citou o filme *Memórias de um Estrangulador de Louras* (1971).

Além de citar a cena de outro filme, Bressane também compõe cenas em seus filmes que fazem referência a outros de seus filmes. Como a cena do filme *Miramar* (1997), que faz referência ao filme *O anjo nasceu* (1969).



Figura 53 - Fotograma de *Miramar* (1997).



Figura 54 - Fotograma de *O anjo nasceu* (1969).

Nosso cineasta também reutiliza imagens de diversas fontes para potencializar o significado de sua obra. No contexto das citações, ele ressignifica imagens de diferentes origens cinematográficas. Para Bressane, “Esses deslocamentos já são irônicos. Porque você

colocar numa narrativa as imagens que não pertencem a ela já é uma grande ironia nisso tudo. Agora a entrada desses fragmentos, eles entram também como parte dessa ficção do filme.” (BRESSANE; DIAS. 2020) Esses deslocamentos ocorrem em vários momentos da carreira do cineasta, em filmes como: *Brás Cubas* (1985), *O Mandarim* (1995), *Sermões* (1989) e em *Filme de Amor* (2003).



Figura 55 - Fotograma de *Brás Cubas* (1985). Imagem de outro contexto utilizada no filme.



Figura 56 - Fotograma de *O Mandarim* (1995). Imagem de outro contexto utilizada no filme.



Figura 57 - Fotograma de *O Mandarim* (1995). Imagem de outro contexto utilizada no filme.



Figura 58 - Fotograma de *Sermões* (1989). Imagem de outro contexto utilizada no filme.

Por esses caminhos transita o diretor, construindo seu cinema a partir de inúmeras citações que ganham significado ao se encontrarem com o olhar do espectador. Para Bressane,

Aqui me lembrei, falei para você que no *Tabu* tinha uma linha de furta-cor, que é: o erótico e o que é o pornográfico? No *Tabu* tem esse jogo, uma coisa que eu ali arrisquei, de que pornográfico não é propriamente a imagem do coito, da genitália, esse não é o pornográfico. Pornográfico talvez seja a maneira com que você possa

perceber aquilo, como imagem. Aí que tá a pornografia; está fora dali aquilo é uma imagem! (BRESSANE; DIAS, 2020)



Figura 59 - Fotograma de *Tabu* (1982). Imagem de outro contexto utilizada no filme.

Bressane conta em entrevista sobre a origem das imagens utilizadas no filme *Tabu* (1982).

Tinha um sujeito que, há muitos anos atrás, acho que foi em 1980, que tinha uma grande coleção de filmes pornográficos mudos, alemães e franceses (os filmes pornográficos franceses eram feitos na Argélia ou em Marrocos), e eu fui, eu conhecia um montador antigo também, que foi na casa desse sujeito. Então eu selecionei ali algumas coisas para botar, e que botei no *Tabu*. Algumas coisas de excelente cinema, de raro cinema... planos espetaculares! (BRESSANE; DIAS, 2020)

Para Bressane, a imagem ganha significado a partir da nossa interpretação, nós damos vida e sentido à imagem. E, como leitor de Georges Didi-Huberman, podemos considerar a influência de Didi-Huberman na estética cinematográfica de Júlio Bressane.

Eu comecei a ler Didi-Huberman na época de *Os sermões*, foi a primeira vez que eu vi texto dele, lá atrás, em 88/89. E ele tem essa coisa que eu acho muito importante que ele é um grande leitor e fez também um trabalho de montagem da melhor tradição francesa de Filosofia. Foucault, Deleuze, Derrida, pegou essas chaves e foi trabalhando ali dentro, né!? Todo o trabalho dele eu acho admirável. Nós seguimos umas aulas dele em Paris até. (BRESSANE; DIAS, 2020)

No ensaio "Devolver uma imagem", do livro *Pensar a imagem*⁵⁵, Didi-Huberman reflete sobre a maneira como as imagens podem ser retiradas de seu estado de neutralidade e inscritas em uma perspectiva crítica. Embora muitas vezes tais registros não despertassem o interesse de seus detentores, ao serem reorganizados pela montagem cinematográfica, adquiriam uma nova força expressiva e um impacto crítico renovado. Assim, para Didi-Huberman, esse gesto exige que o espectador também assuma um papel ativo, reconstruindo o sentido junto com as imagens.



Figura 60 - Fotograma de *Filme de Amor* (2003). Imagem de outro contexto utilizada no filme.

Ainda sobre a questão da imagem e crítica. No livro *A Sobrevivência dos Vaga-lumes*⁵⁶, Pier Paolo Pasolini trata da imagem que emerge como uma dimensão essencial da metáfora dos vaga-lumes. Ela se associa profundamente à ideia de sobrevivência cultural, sensível e

⁵⁵ *Pensar a imagem* foi escrito pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁵⁶ *A sobrevivência dos vaga-lumes* foi escrita pelo cineasta, escritor, poeta, ensaísta, dramaturgo e intelectual, Pier Paolo Pasolini. Organização e tradução de Enrique Lima. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

simbólica em tempos de apagamento. Essa metáfora dos vaga-lumes – célebre e pungente – condensa não apenas uma percepção crítica sobre a transformação da vida cultural, mas também propõe uma leitura poética da resistência possível.

No entanto, para Pasolini, a imagem poética – aquela que emerge no cinema de autor, na literatura marginal, na arte que escapa às normas – continua sendo um lugar de resistência. Essas imagens sobrevivem nos intervalos, nos detalhes quase apagados, nos silêncios e ruídos, nos gestos que recusam o excesso de luz. Como os vaga-lumes, essas imagens não brilham sempre, mas piscam, surgem brevemente e insistem na sua existência intermitente. É justamente nesse lampejo que reside sua potência crítica. Elas constituem uma forma de visibilidade que o poder não consegue capturar completamente, uma zona do sensível ainda indomada, que escapa à lógica de uniformização da modernidade midiática. Essa concepção encontra ressonância direta na prática cinematográfica do próprio Pasolini. Como cineasta, ele defendeu um cinema marcado por uma poética do imperfeito. Para ele, o cinema deveria manter vivas essas imagens. É a imagem da resistência, da memória e da vida.

Dessa maneira, a partir das interpretações de Didi-Huberman e Pasolini, conseguimos compreender um pouco do uso da imagem e a estética de montagem de Julio Bressane em seu cinema. O cineasta reflete sobre a montagem como um processo que vai além da simples organização de imagens já registradas. Para ele, a montagem carrega uma dimensão transformadora e inventiva: cada imagem, pelo enquadramento e duração, já contém em si um princípio de montagem. A tarefa do montador é, portanto, escavar novas relações entre imagens, romper com o ritmo previsível e padronizado do cinema industrial e propor uma outra percepção do tempo e do mundo.

Não, nesse sentido eu acho que não, porque a montagem tem outra coisa. As imagens já são dadas. O que você precisa fazer é transformar aquelas imagens. Daí a força, a importância e a alma da montagem. Primeiro, o trabalho é criar aquelas imagens; o segundo é organizar as coisas, dar àquilo todo um outro destino. As imagens já têm, pelo seu enquadramento, a sua duração, uma sugestão de montagem. A imagem já é uma montagem. Você faz a montagem de cada imagem, mas faz também a montagem de cada fotograma. No que você seleciona dentro de um retângulo, você já faz uma montagem; o enquadramento já é uma montagem. Na montagem existe também uma outra coisa, que é o que você pode fazer não só no fato de juntar duas imagens para dar uma sugestão do que não esteja ali, mas também de desorganizar um ritmo, que é uma coisa importante. A montagem é um princípio de desorganização de alguma coisa que está arquiorganizada, que é aquela imagem clichê, organizada pela câmera, pela película, por tudo, que é um conforto. A montagem é procurar uma natureza que não é evidente ali, um jogo de contrastes, de surpresas, de coisas inesperadas. Sobre tudo, que desorganize aquele ritmo ditado pela fábrica, ditados pela necessidade de organizar o mundo dessa maneira. Deveria alterar, mesmo para que não houvesse essa aderência

ao espetáculo. Para que se possa ter uma observação ao avesso desse ritmo, dessa ordem de percepção. O ritmo industrial é o próprio espetáculo. Você faz um filme de 6, 7, 8, 10 horas, ninguém aguenta ver. Não só porque quer ir ao banheiro e tal, mas porque a pessoa não se aguenta, não aguenta a si. Então, você precisa criar um processo que desorganize isso, que desorganize essa percepção. Cada filme, para mim, tem uma surpresa de montagem. Eu filmo e, quando filmo, imagino um tipo de montagem para aquele material que eu acabei de filmar e hoje com mais rapidez, porque você vê esse material instantaneamente. Antes, você tinha que mandar para o laboratório revelar e tinha ali um intervalo, aquilo levava às vezes quatro, cinco dias, que trazia um outro aspecto que era importante também e evidenciava a diferença entre o que você vê e o que a câmera vê. Quando se passava um tempo e você ia ver o que filmou, não era exatamente o que você tinha visto. Hoje, diminuiu muito essa resistência crítica, essa distância; você vê na hora e se ilude com alguma outra coisa. Hoje, quando você acaba o filme, você tem uma ideia da montagem para aquilo ali, mas é justamente essa ideia que você vai demolir quando vai fazer, porque o que você deve ver é não a ideia que você faz dessas imagens, mas qual é a ideia que as imagens têm de você. Aí, sim, começa a montagem. Quando se estabelece isso, é que você encontra uma montagem para aquele material. Todas as montagens são exclusivas, sejam as mais convencionais ou as mais intrincadas. São exclusivas. Você não repete aquilo, as imagens não se repetem. Mesmo os filmes industriais, que têm o mesmo padrão de montagem, não têm a mesma montagem, porque os planos são diferentes. (BRESSANE, 2023)

Além disso, vale ressaltar como a teoria de Haroldo de Campos foi essencial para compreendermos como a montagem bressaniana opera e de que maneira as citações e transcrições realizadas pelo cineasta são transpostas das diversas linguagens artísticas para o cinema. Nesse diálogo com as artes, as imagens cinematográficas revelam o processo de transcrição, seja pela incorporação de iconografias de pinturas famosas, de forma direta ou indireta, seja pela ressignificação de imagens e sequências de outros contextos. São esses processos que dão singularidade à linguagem e enriquecem ainda mais a experiência dentro do cinema de Júlio Bressane.

6 UM FILME DE MEMÓRIAS: A LONGA VIAGEM DO ÔNIBUS AMARELO

Nos últimos filmes de sua carreira, Júlio Bressane está, mais do que nunca, filmando o próprio cinema – sua linguagem, suas possibilidades e limites. Ele explora a memória das imagens, o tempo do filme e o material cinematográfico de forma reflexiva. Isso revela um cineasta que pensa e ressignifica o cinema dentro da sua obra. Bressane busca, cada dia mais, filmar o cinema. Os filmes atuais de Júlio Bressane carregam uma crítica profunda e relevante, que se destaca por revisitar memórias de forma cuidadosa e reflexiva. Essa abordagem amadurece com o tempo, tanto na elaboração dos próprios filmes quanto nos escritos que os acompanham. Essa maturação permite um olhar mais complexo sobre o passado, ressignificando experiências e situações já vividas à luz do presente. Assim, a obra recente não apenas recupera lembranças, mas as reelabora, criando um diálogo entre tempo, memória e crítica que enriquece a compreensão do cinema e da história pessoal e coletiva. Para Gerd Bornheim, Bressane faz sua poética, tendo a memória como elemento fundamental. A citação se verifica no nível da imagem e da fala, e “ela é tao insistente que as imagens se passam agora no plano da reflexibilidade, numa especie de despudor que descarna friamente a fertilidade das origens”. (Bornheim, 1998, p. 168) Essa dinâmica faz com que os filmes atuais sejam essenciais para compreender a evolução do pensamento crítico e artístico de Bressane.

Analisar o filme recente de Júlio Bressane, *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023), é importante porque ele reúne e revisita toda a trajetória do cineasta, funcionando como uma espécie de síntese poética e histórica de sua obra. O filme traz à tona memórias, estilos e temas presentes ao longo de décadas, mostrando a evolução do pensamento e da linguagem cinematográfica de Bressane. Além disso, para Bornheim, ao incorporar fragmentos de filmes antigos e recentes, ele provoca uma reflexão sobre o tempo, a memória e o próprio ato de filmar, oferecendo um olhar crítico e maduro que só pode surgir com o distanciamento e a maturação do artista.

É que Bressane explora uma linguagem que se situa nas antípodas do cinema afeiçoado a nossos hábitos. O que cinematograficamente se costuma ver está na suficiência da imagem, vista como a essência do cinema. Claro que a filmadora de Bressane também está mergulhada nessa suficiência – o pintor pinta, Bressane filma. (BORNHEIM, 1998, p. 167)

Portanto, analisar esse filme permite compreender melhor não só a obra de Bressane, mas também questões mais amplas sobre cinema, história e identidade. Gerd Bornheim entende

que Julio Bressane percorre os caminhos da linguagem, e se importa com a criação de uma estética própria através do filme. “Bressane cria nessa confluência das fronteiras”. (Bornheim, 1998, p. 170)

O cineasta Júlio Bressane realizou *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023), obra com duração de 7 horas e 20 minutos. O filme reúne 58 títulos de sua filmografia, inicialmente dispostos em ordem cronológica, a partir de produções de 1966, 1967 e 1968. No entanto, essa sequência linear é interrompida por um anel temático, nomeado por ele como “Medalha do Dilúvio”. Neste caso, a “Medalha do Dilúvio”, termo cunhado por Onffroy de Thoron⁵⁷, parece indicar um momento de suspensão ou ruptura na cronologia do filme, um “anel” temático dentro da montagem que destaca cenas conectadas por um motivo comum (leitmotiv), como a escada ou o plano-sequência. O uso do termo “dilúvio” pode sugerir uma inundação simbólica de imagens, tempos e sentidos – um transbordamento da narrativa linear – enquanto “medalha” pode remeter à ideia de um núcleo ou emblema visual, algo que brilha ou se destaca dentro do fluxo maior da obra. Bressane declara, em entrevista publicada na *Revista Limite* (2023).

Eu fiz um filme ano passado, que está saindo agora, que se chama “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo”, que tem 7h20min. São 58 filmes que eu fiz e estão ali, em uma ordem cronológica que é rompida por um anel, que eu chamei de uma “Medalha do Dilúvio”, de filmes sobre um *leitmotiv*, que têm um motivo principal. Então, “A Longa Viagem” começa pelos filmes de 66, 67, 68... e então tem esse anel, com o *leitmotiv* da escada, com cenas de oito ou nove filmes em que têm cenas na escada. O anel que tem mais tempo é, justamente, o de plano-sequência: só essa sequência tem 1h40min. Não de todos, mas, nesses 58 filmes, alguns planos-sequências. (BRESSANE, 2023)

Como acontece com muitas obras que nascem aos poucos, quase por acúmulo. Mas o impulso inicial remonta a cerca de 2010, pouco depois da finalização de Cleópatra. Foi nesse período que Rodrigo Lima⁵⁸ começou a reunir material de filmes anteriores de Júlio Bressane,

⁵⁷ Enrique, Vizconde Onffroy de Thoron (século XIX), foi um escritor e viajante interessado principalmente na história antiga da América do Sul, tendo publicado obras como *Voyages des flottes de Salomon et d'Hiram en Amérique* (1869) e *Antiguidade da navegação do oceano – Viagens dos navios de Salomão ao rio Amazonas, Ophir, Tarschisch e Parvaim* (republicada no Brasil em 1876) Ele explorou teorias sobre antigas navegações fenícias chegando à bacia amazônica, integrando campos como mitologia, arqueologia e etnolinguística na tentativa de mapear uma história pré-colombiana do continente. ONFFROY DE THORON, Enrique, vicomte. *Les Phéniciens à l'île d'Haïti et sur le continent américain: les vaisseaux d'Hiram et de Salomon*. Paris: Maisonneuve et Cie, 1889.

⁵⁸ Rodrigo Lima é cineasta, montador e colaborador regular de Júlio Bressane desde os anos 2000. Atuou na direção e montagem de diversos filmes, como *Garoto* (2015), *Educação Sentimental* (2013) e *Capitu e o Capítulo* (2021), sendo reconhecido por seu trabalho que articula som, imagem e tempo com grande liberdade formal. Sua

o que acabou por despertar no cineasta a ideia de organizar essa memória audiovisual extensa, cerca de 80 horas, envolvendo 58 filmes. Diante desse acervo, ele passou a enxergá-lo com certo distanciamento, quase como se não lhe pertencesse. Um exemplo dessa relação está no resgate de seu primeiro filme, feito em 1959, quando tinha apenas 12 anos. Filmado em 16mm, o material original de três horas foi parcialmente recuperado, cerca de dez a vinte minutos sobreviveram. E Bressane colocou esse material no filme *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023).



Figura 61 - Fotograma de *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023).

Assim, *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023) cobre um arco que vai de 1959 até 2020. Bressane não queria simplesmente extrair fragmentos. No exemplo abaixo, o cineasta utiliza uma cena do filme *Dias de Nietzsche em Turim* (2002).

parceria com Bressane é marcada por uma busca comum pela invenção cinematográfica e pela quebra de convenções narrativas. LIMA, Rodrigo. *A montagem e a invenção do tempo no cinema de Júlio Bressane*. Entrevista concedida ao site Cine Festivais, 2021. Disponível em: <https://www.cinefestivais.com.br/entrevista-rodrigo-lima-montador-de-julio-bressane/>. Acesso em: 29 jul. 2025.



Figura 62 - Fotograma de *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023) que citou o filme *Dias de Nietzsche em Turim* (2002).

O projeto, então, passou a girar em torno da ideia de encontrar no meio dessas imagens elementos comuns, recorrências formais e simbólicas que pudessem se destacar do conjunto sem perdê-lo de vista. A partir delas, construiu-se um filme com os próprios filmes, uma espécie de arqueologia pessoal do cinema, mas também uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica em si.

Como uma coisa surgiu, como ela apareceu, é sempre difícil você precisar, mas “A Longa Viagem” começou há muito tempo atrás, por volta de 2010, logo depois que eu fiz o “Cleópatra”. O Rodrigo Lima começou a juntar o material que existia de filmes meus passados e foi ali que eu comecei a ter essa ideia, de reunir todo esse material, cerca de 80 horas, 58 filmes. Só tem dois filmes meus que não estão lá, “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo” e o que nós acabamos de fazer, “O Leme do Destino”. São filmes, assim, quase que anônimos. Por mais que meus filmes sejam conhecidos, são filmes anônimos: conhece você e tal, alguns outros, mas são filmes que nunca passaram, por exemplo. Então, eu vi aquilo com uma certa distância. O meu primeiro filme foi feito em 59, eu tinha 12 anos e recuperei. Eram 3h filmadas em uma câmera 16mm e recuperei vinte minutos, dez minutos. Quer dizer, tudo isso eu tinha desde 1959 até 2020. Então, fiquei pensando como é que eu poderia fazer, com aquele material, *um filme*. Como se poderia fazer um filme daquilo. Foi aí que comecei a montagem, vendo o que aquelas imagens tinham entre elas de alguma coisa que pudesse ser separada daquele todo. Se o filme tem 1h30 e você tira dois minutos, a coisa fica descaracterizada. A ideia foi, justamente, como poderiam ser aproveitados esses tropos, esses lugares comuns, essas figuras de sintaxe cinematográfica, o que existia ali disso. Nós identificamos 27 figuras, que são esses anéis, essas Medalhas do Dilúvio: o close, o travelling, os movimentos de câmera. Então, fiz um filme com esses filmes, a história de um cinema, desde Lumière – um conceito de filme, de produção de imagem. (BRESSANE, 2023)

A Longa Viagem do Ônibus Amarelo (2023) não é uma autobiografia disfarçada, tampouco um relato pessoal reconstruído a partir dos filmes. O projeto não se propõe a narrar a vida do autor, mas opera em uma lógica distinta, que se aproxima da ideia de biografema⁵⁹, um conceito que se afasta da linearidade da biografia tradicional, centrada na consciência e na memória organizadas. O biografema, ao contrário, atravessa essas dimensões para dissolvê-las na ficção, na sensibilidade do tempo e no desvio do enredo. Nesse sentido, a obra não carrega elementos íntimos ou pessoais no sentido tradicional. O filme se constrói não em torno de uma história, mas daquilo que é cinema. O filme mergulha de dentro, dissolve o autor, apaga o narrador e deixa apenas o cinema falar por si. Não há um ponto de vista que dirija o espectador, nem um discurso que conduza a leitura. São os próprios filmes que ali se entrelaçam, sem explicação, sem hierarquia. As interpretações, as relações possíveis entre as imagens, ficam em aberto, entregues à sensibilidade de quem assiste. O autor não busca orientar, apenas oferece o campo, o corpo do cinema – para que cada espectador trace, por si, seu próprio percurso dentro dessa longa viagem.

Nisso, não tem nada de biográfico, como se fosse uma biografia sua que você tirou do seu filme, não é nada disso. Seria mais um biografema do que uma biografia. A diferença é que a biografia é a consciência e a memória, que você deposita e faz a coisa; o biografema parte disso, mas é mais do que isso: enreda pela ficção, pela memória e por outros tempos. Então, seria um biografema porque nada pessoal, íntimo, de autor, tem ali. Inclusive, o “Ônibus Amarelo” é essa coisa: não tem enredo, não tem personagens; o que tem ali é o filme, o que é “cinema” ali – pode ser cinema bom ou mal, mas o que é “cinema”, ao que ele se reduz, aquilo tudo é o filme, antes de qualquer outra coisa. Então, foi uma coisa que eu achei que era importante, não que fosse uma teoria, que poderia ser. O sentido da teoria é o que se afasta; a teoria é o que você vê de longe, a visão de Deus: você olhando os seus próprios filmes e fazendo uma reflexão. A “Longa Viagem” não é isso. São filmes que aboliram o autor, não têm autor, não têm personagem: tem o filme! Isso é o que está naquelas 7h20min, são os filmes que estão ali. As relações, as interpretações, as intrarrelações, cada um que faça como entender; eu nunca pretendi e nem pretendo dar direção a coisa nenhuma. (BRESSANE, 2023)

⁵⁹ O termo biografema foi proposto por Roland Barthes para designar fragmentos de vida que não compõem uma biografia tradicional, mas que revelam traços singulares e intensos de uma existência. São elementos mínimos, detalhes, gestos ou acontecimentos que condensam uma vida sem a necessidade de narrá-la em sua totalidade. Trata-se de uma escrita contra a linearidade da biografia, próxima do ensaio e da crítica literária. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Em 1970, Júlio Bressane se encontrava em Londres, imerso em um ambiente cultural marcado pela difusão de práticas e pensamentos oriundos da filosofia oriental. Era uma época em que, ainda que de forma diluída e adaptada ao gosto ocidental, ideias como o budismo, a ioga, as técnicas de respiração, a alimentação natural e até os ideogramas estavam em voga entre os círculos alternativos e intelectuais da cidade.

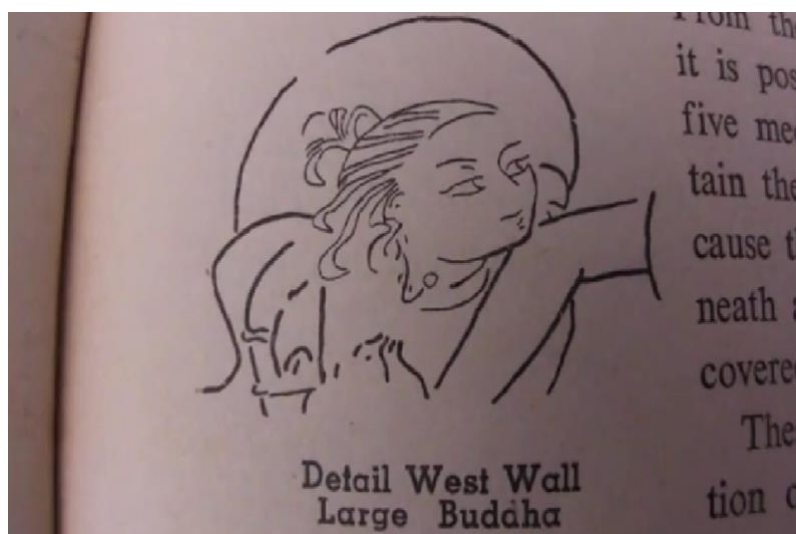


Figura 63 - Fotograma de *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023).

Essa atmosfera de experimentação e busca por novas formas de vida e pensamento se espalhava por bairros como Notting Hill Gate, onde Bressane residia. Durante esse período, ele já havia realizado três filmes na Inglaterra, e vivia o cotidiano de uma Londres tomada por uma efervescência cultural que misturava contracultura, espiritualidade e estética. Foi nesse contexto que ele se deparou com um anúncio curioso, publicado em um jornal alternativo da região: uma empresa chamada “Yellow Bus” oferecia viagens em ônibus antigos, pintados de amarelo, atravessando o continente europeu e a Ásia, de Londres até Darjeeling, na Índia. A jornada, que durava entre dois e três meses, simbolizava muito mais do que um deslocamento geográfico, era uma travessia espiritual, cultural, quase mitológica, que ressoava com todo aquele clima de busca e abertura para o outro, para o desconhecido.

Nessa época eu morava na Inglaterra, fui pra lá em 1970. O que tinha naquele momento ali, em Londres, e que estava chegando já bastante pasteurizado, bastante diluído, era um sabor da filosofia oriental. Todas essas práticas do “mundo do Oriente” foram muito difundidas nessa época: budismo, alimentação, ioga, técnicas de respiração, ideograma, tudo isso veio à tona nesse universo inglês, londrino e em outros lugares também. Eu já tinha feito três filmes na Inglaterra e, tomada por aquilo, a Rosa começou a traduzir um livro de filosofia indiana – que eu não me lembro agora exatamente qual foi o livro –, mas traduzindo assim, em casa, para ela. Vi um anúncio, num daqueles jornais clandestinos que corriam no bairro naquela época, o bairro de Notting Hill Gate, vi um anúncio chamado “Yellow Bus”, uma empresa que tinha uns ônibus antigos, pintados de amarelo, que faziam um trajeto de Londres até Darjeeling, do outro lado da Índia, em uma viagem de dois ou três meses. (BRESSANE, 2023)

Ao se deparar com o anúncio da empresa “Yellow Bus”, Júlio Bressane considerou a limitação, pois, submeter-se a um trajeto fixo, com paradas programadas, parecia, para ele, uma forma de prisão dentro da liberdade aparente da viagem. Ainda assim, a ideia lhe despertou entusiasmo. Compartilhou-a com um amigo próximo, o cineasta Andrea Tonacci⁶⁰. Ao lado de Tonacci, ele foi até Shepherd’s Bush⁶¹, onde conseguiu um folheto da empresa, que infelizmente se perdeu. A viagem sugerida pelo livreto ultrapassava o turismo ou a simples aventura: era um convite a uma experiência de mundo subterrânea, poética, anárquica e absolutamente viva. Diante disso, Bressane decidiu que iria fazer essa viagem.

Quando vi aquilo, achei aquele negócio bom, mas achei difícil você ter que se submeter a regra de viajar em um ônibus e ter que parar aqui e ali. Um grande amigo meu, que já conhecia de muitos anos, um homem maravilhoso, um gentleman, uma alma delicada, um homem muito fino, Andrea Tonacci, estava Londres e eu falei para ele: “Tonacci, eu vi um anúncio aqui, eu vou lá procurar. Vamos fazer essa viagem!”. Então, eu fui lá em Shepherd’s Bush e peguei o folheto – que lamentavelmente perdi e seria hoje um tesouro de informação, o sabor de uma época inteira – que informava tudo, o trajeto a fazer, os caminhos a tomar, o que encontrar em cada aldeia daquelas, em Herat... isso no meio do Afeganistão. Em 1970, não tinha nada, eram casas de

⁶⁰ Andrea Tonacci (1944–2016) foi um cineasta ítalo-brasileiro, considerado um dos principais nomes do Cinema Marginal brasileiro. Natural de Roma, mudou-se para São Paulo aos 11 anos e abandonou os cursos de Arquitetura e Engenharia para se dedicar ao cinema. Seu primeiro longa-metragem, *Bang Bang* (1971), foi selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. Ao longo de sua carreira, destacou-se por sua abordagem experimental e engajada, com filmes como *Serras da Desordem* (2006), que lhe rendeu prêmios no Festival de Gramado. Foi também pioneiro na introdução do vídeo portátil no Brasil e professor na Escola de Cinema São Luís. Recebeu a Ordem do Mérito Cultural em 2010, maior reconhecimento do governo brasileiro a personalidades que contribuem para o desenvolvimento da identidade cultural brasileira. Faleceu em 16 de dezembro de 2016, vítima de câncer pancreático. TONACCI, Andrea. Entrevista concedida ao CPDOC/FGV. 1 jul. 2016. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/entrevistados/andrea-tonacci>. Acesso em: 29 jul. 2025.

⁶¹ Shepherd’s Bush é um bairro localizado no oeste de Londres, na Inglaterra, pertencente ao distrito de Hammersmith and Fulham.

barro e nada, não era nem aldeia, era uma transição entre a maloca e a aldeia, mas antigo, moravam pessoas ali há milênios. Tudo isso era uma dificuldade e esse livreto dava todas as dicas, onde encontrar tudo: “chegando nessa cidade você procura um fulano, que é um austríaco, que tem uma casa, você se hospeda...”, lugar onde tinha dinheiro falso, passaporte, droga, o que você quisesse tinha uma dica ali, isso com todos esses lugares perdidos do mundo! Eu, quando vi aquilo, falei “vamos fazer essa viagem aqui, vamos seguir esse conselho aí”. (BRESSANE, 2023)

Durante sua permanência na Europa, Júlio Bressane e o cineasta Andrea Tonacci embarcaram em uma jornada que unia a liberdade do nomadismo à invenção cinematográfica. Na Alemanha, em Hamburgo, por seis meses, Bressane, Tonacci e Rosa dividiram um carro, vivendo e dormindo juntos enquanto atravessavam países. A ideia inicial era registrar essa travessia em filme. Bressane levou consigo uma câmera 16mm e uma Super 8, planejando realizar uma espécie de diário ficcional de viagem, com cenas encenadas, em tom etnográfico e performático, lembrando uma ficção construída sobre os modos do documentário. O projeto, no entanto, não se concretizou como previsto. Mas foi nesse percurso que uma nova ideia emergiu, impulsionada por uma influência fundamental da cultura brasileira: a antropofagia⁶² de Oswald de Andrade. Ainda sob o impacto daquele manifesto que propunha “devorar” o outro para reinventá-lo, para recriá-lo em chave brasileira e crítica. A proposta ressoou profundamente em Bressane. Essa inversão de perspectiva – da contemplação passiva da viagem para a ação de ingerir, de absorver o mundo – deu o tom do que poderia ter sido um filme antropofágico por excelência: não um registro objetivo do Oriente, mas uma apropriação crítica, corporal, imaginativa.

Eu e Tonacci, então, fomos à Alemanha e ele comprou um desses Volkswagen conversíveis, um carro espetacular. Em Hamburgo, onde tem a fábrica da Volkswagen, tem várias lojinhas em que fazem tudo no carro, eles fizeram uma adaptação e colocaram uma cama dentro dele. Ficamos, eu, Tonacci e a Rosa dormindo juntos nesse carro durante seis meses. Então, saímos e marcamos um encontro em Veneza, e aí começou. Levei comigo uma câmera 16mm e uma câmera super 8 e pensei em fazer um filme de viagem, alguma coisa assim meio de ficção. Nada disso infelizmente saiu,

⁶² A antropofagia, no contexto cultural brasileiro, refere-se ao movimento modernista idealizado por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago (1928). Trata-se de uma metáfora para a prática de "devorar" culturalmente influências externas, principalmente europeias para reprocessá-las e criar uma identidade cultural autenticamente brasileira. O movimento defende a apropriação crítica e criativa das influências estrangeiras, transformando-as em algo novo e próprio, simbolizando a libertação das amarras coloniais e a afirmação da originalidade nacional. ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, São Paulo, 1928.

mas era uma coisa pra aproveitar ali a gente, fazer uma viagem mesmo, mas tudo de ficção, tudo assim meio “Nanook”, tudo encenado e depois feito. Mas o Tonacci me convenceu de outra coisa. Naquela época nós estávamos ainda em pleno influxo da antropofagia, do Oswald de Andrade, e o Tonacci disse: “Não, vamos fazer um filme de nós comendo” e eu pensei “Vou comer o Oriente inteiro” e isso deu o clique do negócio, em filmar a gente comendo. (BRESSANE, 2023)

Utilizando câmeras Super 8 e 16mm, ele capturou imagens que revelavam um mundo radicalmente diferente do atual, em gestos, hábitos, arquiteturas e atmosferas culturais. O material filmado, cerca de três horas e quarenta minutos, acabou se perdendo por muitos anos em um depósito na Inglaterra, sendo redescoberto somente décadas depois. Do acervo original, restaram apenas quinze minutos, mas esses fragmentos são de um valor histórico e simbólico imenso. Registram paisagens e monumentos que hoje não existem mais, devido aos conflitos recentes.



Figura 64 - Fotograma de *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023).

O filme resultante dessa experiência não seguiu uma montagem tradicional. Para Bornheim, pode-se dizer que Bressane debocha com a natureza do cinema, quando parece não estar preocupado com estruturas comuns ao cinema, como o privilégio dado ao elemento óptico – que se foi definido com o passar do tempo ao longo da evolução das artes, ou a questão da suficiência da imagem.

É que Bressane explora uma linguagem que se situa nas antipodas do cinema afeiçoado a nossos hábitos. O que cinematograficamente se costuma ver está na suficiência da imagem, vista como a essência do cinema. Claro que a filmadora de Bressane também está mergulhada nessa suficiência – o pintor pinta, Bressane filma. (BORNHEIM, 1998, p. 167)

Foi concebido como um registro bruto, montado em sequência geográfica – sem cortes ou rearranjos, a ordem das imagens refletia o próprio percurso da viagem.

Comecei a filmar em Veneza e depois fomos a viagem inteira, pra Iugoslávia – hoje Sérvia e Croácia –, uma parte da Albânia, Grécia e Turquia. Daí seguimos por Síria, Iraque, Irã, Afeganistão, Paquistão, Índia e, depois, o Nepal. Filmei tudo isso em super 8 e 16mm. Uma coisa extraordinária porque, apesar de ser em 1971, 72, aquilo era um outro mundo, realmente, em todos os sentidos, em gestos, hábitos, arquiteturas, um outro mundo. Eu filmei aquilo tudo e chamei isso de “Viagem do Ônibus Amarelo”, que foi o que nós seguimos. Esse material, por uma porção de razões do destino, se perdeu, ficou em um depósito muitos anos na Inglaterra e eu só fui encontrar isso muitos anos depois. Recuperei, mas das 3h, 3h40, que filmamos, sobraram quinze minutos, mas mesmo assim o que sobrou foi importante, porque são lugares, caminhos, monumentos que não existem mais, como os Budas de Bamiyan que explodiram, tudo isso nós filmamos antes da coisa. É um material precioso porque são lugares que desapareçam, pessoas mesmo, a parte lá de cima do Kashmir, onde teve a guerra. Então, eu salvei por sorte alguns fragmentos dessas coisas, que eu só vim montar e ver muitos anos depois. Foi essa a ideia: era um filme sem montagem, com material bruto que filmamos nessa viagem, que foi em ordem geográfica – saiu dali e terminou aqui – foi filmando nessa ordem que já tinha, não precisava montagem, foi montado na câmera. (BRESSANE, 2023)

Ao reunir o material de suas diversas filmagens, Júlio Bressane intitulou a obra resultante de *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023), transformando essa travessia em uma metáfora para a jornada de todos os seus filmes. Para nomear os segmentos que compõem essa obra, ele adotou a expressão “Medalhas do Dilúvio”, cunhada por Onffroy de Thoron, um pesquisador que dedicou sua vida a estudar o Brasil pré-histórico. Onffroy percorreu o país em busca de sítios arqueológicos anteriores ao século XVI – grutas, inscrições rupestres, pedras com marcas ancestrais, megalitos, construções míticas e lendas preservadas pela memória popular – e chamou esses locais de “Medalhas do Dilúvio”. Bressane encontrou nessa imagem uma analogia poderosa para sua própria obra: seus filmes são, para ele, como esses vestígios de um tempo perdido, dilúvios invisíveis que poucos viram ou compreenderam. Eles foram

feitos por uma vontade obstinada de persistir, de sobreviver como manifestação de vida, apesar de terem sido, em grande parte, engolidos pelo esquecimento e pelo tempo, levados pelas águas do dilúvio. Bressane é um cineasta que lida com o tempo, a memória e o vestígio. Assim, pensar os planos, as imagens e os signos históricos ou poéticos de seus filmes como “Medalhas do Dilúvio” é uma maneira de sugerir que seus filmes carregam fragmentos mítico-históricos, marcas de um tempo anterior, como se cada cena fosse uma inscrição de um passado enterrado, resgatado pela sensibilidade poética da câmera.

Depois, quando peguei esse material e juntei, chamei tudo de “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo”, porque eu transformei essa viagem na viagem de todos os filmes, na perda de todos os filmes, por isso eu chamei “Medalhas do Dilúvio”. Essa é uma expressão criada pelo Onffroy de Thoron, que escreveu um livro sobre o Brasil pré-histórico. Ele foi um homem que procurou, em todo o Brasil, os sítios do século XVI pra trás, da cultura pré-histórica: grutas, inscrições rupestres, sinais, pedras, megalitos, construções míticas, lendas. Ele chamou cada um desses lugares que ele localizou de “Medalhas do Dilúvio” e eu achei apropriado porque meus filmes, na verdade, são dilúvios: uma coisa que ninguém viu, foram feitos por uma vontade minha de persistir e de sobrevivência de vida, filmes que foram levados pelo dilúvio. (BRESSANE, 2023)

Em 1958, quando ainda era criança, sua mãe o levou aos Estados Unidos, a Nova York, e lhe presenteou com uma câmera e um projetor de 16mm. Com aquele equipamento, começou a filmar sua própria viagem. No ano seguinte, ainda adolescente, fez sua primeira viagem à Europa, também registrada em filme. Entre 1959 e 1962, ou seja, dos 12 aos 15 anos, ele produziu vários filmes de viagem, que capturam suas experiências e descobertas ao longo de trajetos pelo México, América Latina e principalmente pelo Brasil. Esses fragmentos de diferentes épocas e lugares estão todos incorporados na obra.



Figura 65 - Fotograma de *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023).

Porém, *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023) não é uma obra convencional nem uma retrospectiva cronológica. A montagem feita por Bressane não oferece pistas ou explicações aparentes, pois não há datas, títulos, nomes de pessoas ou locais indicados. As imagens se sucedem em uma longa sequência visual, mantendo os fotogramas originais e os fonogramas, ainda que alguns sons sejam deslocados de um filme para outro. Essa ausência de referências explícitas convida o espectador a um mergulho ativo e curioso para explorar sentidos, relações e ressonâncias entre as imagens. Assim, o filme propõe uma experiência aberta.

Então, chamei o filme inteiro de “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo” como se ele inteiro fosse uma só viagem, e que começa exatamente em uma viagem. Em 1958, minha mãe me levou nos Estados Unidos, a Nova York, me deu uma câmera e um projetor de 16mm. Apesar de eu ser garoto ainda, gostava muito de cinema e já ia muito ao cinema, muito. Ela sabia que eu gostava, me deu a câmera e o projetor e eu, então, comecei a filmar *essa* viagem. Em seguida, no fim do ano seguinte, eu fui à Europa e filmei também, pela primeira vez. Comecei com filmes de viagem, todos esses filmes, entre 59 e 62, ou seja, eu tinha entre 12 e 15 anos. Isso se repete no filme, têm vários filmes de viagem dentro do “Longa Viagem”: viagens que eu fiz ao México, pela América Latina, pelo Brasil sobretudo. São fragmentos, mas tá tudo dentro do filme. Agora, é um filme em que você tem que ter uma curiosidade de ver, no sentido de fazer uma escavação óptica, porque a montagem que eu fiz desses filmes não tem nenhuma explicação aparente. Não tem data, não tem letreiro, não tem uma indicação se foi em 71, se foi em 94, fulano, beltrano, o título... não tem nada. É uma sucessão de imagens, com os fotogramas originais dos filmes e os fonogramas, mas alguns fonogramas alterados: sons de um filme em outros etc. Então, essa longa esteira não tem nenhuma explicação, vai se sucedendo as imagens. (BRESSANE, 2023)

Júlio Bressane entende que sua obra dialoga com a criação do estudioso alemão Aby Warburg, o livro *Mnemosyne*⁶³. Esse livro é considerado um marco absoluto na arte da montagem e uma síntese monumental do pensamento humano expressa por meio da justaposição rigorosa de imagens retiradas da música, literatura, pintura e outras formas artísticas. A força dessa obra está justamente na interação entre o significado e o significante das imagens, que se cruzam e se tensionam numa lógica interna poderosa, capaz de provocar sentidos múltiplos e profundos.

Isso foi feito por uma obra infinitamente superior à minha, que é uma obra de um estudioso de arte alemão chamado Aby Warburg. Esse homem fez um livro chamado “*Mnemosyne*”, que é uma montagem rigorosa de imagens, o zênite de qualquer montagem em música, literatura, pintura, que foi feita – o pensamento humano, *montagem*, foi essa “*Mnemosyne*”. Agora, é uma coisa que você pra ver precisa ser quase que um exegeta daquilo, porque “por que essa imagem está montada com essa?”, em princípio você não sabe por que, o que que é aquilo, e essa é a lógica da interação interna entre significado e significante que é fortíssima, que é a força do negócio dele. São sessenta e tantas pranchas pretas, em que ele colocava as fotografias de quadros famosos em preto e branco e montava sobre um tema, que ele não dizia qual era. No livro que eu vou mostrar a vocês, tem uma explicação do editor, que fez um mapazinho pra você acompanhar: o editor! O Warburg não fez isso, ele achou que você devia vir aqui pra entender o que era; o editor, que é um comerciante, mostrou “leiam por aqui”, o que é uma chave, mas dificulta o projeto final do livro, que era justamente você ir atrás dele. (BRESSANE, 2023)

Esse conceito se relaciona diretamente com a proposta cinematográfica de Bressane, sobretudo em seus filmes recentes, onde a imagem opera como vestígio e pensamento. Assim como Warburg organizava pranchas visuais em seu atlas, Bressane constrói um cinema de montagem ensaística, em que cada plano, cada gesto, cada citação, funciona como uma medalha do tempo: imagens que não apenas representam, mas reanimam o passado em seu

⁶³ O Atlas *Mnemosyne* é uma obra inacabada do historiador da arte Aby Warburg, composta entre 1924 e 1929. Trata-se de um conjunto de painéis nos quais Warburg organizou imagens de diversas épocas e culturas, estabelecendo conexões visuais e temáticas para investigar a sobrevivência dos gestos e das formas simbólicas na arte ocidental. Através desse método iconológico, Warburg propôs uma nova forma de leitura da história da arte, baseada em montagens e constelações que antecipam procedimentos experimentais presentes no pensamento contemporâneo. Cf. WARBURG, Aby. Atlas *Mnemosyne*. Tradução de Muriel Pic. Madrid: Ediciones Akal, 2019. Ver também: DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: How to Carry the World on One's Back? Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

confronto com o presente. O uso da montagem em Bressane não busca uma linearidade narrativa, mas antes um campo de tensões, semelhante ao método warburgiano, onde imagens se justapõem não por causalidade, mas por afinidades simbólicas e temporais. A memória, neste caso, não é reconstituição, mas ativação crítica: seus filmes expõem imagens em conflito, imagens em espera, repletas de camadas, sobreposições, ruídos e sobrevivências. Além disso, a montagem bressaniana ativa a memória como um espaço em aberto – um trabalho contínuo entre imagem, tempo e pensamento. Assim, para Bressane, *Mnemosyne* é uma referência fundamental, um exemplo da potência da montagem e da provocação estética, que também está presente em sua própria experiência cinematográfica.

Para o cineasta, uma transformação completa, verdadeira, é praticamente impossível, porque o ser humano não muda por completo. O que acontece, na verdade, é que o processo dessa busca que provoca alguma mudança interior. É preciso enfrentar uma longa jornada para se aproximar do enigma da identidade, do significado mais profundo da obra. Só conseguimos enxergar aquilo que já sabemos, então é necessário ir atrás do desconhecido, do mistério, para começar a compreender. Bressane entende que Warburg não oferece explicações, mas apresenta suas imagens e desafia o espectador a buscar sentido por conta própria. Essa atitude pode parecer pretensiosa, porque impõe um esforço significativo ao público. Para compreender verdadeiramente, é preciso um compromisso, um mergulho profundo. Hoje, existe uma vasta literatura exegética sobre essa obra, com múltiplas interpretações e análises, mas enfrentar o texto em sua totalidade exige tempo, paciência e uma trajetória intensa de estudo e reflexão.

Esses projetos tendem a uma coisa que é o que todos nós buscamos, que é ser outro. Ninguém quer ser você mesmo, você quer ser outro. E esses trabalhos te obrigam a uma coisa que é a autotransformação, que é uma coisa impossível, o homem não se transforma. Mas, pra entender aquilo, você precisa fazer um percurso grande pra chegar lá e é esse percurso que te transforma. Você só vê o que você sabe, então você tinha que ir lá buscar o que é esse enigma. Essa foi a grande lição que eu tirei da “Mnemosyne”. É a velha desculpa do Fernando Pessoa, que dizia o seguinte: “É melhor não dar desculpas do que ter razão”. Então, o Warburg não dá desculpas: ele mostra a coisa e, se de fato você quer saber, você tem que ir lá buscar. Ou seja, é uma coisa um pouco pretensiosa porque obriga você e talvez você não queira ir, mas para você compreender, te obriga àquilo, como o “Finnegans Wake” do James Joyce. Hoje tem uma biblioteca de textos exegéticos do “Finnegans Wake”, fizeram de tudo, mas é um texto que se você for enfrentar, demora; tem muita literatura que você tem que percorrer pra compreender aquele processo. (BRESSANE, 2023)

A obra de Aby Warburg funciona como um tipo de montagem que exige do espectador um movimento constante e não permite a passividade. Júlio Bressane reconhece que sua própria obra está longe dessa complexidade de pensamento e rigor de Warburg, mas ainda assim compartilha da necessidade de enxergar o conjunto como um todo integrado, um corpo único, e não como uma mera coleção fragmentada. Para compreender esse tipo de obra, o espectador deve entrar no filme de um modo diferente, não apenas identificando fragmentos ou reconhecendo citações, mas percebendo que nenhuma dessas partes isoladas mantém sua identidade original. Os fragmentos foram extraídos de seus contextos originais, dissociados da emoção e do momento que os gerou. É um convite para um olhar que abandona a familiaridade e o conforto da referência direta, para se abrir a uma experiência mais profunda, quase abstrata, onde o filme se revela como um corpo único, pulsante, que exige imersão e entrega.

O Warburg é a mesma coisa, é um tipo de montagem que obriga você a se movimentar; você precisa se transformar, fazer um esforço. Nem de longe a minha coisa é isso: é evidente demais e eu não tenho esse tipo de força de pensamento como ele, de maneira nenhuma, mas obriga também a que você vá entender aquilo como *um filme*, e não como muitos filmes que estão ali montados. Como um corpo só e, pra isso, você precisa entrar dentro do filme de uma outra maneira e não só como uma citação: “Ah, esse é aquele, esse é aquele outro”. Não. Nenhum daqueles é coisa nenhuma, todos aqueles são aquilo que você tá vendo aí, tão fora, são retirados do contexto onde foram produzidos, fora inclusive da emoção que produziu aquilo. Foi feito a quarenta, cinquenta anos atrás e nem você mesmo se lembra do que se passou ali. (BRESSANE, 2023)

Este filme exige do espectador a consciência de que a compreensão imediata não é seu objetivo principal. Na verdade, sua dificuldade reside justamente na possibilidade de não ser compreendido à primeira vista. Essa resistência não é um obstáculo, mas uma característica essencial. O interesse verdadeiro está naquilo que ainda escapa à compreensão, naquilo que desafia e provoca uma apropriação pessoal e ativa. No século XVIII, o filósofo Diderot⁶⁴ já apontava para uma ideia semelhante ao falar de um gênero de pintura que existia para que o

⁶⁴ Denis Diderot (1713–1784) foi um filósofo, crítico de arte e escritor francês, amplamente reconhecido por seu papel como editor e colaborador da *Encyclopédie*, uma das principais obras do Iluminismo. Diderot também escreveu sobre estética e teatro, sendo pioneiro na reflexão sobre a função da arte e sua capacidade de provocar reflexão crítica e sensível no espectador. Seus textos, como *Salões* (críticas de exposições de pintura) e *Paradoxo sobre o Comediante*, propõem uma relação viva entre espectador e obra, antecipando questões centrais da estética moderna. Cf. DIDEROT, Denis. *Essays on Painting*. New Haven: Yale University Press, 1995. Ver também: DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o Comediante*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

próprio quadro se contemplasse, sem necessidade do espectador, como se a pintura fosse uma espécie de objeto e sujeito ao mesmo tempo. Ele ia além, afirmando que toda obra de arte feita com o público em mente, pensando em agradar ou facilitar o entendimento, acabava por se perder. Essas posições convidam à uma experiência mais profunda e autêntica. Portanto, para Bressane, o contemporâneo está sempre entrelaçado com o ontem, o presente carrega o peso do que já foi e do que permanece latente.

É um filme que vocês têm que ter essa questão da necessidade disso, não é uma coisa, assim, feita para que você compreenda. Justamente, a dificuldade é essa, você a princípio não compreender. Um dos juízes mais radicais dizia que “tudo que você compreende está morto”, ou seja, você tem que se interessar pelas coisas que você não compreende e fazer com que seja próprio para ele mesmo. No século XVIII, o Diderot dizia que tinha um gênero de pintura que é feito para o próprio quadro se contemplar, que dispensa o espectador. Ele ia além, dizia que qualquer obra de arte feita pensando no público é uma criação perdida. São posições radicais, mas não é para excluir alguém: é a dificuldade, justamente, para incluir alguém. Isso tudo é para você ver que são coisas que você faz hoje, mas que estão longe de serem novidades; são novidades, mas que, como toda coisa contemporânea, está atrelada ao inatual, porque está ligado ao ontem. Todo agora está ligado ao ontem, o “já” está ligado ao ontem, o “contemporâneo” está sempre ligado ao ontem. (BRESSANE, 2023)

Em reflexão sobre a linguagem cinematográfica, Bressane entende o cinema como um meio originalmente voltado à compreensão do mundo e à transformação subjetiva, e não como arte industrial ou produto de consumo. Para Bressane, o cinema é um instrumento de pensamento visual, de desestabilização e de autotransformação, exigindo formação sensível, intelectual e interdisciplinar.

É claro, o cinema é uma coisa industrial, sempre foi, mas justamente por isso tem brechas para você fazer diferente. O cinema tomou um destino errado. Fizeram do cinema o que não era para ser feito. O cinema não era para ser arte industrial. O cinema foi uma maneira de se compreender as coisas, compreender o mundo. Foi uma maneira de você perceber o pensamento. Uma maneira que pudesse dar a visão daquela coisa que ele tem de essencial, que é ver o que está inscrito naquilo que não se vê. Essa que é a questão difícil do cinema. O cinema era uma maneira de você pensar. A visão era alguma coisa que você tinha, um órgão que possibilitava você ficar fora de si. O cinema foi uma maneira de, vamos dizer assim, reproduzir esse olhar de uma forma mais intelectual. O cinema foi uma invenção científica. Dizem: “o cinema começou na feira”; não, o cinema acabou na feira, foi ali que ele começou a acabar. Quando começou a se pagar para ver os filmes, foi o que resultou nisso daí. Ele não foi feito para isso, mas para perceber coisas do seu pensamento. Era um instrumento radical de autotransformação. O que a gente quer e precisa é ser outro; você não quer ser você, você quer ser outro. O cinema te oferecia uma oportunidade radical para isso, pela própria natureza dele, alguma coisa que atravessa as artes, as ciências, a própria vida sua. Então, era um instrumento de autotransformação. Você precisava conhecer um

pouco de poesia, de literatura, de música, de pintura, de matemática, de geometria, de química, de física. O cinema pede isso. Hoje, com os eletrônicos, ainda mais. Você precisa fazer um esforço para adquirir isso. Não é um objeto mágico que cai do céu, como no conto do Voltaire. Você precisa fazer um esforço para buscar isso e esse esforço que é a transformação. Você passa a ter coisas que você não tinha. O esforço de aprendizado, você aprender a estudar física, química, história, matemática, psicanálise, a sua vida, o seu sofrimento, isso tudo que vai acumulando. Essa que é a questão forte do cinema, te proporcionar uma ferramenta de autotransformação. Hoje, ao contrário da arte industrial, pela própria transformação da arte industrial, você pode fazer um filme com muito pouco. Ou seja, aquela patente do cinema foi quebrada. A própria indústria quebrou isso, proporcionou você fazer coisas com câmeras simples, e familiarizou o cinema, deixou com que todos fossem familiarizados com aquilo, que antes era uma coisa que estava fechada em um estúdio, com uma tecnologia que você não só tinha acesso, como não tinha como lidar. Essa familiaridade do cinema que é importante. (BRESSANE, 2023)

A obra recente de Júlio Bressane representa uma profunda reflexão sobre o próprio cinema, ultrapassando a simples narrativa para explorar o tempo, a memória e a linguagem audiovisual em sua essência. Com *A Longa Viagem do Ônibus Amarelo* (2023), Bressane não apenas revisita sua extensa filmografia, mas ressignifica seu legado, propondo um diálogo aberto entre passado e presente, entre fragmentos e totalidade. A utilização de conceitos como as “Medalhas do Dilúvio” e a inspiração na montagem ensaística de Aby Warburg revelam seu compromisso com uma experiência cinematográfica que exige do espectador um olhar atento, paciente e ativo, capaz de captar as nuances entre as imagens. Este filme é, assim, uma jornada não apenas pela trajetória de um cineasta, mas pelo próprio processo de construção do cinema como arte e pensamento, reforçando que o contemporâneo se faz sempre em tensão com o ontem, e que a compreensão plena exige tempo, esforço e entrega sensível. A obra de Bressane nos convida, portanto, a uma longa viagem – não apenas física ou temporal, mas intelectual e afetiva – em que o cinema se revela como um espaço aberto de experimentação, memória e resistência. Em sua concepção, o cinema é, antes de tudo, uma maneira de compreender o mundo. Uma forma de pensamento visual, capaz de revelar o que não é imediatamente visível. A força do cinema está justamente aí: na sua capacidade de tornar sensível aquilo que se esconde na aparência. Para Bressane, olhar cinematograficamente é mais do que perceber, é deslocar-se de si mesmo, pensar por meio da imagem. A origem do cinema, para ele, está ligada a uma invenção intelectual e científica, comprometida com o tempo, o espaço e a experiência sensível. Fazer cinema, portanto, é um gesto radical de autotransformação. Para isso, não basta dominar técnicas: é preciso mergulhar em diversas áreas do saber – poesia, música, literatura. Para Gerd Bornheim, Julio Bressane percorre os caminhos da linguagem, e se importa com a

criação de uma estética própria através do filme. “Bressane cria nessa confluência das fronteiras”. (p. 170)

O cinema é uma construção que demanda envolvimento e estudo. E, ao construir o cinema, o sujeito também se transforma. E é nesse movimento que Bressane enxerga o verdadeiro cinema: um pensamento em forma de imagem, uma prática que transforma e liberta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, agora, ao momento de concluir nosso percurso investigativo. Ao longo desta Tese, abordamos temas da estética, da crítica e da arte contemporânea, delineados por Gerd Bornheim em seus escritos, explorando tais conceitos por meio de uma leitura do cinema de Júlio Bressane. Em um primeiro momento, debruçamo-nos sobre a formação pessoal e intelectual do filósofo, destacando e interpretando os principais temas filosóficos por ele tratados, com o intuito de evidenciar sua compreensão ampliada da estética. Além disso, procuramos compreender de que modo sua trajetória de vida influenciou sua forma de pensar e interpretar questões estéticas e críticas.

Ao trilhar as veredas investigativas, deparamo-nos com a trajetória de Gerd Bornheim, filósofo que, desde a juventude, demonstrava um vivo interesse pelas artes, tendo se envolvido com um grupo de estudiosos voltado ao teatro. Em 1953, contemplado com uma bolsa concedida pelo governo francês, Bornheim partiu para Paris, onde passou a frequentar os cursos ministrados por destacados pensadores contemporâneos na Sorbonne. Durante esse período, mergulhou intensamente na efervescente cena cultural da capital francesa, frequentando exposições, espetáculos teatrais, concertos e outras manifestações artísticas. Esse contato direto com o pensamento europeu e com o ambiente artístico parisiense proporcionou-lhe uma perspectiva singular, sobretudo no que se refere às formas de expressão estética. Foi nesse contexto que Bornheim desenvolveu e aguçou seu espírito crítico, dedicando-se a uma análise rigorosa dos argumentos e conceitos fundamentais dos grandes filósofos. A experiência foi determinante para seu amadurecimento intelectual: a partir dela, não apenas passou a admirar as abordagens dos pensadores que estudava, mas também iniciou a formulação de uma leitura crítica própria. Seus posicionamentos a respeito do Brasil contemporâneo, aliás, refletem esse processo de amadurecimento e a consolidação de uma reflexão autônoma e comprometida com a realidade de seu tempo. A trajetória de Gerd Bornheim proporcionou-lhe um contato profundo com as diversas linguagens artísticas, as quais foram integradas ao seu universo filosófico. E essa relação estreita resultou em interpretações que se inscrevem nos campos da Estética, da Crítica e da Filosofia da Arte.

Embora Bornheim tenha se dedicado a uma ampla gama de temas filosóficos ao longo de sua produção, esta pesquisa concentrou-se especificamente em suas contribuições no campo das artes. Suas reflexões sobre a História da Arte, a Estética e a Crítica ofereceram um terreno fértil para o exame de questões fundamentais como a modernidade, a contemporaneidade e

seus desdobramentos nas linguagens artísticas. Nos escritos de Bornheim, percebemos um aprofundamento desse debate, na medida em que revelam como Bornheim compreendia os pressupostos estéticos da imagem e de que maneira procedia à desconstrução dos elementos da obra para descrevê-los e interpretá-los em seus ensaios. As artes cênicas, analisadas com atenção em sua obra, funcionam como um núcleo de confluência conceitual para o pensamento da imagem e da estética. A partir disso, estabelecemos relações com a linguagem cinematográfica de Júlio Bressane. O cinema, considerado por Bornheim como uma das expressões artísticas mais singulares para o pensamento da educação estética, revela-se particularmente potente para visualizar a força de suas concepções sobre a estética da imagem. Assim, ao longo desta tese identificamos alguns elementos destacados por Bornheim em seus textos que também se manifestam nos filmes de Bressane.

A partir desse ponto, mergulhamos na obra cinematográfica de Júlio Bressane, cineasta cuja trajetória se inicia no contexto do Cinema Novo e que, ao longo de sua carreira, desenvolveu uma linguagem singular, marcada por uma estética que ele próprio caracteriza como experimental. Nesse percurso, é possível identificar os elementos que moldaram sua formação dentro do cinema de vanguarda. Bressane revisita e incorpora suas referências, reconhecendo nelas traços estéticos que são assimilados e transformados em sua criação. Essa dimensão experimental, cabe ressaltar, está indissociavelmente ligada tanto à sua vida quanto à sua prática artística.

Posteriormente, estabelecemos uma interlocução entre os conceitos de Estética, História da Arte e Filosofia da Arte desenvolvidos por Gerd Bornheim e a linguagem cinematográfica de Júlio Bressane. O cinema de Bressane rompe deliberadamente com as convenções do cinema tradicional ao adotar uma proposta marcadamente experimental. Sua estética recusa os padrões narrativos e comunicacionais habituais, afastando-se da linearidade e da clareza imediata. Em vez de transmitir mensagens de forma direta, Bressane filma a própria linguagem – o cinema torna-se, em suas mãos, um campo de investigação estética. Assim como, na História da Arte, o olhar crítico foi fundamental para decifrar e contextualizar obras modernas e contemporâneas, o cinema de Bressane exige do espectador um envolvimento intelectual, capaz de reconhecer camadas simbólicas e referências intertextuais. Nesse sentido, ele não apenas constrói uma linguagem cinematográfica, mas propõe uma experiência artística que exige reflexão e interpretação. Tal como o crítico de arte busca compreender a gênese de uma obra para extrair seu significado, o espectador dos filmes de Bressane é convocado a decifrar suas referências e associações para construir sentidos. Essa

postura ativa do público, valorizada por Gerd Bornheim em suas análises estéticas, contribui para elevar o cinema de Bressane ao estatuto de arte. A interlocução com os conceitos desenvolvidos por Bornheim aprofunda nossa compreensão da estética e da linguagem cinematográfica, demonstrando como o cinema de Bressane se configura como uma expressão artística plena.

Dedicamo-nos, também, a examinar o pensamento de Gerd Bornheim sobre a imagem na obra de Júlio Bressane, com ênfase na noção de “angular” – conceito que, segundo o filósofo, configura uma das marcas distintivas da arte contemporânea. Ao contrário das tradições artísticas que historicamente se voltam para temas externos, a arte contemporânea passa a refletir sobre si mesma, assumindo um caráter autorreferencial e destacando a própria linguagem como tema. Nesse contexto, o conceito de angularidade emerge como um deslocamento do foco da representação para a experimentação formal, evidenciando a técnica e os modos de produção como elementos centrais da obra. Para Bornheim, essa atenção à linguagem constitui um dos eixos fundamentais da estética contemporânea. No filme *Miramar*, de Julio Bressane, a angularidade se expressa por meio da densidade da memória e da ênfase na transitoriedade da imagem. Em vez de se apoiar na instantaneidade típica do cinema narrativo clássico, Bressane propõe uma retomada das origens da imagem, transformando-a em citação, e abrindo espaço para uma recepção crítica. Seu cinema rompe com os automatismos da percepção e convida o espectador a uma experiência estética ativa, pautada pela interpretação da imagem, uma poética que incorpora a memória como matéria essencial. Bressane promove essa transformação de forma contundente, incorporando em suas montagens elementos estruturantes da linguagem cinematográfica, como a citação, a distorção, a reversão e a reinterpretação. Por isso, seus ensaios fílmicos não se restringem a uma apreensão visual imediata: eles provocam, desconstroem e questionam o ilusionismo da linguagem tradicional do cinema.

Um dos recursos centrais desse processo é o uso sistemático da citação, por meio do qual Bressane estabelece um diálogo direto com o conceito de tradução-transcrição desenvolvido por Haroldo de Campos. Para o cineasta, transcriar é reinventar – trata-se de olhar criticamente para o original, não para reproduzi-lo, mas para recriá-lo em outra linguagem. Com esse princípio, ele transpõe diferentes expressões artísticas para o cinema, reelaborando suas formas e sentidos. Nesse processo, as artes plásticas desempenham um papel fundamental. Bressane não apenas evoca pinturas e esculturas em seus filmes, mas também as reconfigura, inserindo-as em novas constelações de significados através da citação. A memória, nesse

contexto, se torna um elemento estruturante de sua estética: é através dela que a imagem se expande, se ressignifica e projeta sentidos futuros. Além disso, essa lógica da citação se manifesta também na apropriação de imagens de seus próprios filmes anteriores, que são reutilizadas para compor novas obras, bem como na inserção de imagens de contextos diversos, às quais ele atribui novos significados. Dessa forma, Bressane transforma o cinema em um espaço de experimentação crítica da linguagem, onde a imagem se constrói como palimpsesto, em constante diálogo com o passado e em permanente reinvenção. Esses elementos exercem um papel essencial na constituição do aspecto angular na obra cinematográfica de Júlio Bressane. A análise de sua filmografia nos conduziu a um amplo conjunto de procedimentos inovadores, tanto no plano temático quanto no formal, revelando significados e abordagens que transcendem as estruturas narrativas convencionais e originam uma estética singular. Essa estética se afirma por meio da experimentação: a montagem, longe de apenas desconstruir, opera como um dispositivo de reinvenção, reconfigurando os padrões clássicos e oferecendo ao espectador uma nova experiência perceptiva e interpretativa.

Nesse sentido, os estudos estéticos de Gerd Bornheim forneceram um aparato teórico sólido e sensível para a compreensão das condições nas quais emergem as experiências cinematográficas propostas por Bressane. Suas reflexões contribuíram para iluminar as particularidades da linguagem visual do cineasta, com quem manteve uma interlocução próxima e fecunda. As influências entre Bornheim e Bressane, portanto, não se deram de forma unilateral, mas se construíram como um intercâmbio de ideias, em constante ressonância. Ao colocarmos em diálogo as formulações filosóficas de Bornheim com a poética cinematográfica de Bressane, propomos um exercício dialético: compreender, de um lado, os fundamentos críticos e estéticos desenvolvidos pelo filósofo; de outro, examinar como esses princípios encontram reverberação – e transformação – na linguagem fílmica do cineasta. Trata-se, assim, de pensar o cinema sob uma perspectiva expandida, na qual teoria e criação se atravessam mutuamente, abrindo caminhos para novas formas de ver, pensar e sentir a imagem.

Chegamos, enfim, ao momento de consolidar os caminhos trilhados ao longo desta pesquisa. Ao delimitar o foco deste trabalho, elegemos os escritos de Bornheim voltados para a arte como ponto de partida para pensar os desdobramentos da imagem e da linguagem na contemporaneidade. Suas análises sobre o surgimento de uma sensibilidade moderna, as mudanças nas formas de representação e a ruptura com os modelos clássicos nos possibilitaram elaborar um quadro teórico consistente, através do qual foi possível observar, com maior precisão, a singularidade do cinema de Júlio Bressane. Dessa forma, a aproximação entre

Bornheim e Bressane não é apenas conceitual, mas também sensível. Ambos compartilham o compromisso com uma forma de arte que pensa e que se pensa, que questiona seus limites e que busca, na experimentação, novos horizontes de sentido. O cinema, para Bressane, é também filosofia; e a filosofia, para Bornheim, é também arte. Trata-se de um diálogo em que teoria e prática se entrelaçam, instaurando um espaço de criação e de pensamento.

O que realizamos até aqui foi um mapeamento das principais intersecções entre o pensamento filosófico de Bornheim e a poética cinematográfica de Bressane, com foco na construção da imagem, na crítica da linguagem e nos processos de citação e transcrição. No entanto, essa análise é apenas uma entrada inicial em um campo vasto e ainda em expansão. O cinema-pensamento, como aqui propomos, permanece aberto a novas investigações, atravessado por infinitas possibilidades interpretativas. Nossa intenção é aprofundar, em pesquisas futuras, a questão do aporte poético na crítica de Gerd Bornheim, especialmente na estética e na teoria da arte. Seu aporte poético está em misturar o seu rigor conceitual com exemplos que transitam em várias linguagens artísticas que fazem o leitor experimentar uma leitura mais ampliada. Bornheim não reduz a arte a conceitos; ao contrário, tenta preservar no texto crítico o seu caráter sensível, construindo um discurso que é simultaneamente análise e vivência.

Concluimos, portanto, reafirmando a relevância do pensamento de Gerd Bornheim para a compreensão das manifestações artísticas contemporâneas, assim como a potência do cinema de Júlio Bressane como experiência estética e filosófica. Ao articular essas duas instâncias, esta pesquisa procurou contribuir para o alargamento dos horizontes da Estética e para o reconhecimento do cinema como espaço de pensamento crítico e de invenção poética da imagem.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo; Globo, 2004.

ARAGÃO, Marina Pedreira. *A experiência estética em Rilke revisitada a partir de interpretações de Gerd Bornheim*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

ARCHER, Michael, *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti; prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. xxiv, 709 p., il. color.

BARBOSA, Ricardo. “Gerd Bornheim: traços de sua fisionomia intelectual”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 9, nº 16 (jan-jun/2015), p. 1-6.

_____. “Gerd Bornheim sobre arte e comunicação”. *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim*. Organização Gaspar Paz, Anielle Paola, Thalita Banhos, Thaynã Targa e Thays Alves Costa. Prefácio de Rosa Dias. Vitória: Causa, 2025.

BARCELLOS, Juçara. *Gerd Bornheim: A dimensão filosófica da crítica teatral*. Tese de Doutorado. UNIRIO, Rio de Janeiro. 2015.

BARRENECHEA, Miguel. “Dias de Nietzsche em Turim de Bressane/Dias” *Arte brasileira e filosofia*. Espaço aberto Gerd Bornheim. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

BELAIR. Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Produção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Rio de Janeiro, 2009.

BORDIN, Luigi. “Lembrando Gerd Bornheim, a dialética e o teatro de Brecht”. *Revista de Filosofia SEAF*. Ano III n. 3. Rio de Janeiro: SEAF/UAPÊ, 2003.

BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: IEL, 1959.

_____. *Heidegger. L'être et le temps*. Paris: Hatier, 1976.

_____. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. Porto Alegre: Globo, 1978a. (1 ed. 1969/ 11 ed. 2003).

_____. *O pensamento marxista e a exigência de sua renovação*. Encontros com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n. 4, p. 82-94, 1978b. Entrevista a João da Penha.

_____. *O idiota e o espírito objetivo*. Porto Alegre: Globo, 1980a.

_____. *Dialética, teoria e práxis: um ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da dialética*. 2 ed. (1 ed. 1977). Porto Alegre: Globo, 1983a.

_____. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983b.

_____. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1985a. (2 ed. 1967).

_____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992a. (3 ed. 1969).

_____. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992b.

_____. “A perplexidade do homem contemporâneo”. In: *O ENCONTRO: um olhar sobre a cultura o cidadão e a empresa*. Rio de Janeiro: Ayuri; Senai, 1995^a

_____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998a.

_____. *O conceito de descobrimento*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998b.

_____. *O idiota e o espírito objetivo*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998c.

_____. “As dimensões da crítica”. In *Rumos da crítica*. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000b.

_____. *Sartre: metafísica e existencialismo*. 3 ed. (1 ed. 1984). São Paulo: Perspectiva, 2000a.

_____. “As dimensões da crítica”. In *Rumos da crítica*. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.

_____. “Sinceramente, eu acho que Heidegger era mais filósofo do que Sartre”. *Jornal Existencial*, 2000d. Entrevista a Flávia Machado.

_____. A viagem e a descoberta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Idéias, p. 2, 29 abr. 2000e. (Série especial “Brasil 500 anos: de Cabral a Cardoso”).

BORNHEIM, Gerd. Gerd Bornheim (1929) [Entrevista]. In: NOBRE, Marcos; REGO, José Marcio (org.). “Conversas com filósofos brasileiros”. São Paulo: Editora 34, 2000c.

_____. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001a. (Foi publicado pela Editora Movimento, de Porto Alegre, em 1972).

_____. “A revolução do ócio”. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org.). *Para entender o Brasil*. São Paulo: Alegro, 2001e.

_____. “A questão da crítica”. In Folhetim 15, *Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, 2002a.

_____. “O sentido da tragédia”. In Folhetim 12, *Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, 2002b.

_____. “Sujeito e objeto, e novas paragens”. In Souza, Ricardo Timm de, Oliveira, Nythamar Fernandes de. *Fenomenologia hoje II: significado e linguagem*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002c.

_____. “Duas palavras e uma apresentação desnecessária”. In: SARTRE, Jean Paul. *Crítica da razão dialética*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002b.

_____. “Gerd: pouco tempo depois”. In: OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de (org.). *Arte e beleza em Gerd Bornheim*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. “Brecht e as quatro estéticas”. In *Arte brasileira e filosofia*. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Uapê, 2007 b.

_____. *Temas de filosofia*. Organização Gaspar Paz. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. *Ensaio e Conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*. Org. Gaspar Paz, Thays Alves Costa e Erika Mariano. Espírito Santo: Edufes, 2022.

_____. *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim*. Org. Gaspar Paz, Anielle Paola, Thalita Banhos, Thaynã Targa e Thays Alves Costa. Espírito Santo: Editora Causa, 2025.

BOSI, Alfredo. “Pré-Modernismo e Modernismo”. *A história concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

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

_____. “Conversa com Júlio Bressane/Miramar, Vidas Secas e o Cinema no Vazio do Texto”. *Cinemais*, n. 06, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1997. Entrevista a Geraldo Sarno e Carlos Avellar.

_____. Júlio Bressane. Revista Continente, Recife, 29 de novembro 1999. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/1002-a-contenente/revista/cinema/18347-julio-bressane.html>. Acesso em: 16 de julho 2017.

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

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

_____. Da fome, da estética, do amor. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). *Cinepoética: Júlio Bressane*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 89-90.

_____. Depoimento. [24 de março de 1968]. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*. Entrevista concedida a Zenaide Andrea.

_____. Depoimento. [30 de abril de 1969a]. Lima: *Hablemos de Cine*. n. 50-51.

_____. Depoimento. [22 de setembro de 1969b]. Rio de Janeiro: *Última Hora*.

_____. Depoimento. [22 de setembro de 1987]. Rio de Janeiro: *Cineimaginário*. n. 22. Ano 2. Entrevista cedida a Cláudia Moretz-Sohn.

_____. Júlio Bressane: a rapidez do cinema jovem. Depoimento. [08 de março de 1970]. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*.

_____. Júlio Bressane, rebelde da América: Depoimento. [30 de março de 1979]. São Paulo: *Folha de São Paulo*. Entrevista concedida a Jairo Ferreira.

_____. Júlio Bressane: Sou Incompreendido: Depoimento. [14 de janeiro de 1983]. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. Entrevista concedida a Ana Lúcia Petrone.

_____. Matou a família e foi ao cinema: Primeiro tratamento. Rio de Janeiro: Doc. Particular, s/d. Roteiro (22 p.). Arquivo pertencente à Cinemateca Brasileira catalogado sob nº [04944]. Acesso: R.1043.

_____. Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro: Depoimento. [2009] São Paulo: Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Ely Azeredo.

_____. “Cinéma Deleuze”. *Gilles Deleuze une vie philosophique*. Sous la direction d’Eric Alliez. Paris: Institut Synthélabo pour le progress de la connaissance, 1998.

_____. “O Cinema Inocente de Júlio Bressane”. Por Luciano Trigo. Críticos, 14 de outubro 2002.

_____. “Entrevista com Julio Bressane”. Por Naief Haddad. Folha de S.Paulo, em Lagos (Portugal), 12 de junho, 2006.

_____. “Vestígios de um encontro com Júlio Bressane – por uma dramaturgia do som”. Por Virgínia Flôres. Revista de cinema da UFRB, 28 de novembro de 2013.

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

_____; DIAS, Rosa. “Conversa com Júlio Bressane e Rosa Dias”. Rio de Janeiro, jan. 2020. Entrevista a Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fabio Camarneiro e Pedro Marra.

_____. Conversa com Júlio Bressane. *Revista Limite*, Rio de Janeiro, Gabriel Linhares Falcão, Matheus Zenom, Paula Mermelstein e Vinícius Dratovsky, 23 de abril de 2023. Entrevista concedida a Gabriel Linhares Falcão, Matheus Zenom, Paula Mermelstein e Vinícius Dratovsky entrevistador Disponível em: <https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/> . Acesso em: 20 de julho de 2025.

CAMARNEIRO, Fábio. *Contradições da canção: música popular brasileira em "O Mandarin", de Julio Bressane*. 2009. Dissertação (Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. *Cinema inocente: artes plásticas e erotismo em Filme de Amor, de Júlio Bressane*. 2016. Tese (Meios e Processos Audiovisuais)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

_____. “Miramar na Mira”. In. ANDRADE, Oswald de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. “O sistema literário consolidado”. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 7.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

CARNEIRO, Lays Gaudio. *A formação da imagem cinematográfica de Julio Bressane*. Dissertação de mestrado. (Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes). Universidade Federal do Espírito Santo. Espírito Santo. 2020.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHATEAU, Dominique. *La question de la question de l’art*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1995.

_____. “A autonomia da teoria”. *In Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Org. Mônica Zielinsky. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003a.

_____. *Cinéma et philosophie*. Paris: Nathan, 2003b. CHATEAU, Dominique. *Sartre et le cinéma*. Paris: Séguier, 2005.

_____. *Philosophie d’un art moderne: le cinéma*. Paris: L’Harmattan, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. “Ética, violência e niilismo”. *Revista de Filosofia SEAF*. Ano III n. 3. Rio de Janeiro: SEAF/UAPÊ, 2003.

_____. *Em defesa da educação pública, gratuita e democrática*. Organização Homero Santiago. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

COUTO, José Geraldo. *Bressane finaliza seu Miramar anarquista*. Folha de São Paulo. São Paulo, 1996.

COVAL, Fabiano Stein. Reflexão, vol. 30, núm. 87, enero-junio, 2005, pp. 111-117 Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

COWAN, Michael. *Cinema and Radio - Abel Gance*. Artigo publicado em Intermédialités, no. 23. 2014.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. São Paulo: Ática, 1996.

DAHLSTROM, Daniel. *Martin Heidegger*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. Cinema 1. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado/ Gilles Deleuze*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 112 p.

_____. *O que é o ato de criação?* In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 147-160.

_____. ; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS, Rosa. “Homenagem ao professor Gerd Bornheim”. *Arte brasileira e filosofia*. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Devolver uma imagem”. *Pensar a imagem*. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “O cinema e o clichê em Gilles Deleuze”. *Revista Cult*, ano 22, junho de 2019. São Paulo: Editora Bragantini, 2019.

FLORENZANO, Modesto. *As Revoluções Burguesas*. São Paulo: Editora brasiliense, 2005.

FLÔRES, Virginia. *Além dos limites do quadro: O som a partir do cinema moderno*. Tese de doutorado (Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRIEDRICH, Carl. *The Philosophy of Hegel*. New York. Modern Library, c1954.

GERSHMAN, Zhenya. *Rembrandt: Turn of the Key*. University of Boston, 2014.

GOBER, Harriet. *Balthus*. New York: Harry N. Abrams, 2000.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da arte*. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015, 688 p.

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

GURVITCH, Georges. *Dialética e sociologia*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1987.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HOBBSBAWM, Eric. “As artes 1914-45” e “Morre a vanguarda. As artes após 1950”. In *A era dos extremos: o breve século XX*. Trad. de Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOSÉ, Ângela. “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”. Revista Alceu. v. 8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007 – P. 155 a 163 (http://revistaalceu.com.pucio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf).

JACOBBI, Ruggero. *O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. Org. Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Fonema e fonologia; os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa; Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova cultural, 1999.

_____. *Crítica da razão prática*. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002. KUHN, Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LANGER, Susanne. “A imagem do tempo” *In Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFORT, Claude. “Prefácio”. *In O Olho e o Espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A Dívida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MACHADO, Roberto. “A imagem-movimento”. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MAGALHÃES, Iara Helena. *A técnica do filme São Jerônimo, de Júlio Bressane, segundo um desenho do tempo*. 2007. Dissertação (Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MALTZ, Bina. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARGOLIN, Jean-Claude. “Une anthropologie du langage” *In Bachelard*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

MARTON, Scarlett. “Ideias em cena: filosofia e arte”. *In Encontros Nietzsche*. Org. Vânia Dutra de Azeredo. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

MATOS, Olgária. “A ordem e seus avessos. Julio Bressane: A cidade dos homens, A cidade de Deus”. Julio Bressane *Cinemapoética*. Org. Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. São Paulo: MassaoOhno Editor, 1995.

MIRANDA, Wander. *Filosofia do cinema: Deleuze, estética e política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5”. *Revista Brasileira de História*, 2018.

MUSSE, Ricardo. “O teatro contemporâneo, segundo Gerd Bornheim”. Blog da Boitempo Editorial, 31 jan. 2014. Acesso em: [23 de julho de 2023].

OSORIO, Luiz Camillo. “Crítica e filosofia da arte”. *Razões da Crítica*, Zahar, RJ, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Organização e tradução de Enrique Lima. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

PAZ, Gaspar. “Gerd Bornheim, orquestrador de ideias...”. *Arte brasileira e filosofia*. Espaço Aberto Gerd Bornheim. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

_____. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

_____. Gerd Bornheim e a compreensão do teatro contemporâneo. In: XIV Encontro Nacional da ANPOF, 2010, Águas de Lindóia. Encontro Nacional da ANPOF. Atas do XIV Encontro Nacional de Filosofia. Campinas: Associação Nacional de Pós-graduação em Filosofia, 2010. v. 1. p. 5-575.

_____. “Gerd Bornheim: a crítica artística em datiloscrito que problematiza a linguagem e a comunicação”. OUVIROUVER (ONLINE), v. 14, p. 56-69, 2018.

_____. A escrita performativa de Beckett segundo Gerd Bornheim. In: 14º Congresso Internacional de Estética. Artes do Corpo, Corpos da Arte, 2019, Ouro Preto. Artes do Corpo, Corpos da Arte. Belo Horizonte: ABRE, 2019. v. 1.

_____. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. 1. ed. Vitória: EDUFES, 2019. v. 1. 256p .

_____. A escrita performativa de Beckett segundo Gerd Bornheim. *ArteFilosofia*, v. 15, p. 362-373, 2020.

_____; MOURA, Cristina (tradução). “Gerd Bornheim and Brazilian Contemporary Aesthetics”. *AM JOURNAL OF ART AND MEDIA STUDIES* (ONLINE), v. 1, p. 11-20, 2021.

_____. “Gerd Bornheim ainda muito presente”. *Correio do povo* (Caderno de Sábado), Porto Alegre, p. 3 - 3, 27 mar. 2021.

_____. “Homenagem a Gerd Bornheim”. 2022. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

_____. “Confluências literárias na obra de Gerd Bornheim”. 2022. (Apresentação em Congresso).

_____. “A tradução como diálogo, interpretação e crítica na obra de Gerd Bornheim”. 2023. (Apresentação em Congresso).

_____. “Gerd Bornheim e a estética brasileira contemporânea”. 2023. (Apresentação em Congresso).

_____. “Gerd Bornheim e a estética brasileira contemporânea”. In: IV Congresso da ABRE, 2023, Lisboa. Livro de resumos. IV Congresso ABRE. Lisboa: Gráfica Casa dos Rapazes, 2023.

PESSANHA, José Américo Motta. “Aristóteles Vida e obra.” In: *ARISTÓTELES. Tópicos: dos argumentos sofisticos*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1987.

PINTO, Leonor Souza. “O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”. In: CHAGAS, C. M. de F., ROMÃO, J. E. E. & LEAL, S. (orgs). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006.

PRADO JR., Bento. Bento Prado Jr. (1937) [Entrevista]. In: NOBRE, Maros; REGO, José Marcio (org.). *Conversas com filósofos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 199-226.

PRADO, Décio de Almeida. “O teatro. Outras manifestações do modernismo”. In: *O modernismo*. Org. Affonso Ávila. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. São Paulo: Contraponto, 2012.

RAPOSO, Maria Tereza Resende. “O conceito de imitação na pintura renascentista e impressionista”. Revista eletrônica FUNREI. São João del-Rei. 1998-1999.

RAULINO, Berenice. “A contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro brasileiro”. Periódico. Universidade Federal de Uberlândia, 2007.

REAL, Elizabeth Maria Mendonça. “Câncer: um diálogo entre o cinema e as artes visuais”. VIEHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/elizabeth_maria_mendonca.pdf. São Paulo, p. 164 a 169. 2010.

REIS, Flávio. *Cenas marginais: Glauber, Sganzerla, Bressane*. Edição do Autor, 2005.

RIBEIRO, Renato Janine. Prefácio. *Temas de Filosofia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2015.

RIBEIRO, Erika Maria Mariano. *A arte do retrato em Gerd Bornheim*. 2021. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

RIBEIRO, Renato Janine. “Apresentação de Gerd Bornheim”. In *Rumos da crítica*. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.

_____. “Lembrando um filósofo”. In *Encontros Nietzsche*. Org.: Vânia Dutra de Azeredo. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

_____. “O retorno do bom governo”. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Prefácio. *Temas de Filosofia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2015.

ROSENFELD, Denis L. “Ética e estética”. Vários autores, *revista Filosofia Política*, UFRGS. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. Estudo dos Meios e da Produção Mediática. 2010. Tese (Comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. *Poética de Julio Bressane: cinema(s) da transcrição*. São Paulo: Fapesp, 2015.

SQUEFF, Enio. “O Gerd Bornheim poderia ter sido apenas uma inteligência superior”. *Jornal do Sul do Brasil*. 2002.

STEIN, Ernildo. “Bornheim, um filósofo entre filosofia e cultura”. In *Revista de Filosofia SEAF*. Ano III n. 3. Rio de Janeiro: SEAF/UAPÊ, 2003.

TAUFER, Lucas. *Para uma ética da humanidade um estudo sobre Filosofia prática na obra de Gerd Bornheim*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2022.

TAVERNESE, Claudia Albina. "Picasso's Red Period: Politics, Peace, and Public Perception, 1937–73". Durham University, 2018.

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

TEIXEIRA, Silvana. *As memórias antropofágicas de Oswald de Andrade*. 2011. Dissertação (Estudos de Linguagem) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011.

TRAGTENBERG, Lívio. “Júlio Bressane: O som. O Céu. Trovão? Imagem, O som, Ação!”. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos; RODRIGUES, Antônio Medina (Org.). Júlio Bressane: Cinepoética. São Paulo: M. Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética” Revista Alceu. v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006. (http://revistaalceu.com.puc.rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf).

_____. *discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. O Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FILMOGRAFIA DE JULIO BRESSANE

Bethânia Bem de Perto - A Propósito de um Show. 1966, 33'

Lima Barreto - Trajetória. 1966

Cara a cara. 1967, 35mm, p&b, 80'

O Anjo nasceu. 1969, 35mm, p&b, 72'

Matou a família e foi ao cinema. 1969, 35mm, p&b, 80'

A família do barulho. 1970, 35mm, p&b, 75'

Barão Olavo, o horrível. 1970, 35mm, p&b, 70'

A miss e o dinossauro. 1970, super 8mm (sonoro), color, 90'

Cuidado madame. 1970, 16mm, color, 70'

A fada do oriente. 1971, 16mm, p&b, 80'

Amor louco. 1971, 16mm, p&b, 85'

Memórias de um estrangulador de loiras. 1971, 16mm, color, 70'

Lágrima pantera. 1972, 16mm, color, 150'

O rei do baralho. 1973, 35mm, p&b, 90'

Viagem através do Brasil - I. 1973/74, super 8mm (sonoro), color, 90'

Viagem através do Brasil - II. 1973/74, super 8mm (sonoro), color, 90'

Viagem através do Brasil - III. 1973/74/75, super 8mm (sonoro), color, 100'

O monstro Caraíba: nova história antiga do Brasil. 1975, 35mm, color, 70'

Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro. 1975, 16mm, color, 15'

A agonia. 1977. 1976, 35 mm, son. , color, 90'

O gigante da América. 1978, 35mm, color, 95'

Cidade pagã. 1979, u-matic, color, 12'

Cinema inocente. 1979, 16mm, p&b, 39'

Tabu. 1982, 35mm, color e p&b, 95'

Brás Cubas. 1985, 35mm, color e p&b, 90' 87"

Sob o céu, sob o Sol, Salvador. 1987

Sermões: A história de Antônio Vieira. 1985, 35mm, color e p&b, 80'

Quem seria o feliz Conviva de Isadora Duncan? 1992, 35mm, color e p&b, 80'

Galáxia albina. 1992, betacam, color e p&b, 40'

Oswaldianas. 1992, 35mm, color, 140'

Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark. 1993, betacam, color e p&b, 40'

O cinema do Cinema: criação e recriação da Imagem no Filme Cinematográfico. 1993, betacam, color e p&b, 115'

Antonioni-Hitchcock: A imagem em fuga. 1993, Betacam, color e p&b, 40'

As Canções que você fez pra Mim. Betacam, color e p&b, 40'

O Mandarin. 1995, 35mm, color e p&b, 97'

Miramar. 1997, 35mm, color, 90'

São Jerônimo. 1999, 35mm, color, 79'

Dias de Nietzsche em Turim. 2001, 35mm, color e p&b, 85'

Terra Incognita. 2002, Betacam, p&b

Filme de amor. 2003, 35mm, color e p&b, 160'

Cleópatra. 2007, 35mm, color, 116'

Passagem em Ferrara. 2007, 13'

Ver Viver Reviver. 2007, 29'

A Erva do Rato. 2008, 35mm, color, 90'

Rua Aperana 52. 2012, 80'

O batuque dos astros. 2012, 74'

Educação Sentimental. 2013, 35mm, Color, 84'

Venice 70: Future Reloaded. 2013, 120'

Garoto. 2015, Color, digital, 76'

Beduíno. 2016, Color, digital, 75'

Sedução da Carne. 2018, Color, digital, 70'

Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej. 2019, Color, digital, 58'

Capitu e o Capítulo. 2021, Color, digital, 75'

A Longa Viagem do Ônibus Amarelo. 2023, Color, digital, 432'

Leme do Destino. 2023, Color, digital.

Relâmpagos de Críticas, Murmúrios de Metafísica. 2024, Color, digital.

ANEXO A - Carta de Gerd Bornheim para sua irmã Gerda em 1972.

Carta disponível no acervo de documentos de Gerd Bornheim, que foram organizados pelo Grupo de pesquisa Crítica e experiência estética (Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras).

França, 7 de Maio 72
Querida Sarda

Ontem recebi tua carta de 1/6. Grato.
Mas os livros ainda não recebi. Não enten-
di porque a Perspectiva mandou os livros
para a Globo, parece até que não têm o men-
sagem. Hoje recebi as provas, para corri-
gir, do livro que deverá sair no princípio
da 1ª edição pela Movimento. Quero mandá-
la volta ainda esta semana. Recebi longa
carta, além das duas, de M. - Valério fica mais
um ano em Heidelberg, e o Marcos não sabe.
Retribui os abraços do J. Carlos, do Victor e do
filhinho. A Cida me escreveu, contando que
o filhinho mudou de corte de cabelo. Acho
que já devias ter ido ao Aristides? É fácil
de taxi, qualquer manhã. É com o Sadi,
como não as coisas? Peço-te que esque-
ças a tua Agnes o cartão amarelo. Quanto
ao relógio: é fácil. É só inclinar um pouco
o relógio para um lado, para que o pêndulo
interno comece a badalar, com o ouvido
podes ouvir o tic-tac. É não sei que seja
coisa mais grave. - Hoje deveria estar em
Paris. Mas estourou numa greve geral lá,
pauze que só de um dia. Ontem, fui, feliz
da vida, para a estação ferroviária, e ajuar
lá é que fiquei sabendo da greve. Voltei
triste para casa. Se a greve já foi sus-
pensada, poderia ter embarcado hoje. Mas
tardava perdendo um dia. Então transpui
a viagem para a semana que vem. Em-
barco dia 14, depois do meu aniversário,
e chego lá às 23,30h. Deverei falar com di-
versas pessoas, para ver se consigo algum
auxílio no trabalho. Até agora nada
tenho em vista, e que me deixa muito
preocupado. Mas alguma coisa há de surgir.
Meus alunos aqui gostariam que eu

prosequisse com o seminário sobre Sautu
no próximo semestre. Mas pelo que ouço
não poderi ser comovidado novamente,
sobretudo por razões de ordem jurídica.
Acontece que meus diplomas são bra-
sileiros, e teria que renová-los. Além dis-
so, não há mais vagas nem verba
para o semestre de inverno, já está
tudo organizado. De qualquer forma,
mesmo se conseguisse isto, temo que
conseguiria alguma coisa para viver até
novembro. - A viagem a Paris é necessária
por tanto que fala com diversas pessoas
superiores que fôr uma viagem só de re-
breio, mas não mais, tantas contatos
terei que estabelecer. - Fiquei impressio-
nado com a quantidade de coisas que
tem ocorrido no Brasil (segundo li
no Le Monde), e portaria de saber o
que está ocorrendo aí. Mas parece que
a situação piorou. A imprensa ale-
mã quase não fala sobre o Brasil.
A gente tem que ler os jornais france-
ses. - Recebi comunicação de casamento
da Charlotte Kahle. Está muito feliz. Con-
vidou-me para ir a Viena. - Vi um belo
espetáculo sobre Karl Valentin. Ele foi
o melhor comico alemão da primeira
metade do século, e exerceu muita
influência sobre Nuch. E vi também
um bom espetáculo de balé america-
no, da escola da Martha Graham. -
Vi se escrever logo. É uma grande alegria
receber cartas quando se está longe.
ps - Hoje é dia 9. Recebi de Delf's do J. de
receber os livros. Mas
não recebi nenhuma carta
com cartões postais. Será que a situação?

ANEXO B - Transcrição de carta de Gerd Bornheim para sua irmã Gerda em 1972.

CARTA TRANSCRITA

Frankfurt, dia 8. Mai 72

Querida Gerda,

Ontem recebi tua carta de 1/6. Grato. Mas os livros ainda não recebi. Não entendi por que a Perspectiva mandou os livros para a Globo, parece até que não têm o meu endereço. Hoje recebi as provas para corrigir, do livro que deverá sair no princípio de julho pela Movimento. Quero mandar de volta ainda esta semana. – Recebi logo a carta, aliás duas, da M. – Valério fica mais um ano em Heidelberg, e o Marcos não sabe. Retribui os abraços do J. Carlos, do Victor e do Gilberto. A Cida me escreveu, contando que o Gilberto mudou de corte de cabelo. Acho que já deverias ter ido ao Aristides, é fácil, de taxi, qualquer manhã. E com o Sadi? Como vão as coisas? Peço-te que entregues a tia Agnes o cartão anexo. Quanto ao relógio, é fácil. É só inclinar um pouco o relógio para um lado para que o pêndulo interno comece a badalar; com o ouvido podes ouvir o tic-tac. A não ser que seja coisa mais grave. – Hoje deveria estar em Paris. Mas estavam numa greve geral lá, parece que só de um dia. Ontem, fui, feliz da vida, para a estação férrea, e apenas lá é que fiquei sabendo da greve. Voltei triste para casa. Se a greve já foi suspensa, poderia ter embarcado hoje. Mas assim perderia um dia. Então transferi a viagem para a semana que vem. Embarco dia 14, depois do meu seminário, e chego lá às 23:30 h. Deverei falar com diversas pessoas, para ver se consigo algum auxílio ou trabalho. Até agora nada tenho em vista, o que me deixa meio preocupado. Mas alguma coisa há de surgir aqui, meus alunos gostariam que eu prosseguisse com o seminário sobre Sartre no próximo semestre. Mas pelo que ouço não poderei ser convidado novamente, sobretudo por razões de ordem jurídica. Acontece que meus diplomas são brasileiros, e teria que renová-los. Além disso, não há mais vagas nem verba para o semestre de inverno, já está tudo organizado. De qualquer forma, mesmo se conseguisse isto, tenho que conseguir alguma coisa para viver até novembro. A viagem a Paris é necessária pois tenho que falar com diversas pessoas. Preferiria que fosse uma viagem só de recreio, mas não será, tantos contatos terei que estabelecer. – Fiquei impressionado com a quantidade de prisões que tem ocorrido no Brasil (segundo li no Le Monde), e gostaria de saber o que está ocorrendo aí. Mas parece que a situação piorou. A imprensa alemã quase não fala sobre o Brasil. A gente tem que ler os jornais

franceses. – Recebi comunicação de casamento da Charlotte Kahle. Está muito feliz, convidou-me para ir a Viena. – Vi um belo espetáculo sobre Karl Valentin. Ele foi o melhor o melhor comico alemão da primeira metade do século, e exerceu muita influência sobre Beckett. E vi também um bom espetáculo de balé americano, da escola da Martha Graham. – Vê se escreves logo. É uma alegria receber cartas quando se está longe.

Ps – Hoje é dia 8. Acabo de receber os livros. Mas não recebi nenhuma carta com cartões postais. Será que extraviou?

Beijos do Gerd

ANEXO C - Carta de Gerd Bornheim para sua irmã Gerda em 1973.

A rádio acaba de dar a notícia: Picasso morreu. Vi nos dois últimos expostos: de desnudo e de guerra.

O Victor Mair, o Carnier, o Frankfort também pretendem vir a Paris em maio.

Paris, le 8 avril 1973.

Querida Gerda,

Voilà mais de mês que nada recebo de ti. Mas ontem recebi carta da mãe, que de repente resolveu ser assídua na correspondência. Espero que ao menos ela continue. Escrevi-te duas cartas, 7 e 13 de março. Recebeste-as? Pelo que a mãe me conta, estás em vias de conseguir trabalho na secretaria de um colégio particular. Já está resolvido? Qual é o colégio? Imagino que deves estar com bastantes problemas devido ao apartamento. Lamento que minha viagem acabasse te trazendo tantos transtornos. Mas espero que tudo acabe se ajustando bem. E assim, o importante é que ganhes o suficiente para viver bem. Imagino que pretendas de qualquer forma permanecer em Porto Alegre. Quais são os teus planos? - E a Elisabeth já chegou? Dala, não recebi. Imagino que tenha prolongado um pouco mais a sua estada no Rio. Recebi carta da Regina, pondo-se a disposição para recebê-la. Estou curioso por saber como vai acabar a história da M em Cannes. Não sei bem o que foi que aconteceu. A mãe me escreveu dizendo que o novo diretor já teria assumido, mas nem diz quem é o novo diretor. - A galeria aqui continua devagar, mas caminha. Jean, o milionário francês, inventou de querer comprar a boutique, fez uma oferta que não foi aceita. Então decidiu alugar mesmo. O contrato deverá ser assinado terça-feira, dia 10. Mas o local só vai ser entregue 6 semanas após a assinatura. Parece que eu começo a trabalhar logo, pois é necessário preparar tudo com antecedência, desde os móveis até os livros a serem encomendados. Essa atividade toda está me deixando bastante entusiasmado. Espero que tudo funcione bem. Tenho a impressão que a próxima semana será decisiva. - Meu calendário social estará bastante cheio. Dia 12 chegaria Hédi e Wilfried, mas apenas por três dias. Dia 4 de maio chegam o Ely e a Lorian (parece que ela vem também, pois Ely só me disse que vai tratar um avião, ainda que não sei o quê). Eles pretendem ficar um dez dias, possivelmente no meu hotel. E dia 1 de junho deve vir o filho do Gazzana, por um mês. Devido ao meu trabalho, acho que não poderei estar muito tempo à disposição de todos estes amigos, mas farei o que puder. Marcos Müller e sua amiga estiveram me visitando. Vieram uma semana aqui. Vimos juntos dois espetáculos. Um, 1/89, sobre a revolução francesa, feito em arena, foi o melhor espetáculo que vi desde que cheguei. E o outro, foi o balé do José Limon, muito bom, mas bem inferior ao espetáculo que vi dele em Porto Alegre há uns 10 anos. Aliás, J. Limon morreu em dezembro, e foi por isso que fiz questão de vê-lo, pois eram as suas últimas criações. - Peço-te um favor. Mais uma vez discos. O Ely pode trazê-los. Costaria de dar ao Jean e à esposa, os dois discos da E. Gardop editados pela Museu da Imagem e do Som, os mesmos que me mandaste pela M. Para um outro amigo, interessado em folclore, gostaria de dar dois discos de música folclórica gaúcha. Peço-te que tu os escolhas com o teu habitual bom gosto. Folclore gaúcho mesmo. E para mim, se conseguires, o disco da Clementina da Jesus, gravado também pela Museu da Imagem e do Som. Ficou grato. - Como vão minhas finanças? Faço questão de pagar Lebeckert e a M o mais depressa possível. - Hoje é domingo, e acho que vou fazer um almoço um pouco melhorado. O princípio da primavera está bastante gostoso, ainda que desde há três dias tenha voltado uma pequena onda de frio (está por volta de 10 graus). As árvores estão começando a brotar, sobretudo os castanheiros, pois os plântagos custam mais a florir. Estas duas árvores são as que predominam em Paris. Os castanheiros são silvestres, bem diferentes dos do Brasil. São maiores, e os frutos só podem ser comidos por animais, por serem muito amargos. É uma beleza ver Paris nesta época. O número de turistas já começa a aumentar, o que é uma pena.

Beijos do Gerd

ANEXO D - Transcrição de carta de Gerd Bornheim para sua irmã Gerda em 1973.

Paris, le 8 avril 1973.

Querida Gerda,

Voilà mais um mês que não recebo nada de ti. Mas ontem recebi carta da mãe, que de repente resolveu ser assídua na correspondência. Espero ao menos que ela continue. Escrevi-te duas cartas, 7 e 13 de março. Recebeste-as? Pelo que a mãe me conta, estas em vias de conseguir trabalho na secretaria de um colégio particular. Já está resolvido? Qual é o colégio? Imagino que deves estar com bastantes problemas devido ao apartamento. Lamento que minha viagem acabasse te trazendo tantos transtornos. Mas espero que tudo acabe se ajeitando bem. E afinal, o importante é que ganhes o suficiente para viver bem. Imagino que pretendas de qualquer forma permanecer em Porto Alegre. Quais são os teus planos? – E a Elisabeth já chegou? Dela, nada recebi. Imagino que tenha prolongado um pouco mais a sua estada no Rio. Recebi carta da Regina, pondo-se a disposição para recebê-la. Estou curioso por saber como vai acabar a história da M em Caxias. Não sei bem o que foi que aconteceu. A mãe escreveu dizendo que o novo diretor já teria assumido, mas nem sei (?) quem é o novo diretor. – A galeria aqui caminha devagar, mas caminha. Jean, o milionário francês, inventou de querer comprar a boutique, fez uma oferta que não foi aceita. Então decidiu alugar mesmo. O contrato deverá ser assinado terça-feira, dia 10. Mas o local só vai ser entregue 6 semanas após a assinatura. Parece que eu começo a trabalhar logo, pois é necessário preparar tudo com antecedência, desde os móveis até os livros a serem encomendados. Essa atividade toda está me deixando bastante entusiasmado. Espero que tudo funcione bem. Tenho a impressão que a próxima semana será decisiva. – Meu calendário social estará bastante cheio. Dia 12 chegarão Heide e Willfried, mas apenas por três dias. Dia 4 de maio chegam o Ely e a Lorita (parece que ela vem também, pois Ely só me disse que vai fretar um avião, ainda que não sozinho). Eles pretendem ficar uns dez dias, possivelmente no meu hotel. E dia 1 de junho deve vir o filho da Gazzana, por um mês. Devido ao meu trabalho, acho que não poderei estar muito tempo à disposição de todos estes amigos, mas farei o que puder. Marcos Muller e sua amiga estiveram me visitando. Ficaram uma semana aqui. Vimos juntos dois espetáculos. Um, 1789, sobre a revolução francesa, feito em arena, foi o melhor espetáculo que vi desde que cheguei. E o outro, foi o balé do José Limon, muito bom, mas bem inferior ao espetáculo que vi dele em Porto Alegre

há uns 10 anos. Aliás, J. Limon morreu em dezembro, e foi por isso que fiz questão de vê-lo, pois eram as suas últimas criações. – Peço-te um favor. Mais uma vez discos. O Ely pode trazê-los. Gostaria de dar ao Jean e à sua esposa, os dois discos da E. Cardoso editados pelo Museu da Imagem e do Som, os mesmos que me mandaste pela M. Para um outro amigo, interessado em folclore, gostaria de dar dois discos de música folclórica gaúcha. Peço-te que tu as escolhas com o teu habitual bom gosto. Folclore gaúcho mesmo. E para mim, se conseguires, o disco da Clementina de Jesus, gravado também pelo Museu da Imagem e do Som. Fico-te grato. – Como vão minhas finanças? Faço questão de pagar o Pockert e a M o mais depressa possível. – Hoje é domingo, e acho que vou fazer um almoço um pouco melhorado. O princípio da primavera está bastante gostoso, ainda que desde há três dias tenha voltado uma pequena onda de frio (está por volta de 10 graus). As árvores estão começando a brotar, sobretudo os castanheiros, pois os plátanos custam mais a florir. Estas duas árvores são as que mais predominam em Paris. Os castanheiros são silvestres, bem diferentes dos do Brasil. São maiores, e os frutos só podem ser comidos por animais, por serem muito amargos. É uma beleza ver Paris nessa época. O número de turistas já começa a aumentar, o que é uma pena.

Beijos do Gerd.

ANEXO E - Entrevista realizada em janeiro de 2020, com Julio Bressane e Rosa Dias.

Gaspar: Vocês tiveram uma relação bem forte, né? De amizade, né?

Rosa: A gente foi muitas vezes na casa dele, uma vez você estava, você não estava uma ou duas vezes...

Júlio: Eu nem preparei nada para isso.

Gaspar: Mas eu acho que tudo isso que você está contando é muito bonito, muito bonito mesmo.

Rosa: Uma vez, você estava à gente se encontrou na casa dele, foi na última casa dele...?

Gaspar: Foi no Flamengo, quando eu conheci o Gerd, ele já estava morando no Flamengo...

Rosa: Antes ele morava... qual era o nome do lugar?

Júlio: Era na praia, naquela rua. Qual o nome daquela rua? Já entrando para o Flamengo.

Rosa: Marques de Abrantes. Foi a última, foi aí que você estava?

Gaspar: Foram muitas recepções, fui em pelo menos em umas duas que vocês estavam.

Júlio: Eu gostava muito, eu me emocionei porque eu não preparei nada disso, e me veio aqui uma coisa que alguém já chamou de memória involuntária. Eu me lembrei de coisas dele que eu não estava esperando.

Gaspar: Sim.

Rosa: Eu me lembrava sempre daqueles coquetéis que ele gostava de fazer, eram bonitos todos, ele adorava Champagne com cassis. Ele oferecia para a gente sempre os drinks mais incríveis e ficava conversando de filosofia.

Júlio: Ele se permitia a embriaguez, as coisas mais fora do mundo, e um homem com aquela formação. Isso que era espantoso. Se tivesse um espírito tão errante assim. Foi um sujeito que, apesar de uma vida de sofrimento, de estudo, mas que gostava da alegria, gostava de se divertir. E teve também um final bastante doloroso e bastante trágico, mas foi um sujeito que buscou muito, sendo ele um pensador, filósofo, eu sinto que sabia dessa coisa difícil. Então ele tinha isso, você não encontrava, eu pelo menos não encontrei em ninguém daquela geração alguém com um espírito tão tolerante, sabe? Em uma época de certa intolerância, ele era um espírito tolerante, muito mesmo. E sempre com uma conversa inteligente, não separava as coisas, eu gostava muito dele. Eu não tive a assiduidade ou a frequência que deveria ter tido de convivência com ele, tive uma convivência muito através da Rosa, que ia lá, visitava-o muitas vezes e ele sempre nessa conversa inteligente, era um homem que de fato tinha uma aristocracia grande de espírito. E também depois a parte do final, que foi uma parte dolorosa e tivemos ainda umas duas ou três vezes com ele, e depois nada mais. Mas me veio a ideia que me emocionou, que foi a ideia dele vivo, um homem bastante que gostava das coisas, tinha um sentido trágico da vida, tinha um sofrimento, ele foi um homem que estudou, entendeu? Formou-se em uma coisa difícil, e numa época em que essas coisas eram de grande exigência. Ele gostava e sabia aproveitar os intervalos, eu tenho dele uma lembrança muito boa.

Gaspar: Interessante isso que você relatou, eu acho que uma vez você me relatou isso por telefone, você conheceu inicialmente o Gerd na praia...

Júlio: Como eu te disse, foi uma coisa assim completamente casual, porque eu tinha minha filha há 45 anos atrás, foi há bastante tempo, ela era pequenininha e eu a levava numa praia aqui no Leblon, Zona Sul, não tinha ninguém. No dia, vi esse homem em pé, e não sei por que, nem é fisicamente parecido com Sartre, o Sartre era uma figura de difícil semelhança até, mas eu achei e pensei: vou chamar esse sujeito, fui falar com ele. Foi uma coincidência, eu não sabia quem ele era, muito menos que era um estudioso do Sartre.

Gaspar: Você tinha já os livros do Sartre, provavelmente...

Júlio: Eu é que ignorava.

Gaspar: Você estava montando um filme, a ideia de um filme...

Júlio: Eu queria fazer um filme sobre a má impressão que eu tive do Sartre, mas como não tinha autoridade para discutir a filosofia do Sartre, eu fiquei preso a um invólucro do Sartre. E eu achava que naquele invólucro tinha alguma coisa de dentro dele, mas felizmente não fiz o filme, porque não teria dado certo e não estaria à altura de Sartre.

Rosa: Ele nos levou, eu me lembrei aqui agora, daquele estudioso, aquele jornalista que fez um trabalho excelente sobre Sartre. Que ele tem até um filme, um documentário, como se chama, Júlio? Você lembra dele? A gente estava na casa dele (Gerd) e ele o apresentou para gente, acho que em função disso, dessa escolha do Sartre.

Júlio: Eu me lembro também que o Haroldo de Campos tinha uma grande admiração pelo Gerd. Haroldo era um poeta e tal, mas ele sabia do Gerd e respeitava o Gerd, gostava dele. Eles vieram duas vezes, bom, a minha presença, né?! Foram duas vezes, ele veio aqui uma vez, Haroldo ficava hospedado no centro, no hotel. Nós demos um jantar para o Haroldo e para o Gerd em casa e nós morávamos na rua Timóteo da Costa, e foi muito engraçado porque o Gerd e Haroldo, com aquela coisa de alemão, ficavam falando coisas, Gerd rindo, falando do assento do Haroldo, eles se davam muito bem, eles se respeitavam muito pois sabiam dessa coisa que estava em extinção que era a formação, ele (Haroldo) sabia que tinha alguém ali que tinha passado. E a última vez foi quando eles vieram, o Haroldo veio aqui fazer uma palestra no Palácio do Catete com o Gerd, e eles vieram aqui, eu fui com o Haroldo direto mais cedo para o Palácio do Catete, nos encontramos e ficamos um pouco ali, teve a conversa dos dois, a palestra dos dois, me lembro de fragmentos assim...

Gaspar: Os dois dividiram mesa...

Júlio: E fomos para levar o Haroldo, o Gerd e eu, fomos levar o Haroldo para o aeroporto e foi assim. E sempre, as duas vezes que estive presente com os dois, foram momentos muito agradáveis, realmente de muita alegria, eram duas pessoas que se conheciam também, entendeu?

Gaspar: E depois dessa proposta de filme que você para ele na praia, você veio a conhecer ele mais tarde por intermédio da Rosa?

Júlio: Foi mais tarde por intermédio da Rosa. Rosa fez uma tese de doutorado...

Rosa: Foi na minha defesa, ele estava na banca. Doutorado não, ele estava na minha banca de mestrado, lá do IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais).

Júlio: Foi ali que voltamos um pouco, depois fomos lá na casa dele, ele nos ofereceu lá um negócio, sempre foi muito simpático naquela casa dele. Coisa rara de você ver assim no meio acadêmico, sobretudo da geração dele. Há um frescor de conversa, de bem-estar ali, ele sentia prazer em estar com as coisas, muito, muito boa lembrança dele, viu?! Depois, como sempre, né?! Como diz um velho axioma, né. Teve um momento triste que foi...

Rosa: Ele morreu com quantos anos?

Gaspar: Acho que ele morreu com 72, ele era de 29 e faleceu em 2002, morreu com 72.

Júlio: O engraçado foi que a última vez que estivemos com ele, eu e a Rosa, ele estava com lucidez.

Rosa: Ele falou para a gente que estava com câncer no cérebro, foi um negócio terrível.

Júlio: Que não poderia operar...

Rosa: Estava tentando operar, sim.

Júlio: Não estava propenso a operar, poderia ser pior...

Rosa: Não tinha plano de saúde, uma série de complicações...

Júlio: Um momento assim, sombrio da existência dele. Mas nesse mesmo dia houve uma coisa assim, que me lembrou a melhor coisa dele naquelas conversas com Haroldo. Naquele dia nós fomos lá, na véspera tinha saído no jornal de São Paulo, não lembro se era na Folha ou no Estado de São Paulo, uma crítica a tradução do Haroldo da *Iliada*, e uma crítica negativa, mas uma crítica que não estava à altura da tradução e tinha um avanço ali de sinal lamentável. Ele fazia uma crítica ao uso de palavras separadas por hífen, né?! E fazia uma crítica que insulta a língua portuguesa. Um sujeito que resolve fazer uma crítica do Haroldo da *Iliada*, não tem capacidade, não conhece a língua portuguesa que é feita de montagem desde lá debaixo. Bom,

e falamos isso, que observação, o Gerd parou e disse assim olha “você vê que falta de sensibilidade? Palavras-montagens justamente dão mobilidade à língua, isso é o que ele usou, batalha, elíadas, guerra... Palavras montagem dão mobilidade à língua”, observação dele. Eu, na hora tremi, entendeu? Pois, foi essa a última coisa que tivemos com ele.

Rosa: Naquela festa ele já estava doente? A grande festa que ele convidou a Italla Nandi, tinha uma porção de pessoas, aquele grupo dele todo de teatro, como chamavam o grupo?

Gaspar: Tinha o Caco Coelho, né?

Rosa: Ele trabalhava sempre, tinha uma peça que ele estava em cartaz, acho que o Gerd tinha também trabalhado com eles, escreveu alguma coisa sobre essa peça, não é? Não foi?

Gaspar: O Caco, lembra que a gente organizou? Eu a Rosa e a Ana Lúcia estávamos organizando um livro sobre, na verdade, um evento sobre o Gerd. E aí a Vera Holtz, que foi casada com Caco Coelho, apresentou uma peça. Lembra, Rosa? Na parte artística do evento, ela apresentou o Primeiro Amor do Beckett e teve uma programação. O Caco leu uma palestra do Gerd, que é *As Quatro Estéticas* que nós publicamos, e teve uma porção de convidados, Benedito Nunes... E você (Rosa)? Como você conheceu depois o Gerd depois desse episódio que o Júlio narrou na praia...

Rosa: Eu conheci o Gerd lá no IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais) que eu estudava no IFCS. Eu assistia a algumas palestras dele e eu ficava impressionada porque todo mundo vinha com um texto, né? Como até hoje, todo mundo tem um texto e ele vinha sem nada, ele não tinha nada, ele não tinha livro, ele não tinha papelzinho para falar na sala de aula, as aulas dele eram conferências, sempre conferências. Eu fui a algumas dele lá no IFCS, eu também já entrei depois, já entrei para fazer a Tese no IFCS, eu estava na PUC (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) e teve o problema lá com os professores quando foram demitidos, eu já cheguei no final já para fazer a dissertação, né?! Fiz doutorado também, já com menos disciplina, eu fui a algumas conferências, as grandes conferências do Gerd.

Gaspar: E depois você foi colega dele...

Rosa: E na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) a gente se sentava muitas vezes lá nos banquinhos, onde tem aquele café, a gente se sentava nos banquinhos e ficava conversando sobre várias coisas. O Gerd era incrível, ele preparava a aula andando de um lado para o outro, ele andava sem parar, eu muitas vezes ficava envergonhada de pará-lo, de conversar com ele porque eu sabia que ele estava concentrado para fazer as aulas dele. Mas sempre assim, a gente conversava ali, ele falava de um filme, do que ele estava vendo, de alguma coisa, um texto que ele estava lendo, ele estava sempre fazendo alguma coisa que...

Julio: O Gerd, agora estou me lembrando, teve uma coisa comigo lá na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) ele me levou lá para fazer uma palestra sobre o Emerson, se lembra disso?

Rosa: uhum!

Júlio: Ele leu um negócio que eu escrevi sobre o Emerson e me disse se eu não queria falar, fazer aquela palestra lá, e fui eu e ele. Eu fiz a palestra e tal, veio uma mulher depois, uma francesa, perguntar uma outra coisa, foi a última vez que eu tive alguma coisa assim próxima com ele.

Gaspar: Como é que foi? Vocês conversaram?

Júlio: Estou tentando me lembrar... Nós fomos jantar, eu, ele e a Rosa, aqui no Antiquário, lembra? Eu publiquei um texto sobre o Emerson, *Emerson em movimento*. Isso foi no final dos anos 80. Eu não sei como, aonde, qual foi a coisa que ele (Gerd) viu, e falou comigo: queria muito que você... precisava de falar sobre isso. Aí eu falei: tá, viemos conversar e fomos jantar, tinha um restaurante no Leblon e nós o levamos lá. Uma noite admirável, nós dizemos coisas, e ele foi, me levou lá para fazer essa palestra, que na verdade não era uma coisa assim, era apenas um exemplo de tradução. Eu peguei um poema do Emerson, que se chama *Brahma*, são quatro quartetos, e eu vi em cada quarteto um diretor, um formalismo de cinema. Esse que era o negócio, o resto era para uma plateia como a nossa, desavisada, dizer quem é o Emerson,

como são as coisas, a relação dele com o Nietzsche. Mas de interessante o que tinha, era essa tradução, ou a sugestão, de se traduzir um quarteto de um poema por um filme, ou por um formalismo do diretor, como foi o caso de Eisestein. E acho que foi isso que interessou ao Gerd, porque era da natureza dele, uma coisa, talvez aí... O meu trabalho, o meu ponto de vista, sempre foi o realizador, entendeu? Minha teoria, minha reflexão, em função da minha coisa de realização. E ele tinha nesse sentido uma coisa que ele, que é espontânea nele, ou se não era espontânea, tornou-se espontânea, que talvez é esse o caso; espontâneo não é nada, tornou-se espontânea nele. Que era fazer com que as disciplinas se entrelaçassem. Puxava coisas de uma para outra, falava alguma coisa... Daí talvez, alguma... Eu não estudei a obra do Gerd, nem cheguei a esse tipo de exegese, mas talvez aí ele tenha separado um pouco dos outros, tenha entrado por um campo que dentro da filosofia, fosse considerado muito vulnerável: você começar a botar conceitos de música dentro de pensamento, ambas as coisas; que são uma maneira de você tentar de alguma maneira quebrar o clichê...

Gaspar: ...certo, dar vivacidade... vida!

Júlio: Isso é uma coisa que eu talvez tivesse assim, foi uma coisa que eu notei também no meu trabalho espontaneamente. Agora, falando dessa coisa que vocês querem ouvir dos filmes, deixa eu dizer uma coisa a você. Eu comecei a fazer cinema muito cedo... Eu tinha 12 anos, minha mãe me levou a uma viagem para os Estados Unidos e me deu uma câmera e um projetor 16 mm, comecei a filmar..., mas cinema, eu fui saber mais ou menos o que era 50 anos depois, demorei muito, meu passo foi um passo, como diria o velho Euclides da Cunha, “um passo tardo dos peregrinos”, sabe, foi muito devagar, muito mesmo. E... enfim, tive essa intuição, com o meu próprio fazer cinematográfico. Eu tive, talvez, precocemente, uma distância daquilo, entendeu? Juntou o belo com o horrível... Entendeu? E eu então fui vendo o que que eu não conseguia, porque desde garotinho, a primeira vez que eu filmei uma coisa que vi, me espantei! Que não era aquilo, aquilo era uma outra coisa que eu não sabia, não tinha a menor ideia do que fosse, diferente do que eu tinha feito... então isso aí já foi uma coisa que apareceu... Agora, isso como distância, como reflexão, uma vez ouvi uma frase, não me lembro de quem, não sei se era o Godard, ou se foi o Romero, acho que foi o Godard... Em que ele dizia que o cinema, diferente da música e da literatura, é uma coisa que você não aprende, você tem que fazer para saber a dificuldade. Ele dava um exemplo: você veja um plano do Eisenstein que você gosta, procura repetir aquilo para você ver a dificuldade; não sei se é isso, isso aí talvez não seja a verdade, você pode fazer grandes filmes sem nunca ter visto uma câmera, mas ele

quis dizer que alguma coisa que você fazendo, também é que você descobre. Nesse sentido, sem querer radicalizar, “tem que ser assim”, isso não existe! Ele tem razão, porque você precisa fazer. E eu, nesse sentido, eu digo, eu demorei muito, apesar de quem trabalhou em mim um cinema era alguém que eu não conhecia, entendeu? Eu demorei muito para me encontrar com esse alguém, muito mesmo, e não me encontrei. E a coisa do cinema, logo, eu vi essa necessidade, né? Das coisas se arrastarem uma pelas outras, se interseccionar. E fui, através de muito esforço, muito esforço, ajudado porque você sabe, é uma velha tese freudiana, mas que é verdade, “a patologia, ela engendra o estilo...” Então eu, eu consegui sair por ali, entendeu? Com muita dificuldade, com muito esforço, e vendo essas coisas na minha própria experiência. Muitos textos filosóficos, que eu vim a ler depois, coautorizavam o que eu havia feito, sem saber...

Gaspar: Mas você é um leitor de filosofia, acho que vocês têm uma parceria nesse sentido, né?

Júlio: Eu sempre fui um leitor. E também, um tardio leitor. Uma coisa é você ter livros e passar os olhos, a outra coisa é você ser leitor. Demorei muito a aprender a ler, muito! Agora, a coisa da filosofia entrou na minha vida por causa da Rosa. Eu tava perdido pela... “Lost in the Hayes” ... e ela (Rosa) que foi quem me introduziu no caminho duro e difícil da filosofia. Mas eu sempre fui um leitor, mas a minha leitura sempre foi uma leitura de coisas que foram sempre consideradas inúteis. Eu não consegui ter formação acadêmica, formação universitária, formação primária, não consegui ter... Eu uma vez, lendo Oswald, ele tem uma coisa escrita que parece que foi um “Escrínio de facécias”, entendeu? É isso aí..., mas depois corri, muito depois, para tentar encontrar sentido naquilo que não tinha sentido para ninguém, mas tinha para mim. Fiz muitos filmes, tive que inventar uma maneira de se produzir filmes. Cada filme, isso lá quando eu tinha dezoito? Não! Hoje com oitenta! Tem que inventar uma maneira de fazer um filme. Não existe essa maneira, tem que inventar pra poder fazer.

Gaspar: Não há um método pré-concebido, né?

Júlio: Bom, alguma coisa... havia um grande escritor que dizia uma coisa muito interessante: que o contemporâneo é o inatual; e tá cheio de ontem aqui, entendeu? Então é evidente que você faz a coisa com alguma coisa que você fez, não podia ser de outra maneira. Mas é sempre uma coisa que você tem que inventar; não tá, não existe assim. Para mim, sempre foi uma

dificuldade muito grande; eu tenho uma grande fonte de vida no cinema, mas é a fonte da vida realmente, ou seja, da vida como alguma coisa de que existem muitas contradições, muitas dificuldades, tem um aspecto muito sombrio disso tudo.

Rosa: Cada filme é uma grande dificuldade né, Júlio?

Júlio: Cada filme é uma dificuldade que você supera. E o que você faz sobre os que estão ali. A equipe somos nós seis aqui. Então o filme é sobre aquele grupo de pessoas ali, pode ser o tema do filme a vida do Napoleão, da Cleópatra, de quem seja... o que está naquela imagem ali, se você tirar um primeiro envelope, tirar uma primeira camuflagem daquilo ali, vai entrando aqui... É uma velha frase que foi usada e que matou muita gente, não tem nada de pessoal, ou seja, quando você diz isso, é porque é estritamente pessoal. Tanta gente morreu por isso! Enfim, eu fui continuando, dei muita sorte, uma estranha sorte - tive uma estranha sorte – e consegui fazendo assim, inventando, ou seja, cada filme é uma imagem que tem no prefácio da *Frozen do Mal*, é um obstáculo que você solta, entendeu? Então é um obstáculo, você tem uma grande... se justifica aqui, o fato que vai acabar. Pelo menos esclarece a você que aquilo vai acabar. Eu sempre fui, e mais velho aumentou assim a tara livresca. Sou um leitor, mas que tem com a leitura entre a leitura e a criação, estranhos desígnios, estranhas opacidades, mais do que transparece, mais do que transparece! A coisa artística é opaca, não aparece! É isso! O que eu vi ali foi o *Cleópatra*?

Rosa: Não, foi o *Mandarim*.

Fábio: Mas esse do *Filme de Amor* também tem uma parte sobre Cleópatra... tem um passeio sobre alguns filmes.

Júlio: O *Filme de Amor* é uma coisa que... É um filme que já estava assim, para ser feito desde sempre, como foi o *Tabu*. O negócio do *Filme de Amor* era aquela questão das três graças; o que que isso representa para a gente? O que quer dizer esse jogo? Aqui me lembrei, falei para você que no *Tabu* tinha uma linha de furta-cor, que é: o erótico e o que é o pornográfico? No *Tabu* tem esse jogo, uma coisa que eu ali arrisquei, de que pornográfico não é propriamente a imagem do coito, da genitália, esse não é o pornográfico. Pornográfico talvez seja a maneira com que você possa perceber aquilo, como imagem. Aí que tá a pornografia; está fora dali aquilo é uma imagem! Agora, é tão absurdo você pegar uma imagem da Marielle sendo

metralhada, olhar aquilo e imaginar que não, que era um passeio de pombos pelas Ilhas Cagarras. São coisas que são evidências, é diferente. Tinha um sujeito que, há muitos anos atrás, acho que foi em 1980, que tinha uma grande coleção de filmes pornográficos mudos, alemães e franceses (os filmes pornográficos franceses eram feitos na Argélia ou em Marrocos), e eu fui, eu conhecia um montador antigo também, que foi na casa desse sujeito. Então eu selecionei ali algumas coisas para botar, e que botei no *Tabu*. Algumas coisas de excelente cinema, de raro cinema... planos espetaculares! Então eu ia chamar o *Filme de Amor* de *Filme Pornográfico*. Eu só não botei esse título porque eu achei que ia ser uma espécie assim de cafajestada, como dizia Oswald: “bode expiatório de uma gafe e objeto de uma cafajestada”, entendeu? Botar o nome do filme de pornográfico, todo mundo ia ver aquilo, não ia ver pornografia e ia sair de lá revoltado. Então eu botei o nome de *Filme de Amor*, e vendo aquilo, ficava chocado, porque vendo aquilo ser amor também... Então era esse ténue fino, também do *Tabu*. Algo que você falou... pode fazer, e eu acho que você tem razão em fazer suas restrições, eu também faço. Mas o Lacoue-Labarthe disse uma coisa aqui em casa muito importante, entendeu?

Rosa: Eu gosto dele...

Júlio: Não, mas ele disse um negócio que poucas vezes vi, sabe o que o Lacoue-Labarthe disse? “Eu gosto de pornografia!” Ele falou aqui! Ele entende que pornografia é outra coisa, pornografia é o que você vê! Você, que é a pornografia, não está à altura de ver aquilo, essa é a diferença. Então eu quis, no *Filme de Amor*, botar essa coisa assim, mascarada por uma tolerância visual, vamos dizer assim, pictórica, Balthus... Esses caras que fizeram essas distorções, mas o que tá em jogo ali atrás era essa questão, esse limite que transfere da imagem para você o julgamento. Não sei se você chegou alguma vez a acompanhar o julgamento do Oscar Wilde, foi há pouco tempo. Publicaram em uma revista o texto da defesa dele, que só saiu agora há um ou dois anos atrás, e que é uma dessas coisas espetaculares. Eu me lembrei quando você falou o negócio do Gerd, que essas coisas da virtude... o sujeito saía da sala e ia até a sala onde estavam os garotos ali... Tudo sobre virtude isso, imagina você sair de uma aula ali, e procurar um pouco de ar fresco, uma juventude, uma garotada bonita... isso devia ser um estímulo! Enfim, quando eu pensei esse negócio do *Filme de Amor*, eu transferi pro gosto o tornar inclusive o que é uma provocação num clichê. O Balthus, quando fez aquilo, e até hoje, né, mudou pouco, era uma provocação, mas hoje você botando aqui, tem uma tradução clichê.

Então essa coisa toda foi que eu quis deixar atrás ali, essa separação de implicar o sujeito nesse julgamento. Eu pulei o negócio do Wilde... e eu acho que o Wilde diz nesse julgamento uma coisa que dá uma lição de leitura, a arte mais difícil, a arte de ler. Ele diz uma coisa espetacular, ele falou assim: “o livro ou qualquer coisa depende de como você lê”. Você pega uma imagem daquela, isso para não chegar... (parece até uma brincadeira) chegar até nos jornais hoje, as autoridades contra esse ou aquele troço, mas existe, está lá dentro! Então o *Filme de Amor* teve isso, e teve também uma coisa que aqui nós não consideramos, que foi essa relação da possibilidade de tradução. De o que que pode ser sugerido nisso tudo. Na verdade, a realidade é tudo! Tu não pode achar que é real o que você leu agora no jornal, viu na televisão, isso é um fragmento do real; a realidade é tudo. A realidade é a sua imaginação, é a música, toda a literatura, o que você sonhou; tudo é real para você, você vive isso, não tem nada que se exclua disso. Então, é uma timidez cultural muito grande sabe, Gaspar? Isso é uma outra coisa do Emerson. O Emerson criticou muito isso, imagina, hein... um país que estava se libertando da literatura inglesa, ele falou: timidez cultural. Enfim, cada um faz como pode, mas há uma certa timidez de você chegar próximo a alguma coisa, entendeu? Medo também... Mas você não pode julgar, cada coisa é tão inesperada, entram tantas coisas ali que fica difícil você julgar uma coisa que você fez há 40 a 50 anos atrás com os olhos de agora, entendeu? Havia naquele momento uma outra satisfação das coisas, um outro limite das coisas; hoje você vendo é um deslimite, já passou. Se vocês tiverem alguma coisa para perguntar... Você sabe que tem uma bela carta do padre Vieira, uma das últimas cartas dele, coitado, 89 anos! Ele diz que alguém escreve para ele reclamando por ele não ter respondido, e ele então diz: “Olha, é da natureza humana responder, todo homem responde, você pergunta, ele responde, até as pedras respondem... é o eco!” Então você pode perguntar, mas vamos ver se eu posso responder essas perguntas todas, né, não sei...

Fábio: Eu tenho várias curiosidades. Mas a gente falou muito sobre movimento, né. Porque o Gerd, lembrando que a tradução do Haroldo da *Iliada* coloca a língua em movimento, o movimento do Gerd andando enquanto preparava as aulas... E me dá muito a impressão, vendo seus filmes, de que tem essa ideia de um movimento, quase como se fosse uma dança, entre o cinema, os livros, as artes plásticas, a música... E me interessa muito essas relações que você estabelece com Machado de Assis, com Oswald de Andrade, com o próprio Haroldo no *Galáxias*... Porque eu vejo muito essas escolhas como escolhas por inventores, você falou de invenção também, acho que são realizadores, escritores, autores, que Mário Peixoto acho que um deles também, que sempre estiveram nessa posição que você descreve desse quase olhar

para o abismo né, quase ter o ato criativo como uma visada para o abismo e falar: “E agora?” Não tem um modelo exatamente pronto, preciso resolver a minha criação agora. Acho que você se interessa por esses autores não por acaso, né. E claro que isso não é exatamente uma pergunta, é quase uma introdução, mas eu queria que a gente conversasse um pouco sobre essas escolhas, sobre Machado, Mário Peixoto... Haroldo já acho que é uma relação maior do que a relação da afinidade criativa porque teve uma amizade também, ao mesmo tempo...

Júlio: Essas leituras, eu tenho uma certa dificuldade no sentido de saber o que me leva àquela coisa, entendeu? Há certamente, como sempre, uma força, uma coisa que te atrai, que te faz compreender aquela coisa. De compreender em você aquilo. Todos esses autores... nem todos os autores que eu gosto e leio, eu filmei. Mas todos os que eu levei a filmar foram assim, coisas que me perseguiram, e que eu fiquei bastante tomado por um tempo. Tudo isso em mim demora muito! Eu fiz agora um filme, mas antes de dizer sobre isso, vou falar um negócio do Haroldo... Com o Haroldo é diferente porque o Haroldo foi um homem, eu conheci o Haroldo em 1971, em Nova York. O Haroldo eu já conhecia, apesar de ter sido um leitor tardio da Poesia Concreta. Eu, a partir de 68 comecei a ler... ler! Não ver um pedacinho, comecei a ler a teoria da Poesia Concreta, Noigandres, fui por ali... E quando conheci o Haroldo, eu tinha já uma grande admiração por ele. Ele tinha publicado em alguns fascículos o Galáxia. Lá em Nova York, ele me deu alguns xerox do Galáxia, que ainda não estavam impressos. Tive noites e dias memoráveis com o Haroldo em Nova York. Memoráveis realmente! Realmente, um poeta de uma rara força, de uma rara energia, raríssima! E fiquei amigo dele, tornamo-nos amigos muito próximos, eu ia para São Paulo e ficava na casa dele. E o Haroldo me fez descobrir (e à Rosa também, porque ele gostava muito da Rosa) um universo de, não vou dizer só literário, mas descobri um universo de percepção, e que foi decisivo para mim. Então eu tive uma grande relação de íntima amizade com ele, de um aprendizado muito grande. O Haroldo foi um homem para mim definitivo mesmo, muito mesmo! Eu tive com ele uma amizade de falar com ele quase todos os dias pelo telefone, vinha aqui em casa, ia na casa dele... E deu a mim, a minha geração (que tinha aí nessa época ainda 23/24 anos), um universo, uma ordem cósmica, que não existia... não existia! O domínio de uma literatura e de uma percepção das coisas. Literatura é uma chave para essa percepção das coisas, da poesia. “A imagem adiantou o relógio do atraso Imperial” pode se aplicar ali, porque adiantou realmente o nosso relógio. O trabalho da poesia Concreta aqui foi uma coisa realmente extraordinária. O que se deve à poesia concreta no Brasil é imenso... imenso! Mas, como se diz, você tem que esperar passar 50 anos, passado 50 anos a coisa não tem mais importância, aí você faz uma análise.

Rosa: Vocês conhecem Galáxia Dark e o Galáxia Albina?

Júlio: Agora, isso tudo entra nesse negócio que foi uma parte importante da minha percepção e da minha coisa com o Haroldo, que é a questão tradutória. O Haroldo foi íntimo amigo e teve uma correspondência muito grande com Roma Jakobson. O Jakobson era amigo dele. Então ele pegou aquelas fórmulas-chaves básicas da linguística moderna com o Jakobson, mas ele colocou também uma outra filosofia ali, uma outra abrangência naquilo. Sobretudo que era também uma outra língua, onde aquilo poderia ser operado. Então a questão tradutória aí ficou central. A Galáxia Albina, Galáxia Dark, e a outra que não fizemos, que era Galáxia Ruiva, são apenas uma poeira do que a coisa do Haroldo significou para mim. Aquilo ali foi apenas uma sugestão assim, que tipo de clichê de imagem você podia colocar o Haroldo, e também de montagem, mas sobretudo a montagem do clichê dele próprio, uma sugestão de muitas maneiras que você pode sentir e fazer as Galáxias. Foi a que eu senti e consegui fazer. Mas isso mesmo ainda está muito longe do que ele me deu de percepção de mundo. Esse último filme que eu fiz agora, que se chama *Capitu* e o capítulo. Isso foi o Haroldo. Eu, em 1983, logo depois do *Tabu* (*Tabu* foi em 80/81), em 82/83, eu comecei uma leitura de um autor que eu tinha lido quando ainda não podia ter lido, ou seja, na juventude, que foi o Machado de Assis. São autores que você não pode ler jovem, a juventude, vamos dizer: sai correndo dali, sai correndo daquele troço. Pega o que pode para ver se melhora. Então, foi o caso do Machado de Assis. Então eu comecei uma releitura, ainda na Inglaterra mesmo. A Rosa fez uma leitura também forte do Machado de Assis, sobretudo do *Memorial de Aires*, e eu comecei a reler Machado de Assis. Então, foi todo dia falando com Haroldo, eu fui a São Paulo, fiquei na casa dele. Isso era também algo que ligava o Haroldo muito ao Gerd, o Haroldo era o homem que gostava das coisas, que tinha espírito, era um homem de espírito. Então, conversando tarde com ele, falando sobre o Brás Cubas, porque em 85/86 eu filmei o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Brás Cubas, né? Então, conversando de noite na casa dele, ele falou: “Julio, o importante no *Dom Casmurro* não é a Capitu, é o capítulo”. Quando ele falou isso pra mim, eu fiquei enfeitiçado, Capitu, capítulo, eu achei um negócio espetacular, um poema ali na hora; fiquei maravilhado, que coisa belíssima! Um poema desses é tão rigoroso como poema, que é verdadeiro, é isso que se da ali, entendeu? Contudo, quando ele falou isso, eu não percebi, não alcancei o que ele falou, não estava preparado para isso; não compreendi. E justamente foi esse o negócio, né? Porque o capítulo estava ligado a um pathos, que foi isso que eu não compreendi,

e ele viu ali. Pathos não é a Capitu, pathos é o capítulo, e eu não percebi isso, e nem ele falou, não precisava, fez um poema.

Lays: Deixou no ar...

Júlio: Deixou na terra... Aqui, leia você...

Fábio: é o que a gente dizia da pornografia, ele disse, mas assim, cabe aos entender ou não, dito está.

Júlio: E aí eu peguei e passou... foi, foi, foi, foi, foi... até que um dia eu li um livro de um grande estudioso, de um grande leitor do Marcel Proust, Jean Milly, um livro que a Rosa que me deu, *A Frase de Proust*, anos 80 isso. E ali tem um negócio que foi onde eu vi a observação do Haroldo. Ele atribui a frase longa do Proust, a respiração do Proust, a frase longa, que são poucas, existem poucas nos três volumes. Mas as frases longas ele atribui à asma. Porque, como é uma respiração, você ia até onde se podia, deixava a oxigenação e ia até o limite máximo, você não sabia se ia voltar. Então ele levava a respiração até o final. Esta que é a observação. Então, no Machado de Assis, essa observação eu fiz a partir do Haroldo, foi o Haroldo que me desvendou, ele deu o enigma, agora o importante é o enigma, a decifração dele vai sair um dia. Estou lendo Machado de Assis, aí eu vejo que na culminância da obra dele ele faz *Ressurreição*, *A Mão e a Luva*, *Iaiá Garcia*, aí ele faz: *Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó*. Ali há um surto de capítulos. Em *Ressurreição*, *A Mão e a Luva*, e *Iaiá Garcia*, os capítulos são convencionais; um tem dezoito capítulos, outro tem quatorze, o outro tem vinte e seis. Agora, a partir do *Brás Cubas*... o *Brás Cubas* tem cento e cinquenta e um, *Dom Casmurro*, que tem cento e sessenta páginas, tem cento e quarenta e oito capítulos, *Quincas Borba* tem trezentos, *Esau e Jacó* cem, e o *Memorial de Aires*, que é o último, não tem capítulo, mas ele tem um calendário, do dia tal, do ano tal. Agora o surto dos capítulos é na obra quando vai subindo ali. Porque o *Memorial de Aires* talvez seja o maior livro dele, mas é quando a água do mar vai embora. Não é verdade? Ali, é o surto dos capítulos. Aí liguei o surto dos capítulos, a interrupção uma atrás da outra, à epilepsia. Entendeu? Então eu botei o capítulo como sendo o ataque. Onde entra uma outra ficção. Você viu? Eu tenho um ataque epilético aqui, para vocês vai ser grotesco ver o cara se... hoje não mais, hoje tem remédio, mas era uma coisa tremenda, você se estrebuchar e todo mundo que via, aquilo era horrível. Agora, para o sujeito que está tendo o ataque, não é isso. Ele volta aqui e se senta e continua

conversando como nós estamos aqui. Retoma a conversa. Ou seja, há uma interrupção ali. Ao capítulo ali oculto, você não sabe qual é. Alguma coisa se deu. Nem você sabe o que é. Mas como você voltou, alguma coisa se passou. A não ser que você não voltasse mais. Aí acabou. Agora, alguma coisa se passou ali. E isso em outros tempos, no caso já houve um estudo sobre Dostoiévski ligando isso ao *petite mort*, o ataque epilético ao gozo. Entendeu? A interrupção. Agora, botei o capítulo como sendo a interrupção, o ataque. Eu fiz entrar, eu distorci o Brás... Já foram feitas 346 adaptações de cinema do *Brás Cubas*. Uma atrás da outra, tem duzentas. Então eu procurei fazer uma distorção. Entendeu? Peguei alguns capítulos, botei ali para criar algum esqueleto móvel e coloquei a presença, o sinal artístico da doença. Necessário! Sem a doença, não tem a criação. Isso é uma velha tese freudiana. Bom, enfim, ali botei esse negócio, então interrompi a narrativa do filme com doze filmes e dois capítulos musicais. Música de dois outros filmes. Então vem a narrativa, pá! Entra uma outra coisa. Uma outra coisa, outra memória. Você não sabe o que é. Um outro negócio, um outro recomeço. Lá de trás. Aí corta e continua a ação. Aí, outra!

Fábio: Doze outros filmes pensados por você ou você pegou outros trechos de outras obras?

Júlio: Doze filmes que eu fiz. Desde 1966 até agora. Separei doze ataques epiléticos controlados. Doze. Botei. Mas você viu esse negócio?... Tem quadro, eu filmei numa casa que tinha cerca de uns vinte quadros. E os vinte quadros, nos anos 20, ou seja, de uma época que ainda existia pintura. Tinha ateliê para aprender. Nenhum conhecido. Nenhum conhecido! Pintores desconhecidos, pinturas desconhecidas e filmes desconhecidos, porque todos os filmes que eu botei lá ninguém conhece, são filmes desconhecidos também. E fiz o negócio. Que foi pela primeira vez esse negócio. Pela primeira vez, esse negócio, eu fui levado, isso é uma maneira... A mulher tem uma virtude muito grande na história toda, inclusive. Mesmo na história masculina, que é a virtude da escuta. Não é? As mulheres têm a tolerância de escutar. Ela tolera isso. E esse filme teve uma coisa assim, que foi a espera, entendeu? De uma, de que aquilo tudo tivesse um sentido feminino, que você não sabe qual é. Você não é um feminino. Você supõe que seja. Um outro valor. Botei um quadro de reprodução de uma parede de Pompéia, um desenho, um quadro na parede, um afresco. Disseram que era, depois e tal, da Safo, que era a Safo. Mas nada dizia isso, foi historiadores italianos que disseram isso. Agora, de qualquer maneira, é uma medalha muito bonita de uma mulher com um papel e uma caneta na mão. Pode não ser a Safo, mas era alguém que sabia. Então eu botei isso como ser do imperativo do filme. Tirei a predominância masculina do ciúme, transformei o ciúme numa

espécie de câimbra mental. Entendeu? O sujeito dominado, sujeito acaba virando um troço, dominado pela coisa, e botei o centro nas mulheres que decidiram a coisa. Então houve uma distorção muito grande do filme aí. Entendeu? Uma distorção muito acentuada da coisa. Agora, isso foi uma maneira também de poder fazer isso hoje, entendeu? Isso é uma velha ideia da filosofia do Walter Benjamin. Que é a ideia da imagem dialética. O quê que é a imagem dialética? É alguma imagem, alguma coisa longínqua, lá de longe, que você traz aqui. E de lá para cá, esses intervalos dessa sobrevivência das imagens cria uma espécie de uma nebulosa, em que todos os tempos ali estão juntos. Então eu procurei não fazer... filme de época é uma aberração. Sabe qual foi a época? Mas olha o gesto que nós estamos aqui, cada um de nós. São gestos de agora. São gestos que só têm sentido hoje. Nunca em outro lugar nenhum do mundo, em época nenhuma, faria um gesto assim. A primeira coisa que você nota nos quadros, em fotografias antigas, é a posição desconfortável dos gestos. Desconfortáveis no sentido de que não são os de hoje, não é? Pois é, eu botei, aproximei esse texto, aproximei dessa natureza de agora, liberei ele dessa impossibilidade que é fazer um documentário da época. Agora, isso tudo também quero dizer o seguinte, esse foi um filme que eu trabalhei quase quatro anos para organizar ele. Eu devo muito a Rosa por isso, muito. Me deu muitas coisas que eu pude juntar, e eu fiz um negócio que foi, eu trouxe junto com o *Dom Casmurro*, o Machado de Assis. O Dom Casmurro está escrevendo um livro, que é o *Dom Casmurro*. Então eu trouxe uma coisa pouco conhecida do Machado de Assis para o filme, que ele, casmurro, ele virou Casmurro, e lendo os textos literários dele, de poesia e de crítica literária. Coisas espantosas, a tradução, as traduções, espetacular. E coisa assim que eram certamente leituras que ele próprio fazia na época. E são verdadeiros anacronismos, entendeu? Completamente fora do tempo. Esses sim são anacronismos. Completamente fora disso que está aí. É inatual. Ou seja, não está nesse ato de agora. Tem uma ressonância na frente. Eu fiz esse filme.

Gaspar: Mas não no sentido depreciativo do anacronismo, não é? Aquilo que o Didi-Huberman usa como anacrônico, que é isso que você falou, inatual, mas não no sentido necessariamente ultrapassado, *démodé*.

Júlio: Pois é, essa é a tese do Benjamin.

Gaspar: Sim, ele é que prega o diálogo com Brecht.

Júlio: Exato. Mas isso aí parece hoje com esses auxílios da filosofia, a gente encontra hoje ressonância nisso. Uma ressonância compreensiva. Agora nós temos que ver o seguinte,

existem, a maioria dessas coisas, o sombreado delas, não deixa que a gente veja direito. Entendeu? Há um determinado tipo de objeto que eu quero dizer, há na feitura dele alguma coisa que ele, ele não se revela, ao contrário, a coisa está no fato de esconder aquilo. A dificuldade é que não se revele. É evidente que uma coisa dessas hoje tem um público bastante limitado. Mas que tem força de sobrevivência, sabe?

Gaspar: Uma coisa que me ocorreu, você narrando o fazer do filme, essa leitura do Machado de Assis que você faz, minha curiosidade, estou louco para ver o filme, é saber se você usa a *Erva do rato*, usa o *Brás Cubas* nessas imagens epiléticas que você faz, mas também como você faz nesses capítulos filmicos? Nesses fragmentos. Não sei se daria para dizer se são fragmentos nesse sentido, como você faz para explorar, uma coisa que eu acho genial no Machado de Assis que é a ironia do Machado, não é?

Júlio: Bom, deixa eu dizer. Esses deslocamentos já são irônicos. Porque você colocar numa narrativa as imagens que não pertencem a ela já é uma grande ironia nisso tudo. Agora a entrada desses fragmentos, eles entram também como parte dessa ficção do filme. O homem que está ali, está escrevendo um livro, a história do livro é a história do livro que ele está escrevendo. É o ato dele estar escrevendo aquilo. Ou seja, há uma coisa ali que é a questão dupla do biográfico. É uma coisa elementar da psicologia, como dizia antes, não tem nada de pessoal, isso é justamente a impossibilidade, se você... uma pessoa só tem uma coisa que é o pessoal, qualquer rangido seu é pessoal. Não tem como você separar isso. Pois bem, no caso do Machado de Assis, então, tem a questão da eterna dissimulação, da transfiguração das aparências o tempo todo, o próprio núcleo do Machado de Assis é uma dissimulação. O próprio escrever dele é uma dissimulação daquele *pathos* dele social, até higiênico. Então tem o lado do biográfico e tem o lado da ficção que se mistura com aquilo. Então, no caso da entrada desse capítulo, há uma formulação feita há sessenta anos atrás, não é uma descoberta. Não é uma coisa biográfica, não é a biografia, é o biografema. Ou seja, tem raízes da coisa biográfica, mas vai além dela. Então é um biografema. Esses capítulos são um biografema, porque são uma biografia de um cineasta que fez aqueles filmes, por acaso nas aparências das identidades jurídicas, talvez possa ser a mesma pessoa, mas só ali, entendeu? Isso faz parte de uma ficção, como a outra ficção, entendeu? Não estou te dizendo biografema, a entrada desses filmes, sugerem uma ordem biográfica de alguém ausente. É uma biografia de alguém que escreve sem que você saiba o que ele está escrevendo nem do que ele está falando. É uma biografia, são estilhas de uma biografia, por pedaços. Vestígios. Estilhas, poeiras que estão ali entrando para

dar aquela aparência de normalidade. O *pathos* que está ali dentro. Ler 150 páginas parar para 148 capítulos, mesmo que você não queira, a pessoa, por mais dura que seja na leitura percebe aquilo. Ainda mais no *Dom Casmurro*, onde o capítulo é um personagem. Então ele entra assim, numa espécie de biografema. São todos filmes feitos numa grande heteronímia. Uma grande heteronímia, são muitos, estão reunidos por uma anamorfose, vamos dizer assim, talvez em um só. Mas são muitas coisas. Tem uma anamorfose ali. Uma distorção de muitas coisas. E que deu esse sentido, que tem de outras inserções. Um sentido que tenha, vamos dizer assim, até literário, estético por capítulo. Agora, é diferente do que eu procedi na *Erva do Rato*. *Erva do Rato*, eu tive uma ideia desse roteiro e acabei chegando, começou o roteiro, mas depois me veio e eu juntei os dois, foram esses dois contos do Machado de Assis, *A causa secreta* e *O esqueleto*. Mas como era apenas uma evocação de uma linha, a tortura dos ratos e o jantar de núpcias com a mulher e o esqueleto, era só aquilo. Eu então quis fazer a marcação do filme e o ritmo do filme com imagens que sugerissem aquela prosa do Machado de Assis. Uma falsa narrativa, os acontecimentos se passando, uma aparente, uma água que você sente que vai ferver, mas ela está ali ainda quente. É isso que eu quis fazer. Fazer um filme que tivesse uma sugestão do que fosse o estilo do Machado de Assis. Para aqueles dois contos, o Machado de Assis também é múltiplo, ele fez várias coisas diferentes.

Gaspar: É o que o Haroldo chamava, que você dizia, que você fazia, criava situações isomórficas ao que o Machado escrevia.

Júlio: É. Sugestões isomórficas para mim. Sugestão como me pareciam. Que não são únicas. Nessa palestra que nós fomos lá fazer do Emerson lá na UERJ, com o Gerd. Acabada a palestra, veio uma mulher, uma professora, certamente francesa, bastante severa, e veio falar comigo por que eu tinha escolhido aqueles realizadores, que tinha sido o Eisenstein, o Godard, o Alain Resnais e tinha mais um outro, que eu não me lembro. A cada quarteto daquele eu dei um diretor, um cinema. A mulher veio me perguntar uma coisa que, na hora, eu... ela tinha razão. “Vem cá, não podia ter outros cineastas ali?” Podia, podiam ter muitos. Eu, na minha magreza, eu via aquilo ali, um muro magro espiando um outro muro magro. Podiam ter outros que eu não localizei. Procurei localizar aqueles ali, já foram um esforço danado. Mas ela perguntou com razão. É o caso desse da sugestão que o Haroldo diz ali, muito generosamente, dessa coisa isomórfica dele. Mas é aquilo que me pareceu. Porque pode ser, não é? Pode ser não, existem outras maneiras de você ver e escolher outros clichês, não é? Que não aqueles.

Lays: Eu queria, assim, perguntar na verdade sobre como é feita a... como que vocês escolhem basicamente o que vocês vão utilizar, as iconografias, as músicas nos filmes, assim? Como que é feito... esse apanhado?

Júlio: Isso aí, eu tenho comigo uma coisa que é, quando eu começo a fazer uma coisa, alguma coisa me é dada, sabe? Ou início, ou o fim, alguma coisa eu sinto que me é dada. Uma palavra, um quadro, às vezes uma coisa de música, uma coisa que ela pode me dizer. Aquilo ali... e eu procuro sempre. Sempre tem uma pretensão para mim. Eu procuro sempre não interferir. Entendeu? Eu procuro, crio a ilusão em mim de que aquilo ali pode ir sozinho e vou indo atrás daquilo e vou vendo com o que aquilo vai se relacionando. Então, nunca é, nem parecido com o início, a coisa vai, vou encontrando outras relações e aí vai dependendo da sua...

Lays: Seria tipo subjetivo? Uma coisa mais subjetiva, a escolha? Seria tipo subjetiva a escolha?

Júlio: Não, não... pois é, tudo é uma coisa bastante subjetiva, mas é uma exigência do próprio objeto, sabe? O próprio objeto que indica você àquela coisa. Eu estava falando do Padre Vieira, sobre uma leitura do Vieira, ele tem uma coisa muito boa que é o negócio das lágrimas. Ele não temia as lágrimas. Ele até cultivava as lágrimas. Mas ele disse que as lágrimas nascem no objeto. Elas correm em você. Mas elas nascem ali. Entendeu? Então, é essa a questão. Você, é subjetivo, você vai jogando, a cadeia, ela é muito... a cadeia do acaso existe e ela é muito cerrada. A cadeia de acaso tem que ser o mais cerrada possível. O seu limite absoluto, porque você, sei lá o que você consegue com você mesmo, é sempre o mínimo ou nada às vezes.

Gaspar: No caso dos teus filmes, nessas escolhas, por exemplo, o Gerd falava muito do Brecht. Que o Brecht era muito é... ele tinha um trabalho coletivo. Ele ouvia as outras pessoas que estavam trabalhando junto com ele, os atores, não é? No caso das tuas escolhas, como é que funciona isso? Me parece que há algo muito intenso entre teu trabalho e o trabalho que a Rosa faz. Por exemplo, Nietzsche, tem também Lupicínio Rodrigues. Lá no *Cleópatra*, você vai ouvir a música do Lupicínio Rodrigues. Como é que é? Essas escolhas...

Júlio: Toda essa coisa do Nietzsche, a contribuição que a Rosa deu na minha vida e na minha pessoa é imensa, então é muito mais do que só isso do Nietzsche. Só isso do Nietzsche não, porque o Nietzsche é muita coisa, o Nietzsche é quase tudo. Mas me fez muitas outras contribuições na coisa filosófica, na coisa literária, na coisa íntima, sobretudo, muito. Muito

mesmo. E, também, o fato geracional. Entendeu? Nós temos uma diferença de um ano de idade. Mas eu quero dizer que há uma coisa geracional, entendeu? Do que foi de descoberta daquele momento, por exemplo, que ele está dizendo do Lupicínio, Lupicínio foi um músico, um compositor que nós descobrimos nos anos sessenta ainda, entendeu? Lá na Inglaterra, em 69/70, a trilha sonora era o Lupicínio. Ouvia-se o Lupicínio, as músicas do Brasil, todos. Mário Reis, isso tudo estava lá. Então houve muita coisa daquele momento da geração e tal. Agora, a influência dela para mim, dessa coisa filosófica, sem dúvida, não é? Fizemos um filme agora, que eu apresentei no *Festival de Rotterdam, Nietzsche Sils Maria e o Rochedo de Surlej*. Nós fomos ali, estamos indo ainda, nos últimos sete anos, fomos todos os anos à Sils Maria, e todos os anos filmando. Tanto que filmamos uma transformação na própria pedra do “eterno retorno”, sofreu uma transformação. Apesar de Suíça e tal, cortaram um pedaço da pedra. Eu acho absurdo. Então, ela fez o trabalho de leitura, e tem uma coisa que é a coisa que você escreve e publica. A outra parte é coisa que ela pesquisa, que você pega ali, está vendo ali e está dentro da coisa. Ela fez um trabalho, lá de *Dias de Nietzsche em Turim*, minucioso também. Mas desse lá de Sils Maria, foi muito forte, primeiro porque é um assunto pouco conhecido.

Gaspar: Nós tínhamos, conversamos antes de vir para cá, nós conversamos e a Lays tinha identificado esse filme e nós dizíamos, será que esse filme é uma tradução do *Dias de Nietzsche em Turim*? E a Lays, “eu acho que é um outro filme porque é de 2019”.

Júlio: Não, não. É outra coisa. Que é isso que eu quero dizer a você. Eu estava falando dela, da coisa da influência dela. Ela fez o trabalho agora. Agora não! Oito anos para cá, nove, dez anos para cá. Uma leitura das cartas do Nietzsche. Ali nessas cartas tem a passagem dele, foi durante sete ou oito anos, todo ano ele ia para Sils Maria para passar o verão lá, três, quatro meses ficava lá. Então as coisas que ele escreveu de filosofia ali, ela pegou uma a uma. Eu vi aquilo ali. E fomos lá. Eu vi os lugares. Fomos aos lugares. Agora, essa é que é a questão que permitiu, entendeu? Você filmar aquilo, porque aquilo pode ser visto filmado. É uma filosofia que pode ser vista. Porque é uma filosofia além do texto filosófico. É além do livro filosófico. Isso dito pelo homem. Falávamos da formação do Gerd, a formação do Nietzsche é uma coisa, hoje só pensada como biografia, porque você não podia imaginar que um homem podia ter tido uma formação daquela, de tal altura. Então, esse homem pode sair dali. Ele esgotou uma determinada coisa. Ele começou na filologia grega até lá em cima. Então lá, isso deu-se em Sils Maria. Ele saiu do texto filosófico, ele começou ver filosofia em outros elementos no filme. Não eram filosóficos ali. O ar, a altitude, as montanhas, o reflexo das montanhas nas águas dos

lagos, os pinheiros, entendeu? Coisas assim. O medo, a suspicácia e o medo que ele tinha das nuvens. Tudo isso virou o objeto da filosofia dele. Então isso não existia antes. Agora, esse é que é a curiosidade, não é alguma coisa que inspirava a filosofia dele e nem que ele tirava dali aquilo ali já era filosofia. A descrição que ela me mostrou é impressionante. Ele vai fazer um passeio num bosque em Sils Maria, o bosque chamava *Val Fex*. Ele vai fazer um passeio, quando ele sai do bosque, ele estava com o *Anticristo* na mão. Não escreveu, a gente vê, é o lago de Surlej, é a pedra. Passou na pedra, viu. E, de repente, ele viu a pedra era para ele o Zaratustra. Veio para ele ali. Não estava escrito isso, nem sugeriu isso. Era aquilo ali. Esse é que é o passo... Depois desse, é só o silêncio. O Nietzsche não enlouqueceu... ele entrou numa outra. O cara que chegou a isso não queria mais nada. Para um cara desse, “o mundo é o mundo”, disse Vieira. Então ali, foi impressionante isso. Nós vimos tudo isso. Fomos ali, estamos indo até. Sete anos seguidos, filmamos todo aquele roteiro do Nietzsche por ali, as caminhadas, os lugares que ele se impressionou, a fortaleza romana a dois mil metros de altura. À beira do lago Chastè. Queria morar lá. Eu queria fazer uma casa para morar e morrer lá, em frente a ruína romana. Impressionante. Toda essa força, isso num lago a dois mil metros de altura. Hoje evidentemente já, mas você ainda tem uma ilusão daquilo. É como Paris, acabou, mas é uma ilusão. Você anda por aquilo ali, olhando para dois metros acima da rua, é uma ilusão. Mas você vive uma alegria ali. Acabou, não tem mais, mas é uma ilusão. Sils Maria tem isso. Apesar de tudo, é uma ilusão, mas que ainda tem, porque é um lugar de dois mil metros. Entendeu? Houve alteração, a Suíça tem ‘know-how’ atômico desde 54. Então, alguma coisa já teve ali de mudança. Então foi essa chave que ela me mostrou do outro, que dá ao *Nietzsche em Turim* uma espécie de contradição complementar, entendeu? Em *Dias de Nietzsche em Turim*, ele vai lá e escreve tudo. E o outro foi o momento em que ele viu aquilo para ele, sentiu aquilo. Então foi esse o filme, fizemos e no final eu fiz uma coisa com ela, que é um trabalho que eu acho importante desse negócio que ela faz do Nietzsche. Terminei o filme, eu botei *Luar do Sertão* de Luiz Gonzaga. Porque o Nietzsche, para mim, pelo menos, que é o Nietzsche que ela fala, é o Nietzsche em português. Que existe aqui, ele está vivo ainda. Mas é o Nietzsche em português. Que é uma outra coisa. Toda obra de arte tem como devir a tradução. Nietzsche é alemão? Está lá. E está com o microscópio em cima. Agora o Nietzsche vai, tem outras coisas. No entanto, está manjado, mas foi essa a recepção dele na França. O Nietzsche foi recebido em francês. Não conheciam o alemão. A língua deles, eles não conseguiam entrar ali dentro porque era um outro Nietzsche, uma outra língua. Então imagine em português, seria uma coisa, é mais estranho ainda. O Haroldo de Campos, coitado, como sempre, tinha o gênio da tradução e o gênio da poesia, tinha. Isso era coisa dele. Ele um dia falou para mim e para Rosa: “Não existe

o Nietzsche em português. O Nietzsche é um escritor que reinventou a língua alemã, não foi feita nenhuma tradução no estilo do Nietzsche”. Ele falou para mim. Traduz! Pega um capítulo, traduz uma página que a pessoa tem a chave do negócio ali. Mas é verdade, então o Nietzsche em português. Esse é que é o nosso negócio. O resto é uma *pédanterie* cabocla, caipira. Falar alemão melhor que os alemães, entendeu? Saber a coisa... isso não é pregar o obscurantismo nem dizer que... o trabalho que se faz aqui sobre o Nietzsche é espetacular, do pessoal em alemão. O Nietzsche em português é o nosso combustível. Se tiver um Nietzsche no Brasil, vai ser em português. Se tiver que ter uma coisa aqui, ou em Tupi, sei lá.

Fábio: Os seus filmes fazem muito isso, Julio, porque eu penso na centralidade da cidade do Rio de Janeiro nos seus filmes. É como se o Nietzsche que a gente vê no *Dias de Nietzsche em Turim* estivesse caminhando não só em Turim, mas no Rio de Janeiro, que é também Turim, que é também o Rio de Janeiro, não é? E é claro que alguns vão pensar, “não, óbvio, é um problema de produção porque não se pode ir até lá”, mas para mim nunca se tratou disso, se tratou de descobrir um caminhar para o Nietzsche nas ruas do Rio de Janeiro. Construir justamente um Nietzsche em português, um Nietzsche carioca quase, né? Eu sinto muito o Rio, uma espécie de coração do seu cinema que é o Rio de Janeiro, as imagens. Eu sinto um calor, um carinho, um amor pela cidade mesmo, por algumas paisagens específicas, por alguns lugares. Acho que o *Rua Aperana* é um filme que você um pouco explicita isso, não é? Como uma espécie de obsessão mesmo, não é? Por alguns lugares.

Júlio: É isso, mas isso que você está falando é uma coisa que tem, houve um grande, uma carta muito famosa de um homem que lutou contra o Denon. Denon foi o cara que organizou o Louvre para Napoleão. Um intelectual francês chamado Quatremère de Quincy. O Quatremère escreveu umas cartas, que foram publicadas, há poucos anos atrás, *Cartas a Miranda*. Que ele fala da coisa que, para ele, era falta de sentido, não é? Você fazer alguma coisa, não levando em consideração que a coisa nasce por causa daquilo. Ele chama de aderência ao solo. Você faz uma estátua aqui, pega essa estátua aqui e botar lá na França, perdeu o sentido dela. É a história do grupo, é quem faz quem está em volta. É evidente, você vai hoje ver uma escultura grega, mas tem que considerar que isso tem outro sentido. Daquele meio ali. Então essa coisa do *Cleópatra*, ou do *São Jerônimo* também, a do Nietzsche, é você ver aquele solo como uma parte justamente da cultura da diferença. “Não! Essa pedra não é a pedra de *Surlej*”. Bom, isso está na cara, isso está se vendo, mas é justamente isso é que é a questão importante. E é uma espécie assim de obscuridade, de preconceito criativo. E um argumento que se usa esse que

você criticou aí, que é verdadeiro. “Fez assim porque não tinha produção”. Isso não existe, não existe produção barata, nem produção cara, o que existe são produções de diferentes texturas. Você produz uma textura, pega aqui uma câmera e filma nós aqui em 16 milímetros, tem uma textura. Eu pego aqui uma câmera *Panavision*, gasto 10 milhões de dólares para fazer uma tomada de nós quatro aqui, o que muda nisso tudo é a textura. Essa é que é a questão. Não é a produção, uma produção pobre. Isso não existe, produção pobre. O que existe são produções de texturas diferentes. E sobretudo, quando se dá esse tipo de apropriação, uma coisa importantíssima que é a presença do erro, a presença do que está mal-feito. É isso que vai valorizar a coisa. Ficar você aqui, a arredondar as coisas, tornar tudo muito limpinho e liso, não vai dar em nada. Já está aí, isso aliás é o que se quer aí.

Fábio: Além de se evitar ver o filme, não é? Porque, quando você diz, “o filme deveria ser outro”, você fala, não, não deveria ser nada, o filme é o que ele é. Se você não consegue se relacionar com o que ele é, desculpa.

Júlio: Esse negócio da tradução que deveria ser visto como uma coisa que se dá (justamente a tradução), a plasticidade dessa imagem, se pudesse passar por cima de várias disciplinas, você não vê isso, porque há um tal constrangimento no seu olhar que você não vê.

Gaspar: Isso é uma coisa interessante, queria aproveitar a deixa do Fábio e conversar também junto com esse campo da filosofia na tradução. A Rosa sabe muito bem disso, o Gerd comentava das traduções, por exemplo, do Jean Hyppolite e de outros autores, as quais você falou aí. Os alemães tinham que buscar aquela tradução, para que eles se esclarecessem sobre um autor como Hegel, que era um autor que escrevia na língua deles, não é? E eu acho que você desestabiliza, nos faz ler de uma outra maneira quando você sugere coisas nesse lugar no espaço do Rio de Janeiro. Eu estava lembrando você falando do Machado de Assis e eu lembrando que, quando eu cheguei no Rio de Janeiro, fui estudar com a Rosa, eu lia muito Machado de Assis. Assistia aos cursos do Gerd, o Gerd conversava naqueles lugares onde você disse que encontrava com ele, a gente conversava sobre esses livros, sobre essas coisas, e o que mais me impressionava é que eu estava lendo Machado de Assis e o Rio de Janeiro, aquelas ruas de Santa Teresa do Catete, da Glória, eu estava na rua, estava lendo aquele negócio, lendo e aquela rua aparecia, caramba, eu estou na rua do livro que eu estou lendo, não é? Só que já era um outro tempo, e o Rio de Janeiro que você filma eu tenho uma curiosidade imensa mesmo, porque nossa, eu morei mais de treze anos no Rio, não é? Mas quando você mostra as

imagens do Rio, você traduz de uma maneira tão outra que eu não sei onde você filmou. Eu, parece que me sinto um conhecedor dos becos do Rio, mas onde o cara filmou isso? Porque parece um Rio que você chama a atenção para a gente que é esse Rio que...

Fábio: O *Filme de Amor* mesmo, desculpe pôr à parte. Mas na sequência final que a gente tem a Piaf em português, que é lindo. E a gente vai da imagem mais cartão postal, que a gente tem, que é a Baía de Guanabara, se eu não me engano, se minha memória não me engana, acho que você corta daquilo para uma boca de lobo, não é? Numa rua que, para mim, eu acho que é no centro da cidade. Me dá um pouco essa ideia de que esse amor pelo Rio de Janeiro vai da imagem mais clichê, cartão postal, até o mais terrestre. Rés do chão, o centro da cidade, tem uma...

Júlio: E essa imagem cai naquele ralo, entra dentro do ralo.

Fábio: Exato.

Rosa: Mas o Rio do Júlio é esse aqui em cima.

Júlio: Mas esse negócio da tradução, você vê, esse negócio do Nietzsche implica certamente uma interpretação dos conceitos e tal, isso implica, isso sim é uma tradução. Nos *Dias de Nietzsche em Turim*, alguns dos conceitos do Nietzsche estão traduzidos ali em imagens de uma tradução e de uma concepção já em língua portuguesa. Esvaecimento do sujeito, eterno retorno, isso está ligado já à língua portuguesa. Não teria aquele formalismo ali em outra língua, certamente não. A sonoridade traduziria de outra maneira. Agora, a questão está sempre em encontrar o clichê cinematográfico que possa sugerir aquilo. Entendeu? É uma mistura de tradição com invenção. Tem que pegar alguma coisa que está cristalizado como clichê, e se repita aquilo, que você possa fazer. Eu fiz um filme aqui, o *São Jerônimo*. São Jerônimo não existe em língua portuguesa. Nunca foi feito nada em língua portuguesa. A única coisa que foi feita foi uma edição que eu que produzi, que dei a iniciativa que foi o livro do Arns. Eu estava fazendo uma pesquisa sobre São Jerônimo e descobri esse livro. Que é uma tese de doutorado que ele fez, é *O livro segundo São Jerônimo*. É a única coisa que foi publicada aqui sobre São Jerônimo. O Cândido Figueiredo, em Portugal, fez uma tradução de uma parte do sonho dele, só. Então eu fiquei, tive que inventar um São Jerônimo, uma possibilidade de São Jerônimo em português. Então, aí é que veio essa questão da identidade do solo. Aquela vida ascética,

aquela vida de rigor, de estudo. Colocar aquilo numa região em que aquilo não existe. No sertão brasileiro não tem essa tradição. Então, forçar essa relação, criar essa possibilidade de que não existe ali. Mas são clichês que já existem na imagem do cinema brasileiro que podem te remeter ao deserto, a abnegação, ao sofrimento, a vida como uma negação dessa vida. Isso tudo existe em imagens que foram feitas inclusive aqui. Que não tinham esse significado que você deslocou para esses signos. Isso aqui é a coisa sempre mais... mais difícil você encontrar em imagens que possam traduzir e nem sempre, isso raramente acontece. Porque geralmente os textos de que são baseados os filmes e tal, não têm nenhuma relação com as imagens que são feitas. Você traduz um trecho, o *plot* do negócio, não é? E não uma relação de imagem, e quando acontece de ter tradução, elas são quase que involuntárias, não é?

Gaspar: Tem uma tradução interessante do Novalis, a Rosa conhece, traduzida para o português por duas pessoas, o Benedito Nunes, é uma definição de filosofia na verdade. E o outro, obviamente, pelo Gerd. As traduções são completamente distintas. Lembro que o Benedito fala: “Filosofia é uma nostalgia do lar, vontade de regressar a casa em toda parte”. Sabe como é que o Gerd faz? Ele diz assim: “Filosofia é saudade, (aí é imagem, não é?) “Filosofia é saudade, ânsia de sentir-se em casa em todos os lugares.”

Rosa: Olha que lindo!

Júlio: Está bonito isso.

Rosa: É bonito isso.

Gaspar: Dá uma distinção. Parece que essa tradução que está muito presente no teu...

Júlio: E é uma coisa assim de... a tradução tem muitas, muitas... Usadas em muitos procedimentos e clichês diferentes. Tem o texto, aquele poema do Edgar Allan Poe, *O Corvo*, foi traduzido aqui, em língua portuguesa, pelo Machado de Assis, pelo Fernando Pessoa e pelo Gondin da Fonseca. Eu tenho as três traduções e já comparei inclusive. São três traduções diferentes. Não só do jogo de imagens que ele está trazendo, mas de sensibilidades diferentes. Viu o poema de maneira diferente. O mais próximo, vamos dizer assim, da tradução que seria hoje do ponto de vista, vamos dizer assim, tradutório do Jacobson, por exemplo, seria a do Gondin da Fonseca, que é um intelectual, é um biógrafo, fez uma biografia do Santos Dummont, mas não era um grande jornalista nem era um grande intelectual. Mas fez uma

tradução de *O Corvo* espetacular. Seguindo os princípios de traduzir a sonoridade. Entendeu? Tem uma tradução de significantes. Já foi o contrário do Fernando Pessoa, que criou uma linguagem bastante estranha para mostrar o espanto que é o surgimento do corvo. Ele mantém esse espanto o tempo inteiro. E o Machado de Assis não, o Machado de Assis fez uma tradução quase que musical. Ele fez uma tradução repetindo, não o ‘*never more*’, mas repetindo: “nunca, só nunca, nunca, nunca”. Uma coisa muito bonita. Pois é, a mesma coisa, com um texto na mesma língua, com três tradutores que fizeram, tiveram pontos de vista diferentes, da mesma maneira que você sentiu aquilo. Não é verdade? Então, a maneira como que você sentiu é que é preciosa. Você precisa estar equipado da língua, do que seja para... E, como ele dizia, o problema de quando se traduz não é conhecer tão bem a língua original, é você conhecer a língua que você está traduzindo. Para você poder criar dentro da língua, vamos dizer, aquela coisa que não se traduz, que é impossível. Então essa questão no cinema é bastante viva. Agora, bastante obscura também. São raros, quando eu falo de cinema, eu falo dos cineastas porque o público é muito desavisado, não é? Não estão tão bem interessados. O negócio do cinema, hoje dominante, tem um poder muito grande. Então você precisa de muito pouco para fazer cinema. Digo, muito pouco, não precisa ter recursos. Muito pouco, toda essa tecnologia extraordinária usada para... como diz o Melville na *Moby Dick*: “é um escafandro que você põe para pular num riacho”. Entendeu? Então, a tradução é a questão no cinema mais forte, porque o próprio cinema já é uma condensação de muitas coisas diferentes, muitas sensações diferentes.

Fábio: O que o Bazin chamava de “cinema impuro”, porque são várias artes ali amalgamadas.

Júlio: Você pode sentir de uma maneira completamente... agora, como isso vigora em qualquer tradução. O que conta sempre é o meio que você está recebendo. Você faz uma tradução de um filme, é filme, tem que ser, o protagonista da tradução é o próprio filme. Isso tudo hoje é muito pouco discutido. Nesse sentido, eu tenho uma grande alegria com a área da universidade, da área da academia. Que eu nunca frequentei por... não por virtudes, certamente por uma indigência assim torpe, entendeu? Porque lá ainda existe pensamento sobre essa coisa. Do ponto de vista crítico, hoje o cinema está muito enfraquecido, muito enfraquecido. Não há mais um caldo de cultura, de texto que observe mais isso. Entendeu? O Godard, nesse sentido, ele tem razão, “o cinema desapareceu”. Desapareceu! porque não se vê mais o cinema, não é? Enredos, atores, histórias, não é? Agora, aquilo tudo, isso tudo está junto numa coisa que é o cinema. E isso é o que não se vê mais. Bom!

Rosa: Acho que ele está cansado também, não é?

Júlio: Todo mundo aqui está cansado. Você tem alguma coisa a mais? Eu vi que vocês tinham umas perguntas. Eu aqui fiquei falando através de fragmentos.

Lays: Mas foi melhor você falar do que a gente perguntar.

Júlio: Mas se você tivesse alguma coisa...

Fábio: Eu queria falar uma coisa para Rosa que me ocorreu agora, pode ser uma bobagem, mas enfim. Bobagens às vezes também são ditas. Porque o Júlio falou da questão do capítulo, no Machado, não é? Que você vai... dos primeiros romances, daí você chega na fase que alguns chamam de moderno, de maduro. Os capítulos vão ficando mais presentes, ou seja, um número maior de capítulos. É interessante que o Nietzsche seja um filósofo também que vai cada vez mais trabalhando, e eu não sou de maneira alguma um grande leitor do Nietzsche, mas, o pouco que eu sei do Nietzsche, ele vai se aproximando da ideia do aforismo, não é? De tentar sintetizar, não só de sintetizar uma ideia em poucas palavras, mas de criar um livro como se fosse uma montagem mesmo, de um trecho para outro você cria saltos, não é? E como você talvez...

Rosa: E às vezes ele faz umas ilhas de coerência, ele tem também essas ilhas de coerência. Você vê que um aforismo às vezes pode formar um conjunto, não é? Nem sempre são dispersos os pensamentos dispersos, fragmentados.

Fábio: Faz sentido essa ideia do... porque o Júlio já, num texto do *Brás Cubas*, ele diz que o Machado já era cinema, não é? Será que o Nietzsche de alguma maneira também já não era cinema? Claro, nós aqui, interessados por cinema, que estamos fazendo essa leitura, não é? Mas, por essa questão do aforismo mesmo.

Rosa: Isso eu não tinha pensado que ele podia fazer.

Júlio: O Nietzsche era, sobretudo, um escritor, um artista, músico sobretudo. Até isso é literatura nele. Essa ideia do aforismo é desde o início dele. Ele começou nos estudos de filologia dele a criar e exemplificar cada tropo da retórica latina e grega. Ele fez, ou seja, eram

fragmentos. E depois, o que ele se encanta com a literatura francesa, são justamente esses homens dos fragmentos, Chamfort, La Rochefoucauld, Pascal. Esses eram os estilistas para o Nietzsche. Entendeu? Que são essas condensações. Agora, tudo que leva à condensação e à montagem tem o princípio do cinema. Não é? Tudo que é nesse sentido, você pega um poeta, por exemplo, o Murilo Mendes, cresce imenso quando você vê isso. Porque ele é também o homem da montagem, entendendo o pensamento como montagem. O pensamento já é montagem. Ou seja, dentro do pensamento. Cinema, essa é uma observação do Warburg perfeita. “O cinema nasce no sarcófago grego”, ou seja, desde lá está se preocupando em dar movimento à imagem. A filosofia queria dar movimento ao pensamento, mas eles queriam dar movimento à imagem. Lá, desde lá. As formas de movimento que o Warburg estuda eram formas dos sarcófagos, a ponta do pé das ninfas, o vestido de dobras, ou seja, desde lá. Vem à procura dessa coisa da pintura. A história da pintura é a história da busca do movimento. Até que finalmente se dá esse achado da sucessão. Primeiro assim vem aos pouquinhos. A iluminação final é o lumiar. Que cria a tarja preta, que aí dá a ilusão do movimento. Que não se realiza, mas há um Trompe-l'oeil, quando passam a tarja você vê. Porque já tinha sido feito. Marey, Étienne-Jules Marey, ele criou aquele canhão dele, do *Le goeland*, não é? Do albatroz. Um junto do outro, já tinha. Não tinha a separação, um já estava montado com o outro. Aí os irmãos Lumière, que eram dois cientistas. Ao contrário do que se diz, “o cinema nasceu na feira”, não, o cinema nasceu nas salas dos cientistas. Foi um negócio com muita dificuldade. Pagar é que se foi para a feira. Quando começou a ser pago, aí foi na feira, aí é outra coisa. Então inventaram a tarja preta, ou seja, viram que o movimento era impossível, mas se houvesse ali um Trompe-l'oeil, um piscar, você aceitava. E foi esse o negócio. Então a coisa do movimento é um entendimento do pensamento como montagem. Pensamento é montagem. Você junta coisas, não é? E depois foi se tornando a montagem muito complexa. Tem um trabalho muito bom sobre isso, é o Murilo Mendes. Um estudo que ele fez: *A invenção de Orfeu* de Jorge Lima. O processo de montagem de *A invenção de Orfeu*, o processo de fotomontagem, uma tesoura, um condão cortando, juntando tempos diferentes, juntando territórios diferentes, Mesopotâmia com Espanha, juntando mundos diferentes. Termina-se com uma frase muito bonita, que dizia “um novo diamante arrancado aos abismos”, o pensamento como montagem. Uma coisa que Didi-Huberman está fazendo há bastante tempo, esse texto do Didi-Huberman já é antigo, já se fazia isso. Eu gosto imenso do Didi-Huberman.

Gaspar: Eu gosto muito também.

Júlio: Eu comecei a ler Didi-Huberman na época de *Os sermões*, foi a primeira vez que eu vi texto dele, lá atrás, em 88/89. E ele tem essa coisa que eu acho muito importante, que ele é um grande leitor e fez também um trabalho de montagem da melhor tradição francesa de Filosofia; Foucault, Deleuze, Derrida, pegou essas chaves e foi trabalhando ali dentro, né!? Todo o trabalho dele eu acho admirável. Nós seguimos umas aulas dele em Paris até.

Gaspar: Eu assisti também algumas coisas dele naquela época que a Rosa estava orientando a minha tese de doutorado e eu fiz um estágio doutoral lá (França). Nesse semestre eu dei um curso sobre Brecht e eu usei demais aquele livro dele chamado *Quando as imagens tomam posição*.

Júlio: Conheço sim, eu tenho aqui.

Gaspar: Eu queria agradecer muito a disponibilidade de vocês, a generosidade de conversar conosco. Eu acho que, principalmente o trabalho da Lays é muito ligado à questão da interpretação do *Miramar* e tudo isso que você falou da tradução, dos biografemas, dos capítulos, acho que vão contribuir muito para o trabalho dela. Antes da gente fechar, a gente poderia falar de duas coisas: uma delas, eu queria saber um pouco da impressão sua, fechando o círculo do início da nossa conversa, foi principalmente a amizade que vocês dois (Julio e Rosa) tinham com o Gerd, amizade muito estreita, muito calorosa, muito interessante. Como chegou para vocês o ensaio que ele fez sobre o *Miramar*? E as discussões que ele remonta no *Miramar*, por exemplo, a questão do espaço e do tempo. E, por último, eu queria saber um pouco de você (Julio), porque as imagens tomam posição e o teu cinema que envolve um campo político muito importante. Então, você, lá em 2006, eu acho, na UERJ, falando de cinema e sobrevivência, você retoma como é o labor do cineasta que vai perpassando as bordas das imagens, das traduções. Então eu queria saber como que é pra você, naquela época fazendo filme, num momento político completamente adverso, hostil, nos anos 70 principalmente e 80. E hoje no Brasil, revendo um pouco dessa hostilidade se acentuar. E eu queria que vocês pudessem falar um pouquinho dessas duas coisas, tanto do *Miramar* da leitura do Gerd, porque parece que ele pega de você biografemas também, né!? E de viver o cinema naquele momento, que você fez cinema com intensidade, obstinação, pra fazer cinema hoje. O que você faz no cinema hoje e o que outras pessoas tão fazendo de cinema de resistência no Brasil hoje. E eu trouxe isso aqui para te mostrar, para mostrar para você e pra Rosa, que parecem que são esses biografemas, esse trabalho, esse aqui é original do texto do *Miramar*. Eu acho muito bonito.

Rosa: Esse é o original?

Gaspar: Esse é o primeiro, né!? Porque aquele ele faz as anotações. Depois ele passa a limpo isso. Então ele teve um labor aí né!? para escrever sobre...

Júlio: Deixa eu te dizer o seguinte: eu só consigo ler sozinho fechado no quarto, se eu ler aqui vai ser uma leitura de um autista, entendeu!? Eu preciso para ler de quase um fetiche, sabe!? Mas deixa eu te dizer aqui sobre o *Miramar*. O *Miramar*, foi que eu fiquei muito impressionado com um livro que eu li do Rousseau chamado *Emilio*. E tinha lido um livro do Starobinski também sobre Rousseau. E me interessou muito sobre esse negócio do romance de formação, eu fiz até uma pesquisa, vi Hortêncio Félix, os romances de formação. E o que eu notei também, foi que não havia no cinema uma disposição para isso, sabe? Para uma coisa que se pudesse aproximar e fazer um romance de formação, aí vem também essa coisa do biografema. Eu inventei aquela história, o garoto que ganha uma câmera da mãe e começa a fazer filme e tal... e a coisa que era importante ali, que era os princípios de um romance de formação, o que é o romance de formação. E uma estranha atração por uma coisa que é central nos romances de formação, mas que não estão neles e que é preciso da psicanálise, sobretudo Lacan, dar essa chave. E que toda essa coisa biográfica e do romance de formação está ligado a uma sensação que você tem inconsciente do coito paterno, o que que representa inconscientemente pra você o coito dos seus pais. Por isso eu coloquei ali a importância dessas forças, as atrações, sobretudo pela mãe, como parte da questão da formação, do romance de formação, não só apenas os livros e as obras de arte, ou os princípios morais, mas o lado obscuro disso e selvagem que é a sua referência kantiana autoerótica. Então foi isso em *Miramar*, transformar aquilo em uma camisa de força do autoerotismo, a dificuldade de sair fora disso. Bom, essa é a questão que está ali e que de alguma maneira ela se transfere e é como uma chaga profunda que volta sempre, não importa o que você quer, ela reaparece sempre para você e ela se transfere pra outra coisa. Então, no caso do *Miramar* foi primeiro esse fato dele perceber cedo a morte, o marco, e consegue colocar todo esse sentimento convulsivo, botar como criação, levar aquilo, faz filmes. Aquilo tudo, a doença incurável, ela não tem cura, mas você pode fazê-la viver uma outra vida, fazer daquela doença incurável uma força de convencimento a você mesmo, não do outro, como aquele horror pode chegar próxima ao belo, como essas duas coisas estão dentro uma da outra. Então essa foi a questão primeira do *Miramar*. Questão tradutória: no sentido amplo de um negócio, plástico. Tudo se transforma em outra coisa, significa uma outra coisa e é

indefinida, você não sabe o que é. Ameaça aparecer, mas ela é de uma natureza que se esconde e essa que é a graça. É aquela taça de champagne, tá ali mas, tem que ter a droga, tem a embriaguez, tem o desejo, mas isso faz parte de uma fugacidade, faz parte de uma coisa que você próprio cria como uma ficção para se aproximar e para se livrar daquilo. Então é a questão tradutória. A mesma coisa se dá na tradução, se aproximar de uma coisa que você não pode traduzir, que é intraduzível, mas que você pode sugerir a uma pessoa alguma coisa dessa impossibilidade, não é dessa solução, desse novo Éden, ao contrário, é ter a visão claro da cova e valorizar enquanto tu chega lá. Essa é a questão da tradução, é esperar. Lacan disse que “o último tropeço do nome é o osso”, porque até no osso teu significante tá vivo, é o último tropeço, enfim, esse é o negócio do *Miramar*. Mas deixa eu falar com você, eu quando vi a primeira vez o texto do Gerd, eu vejo isso como se não fosse eu, eu fico espantado... eu vejo isso aqui, Fábio, como alguma coisa fora de mim, eu vou ver isso aqui porque eu não sei disso aqui, você tá me mostrando uma coisa que eu não conheço, que eu não sei. Nunca tinha lido nada a não ser em conversas assim, muito livres, inesquecíveis até algumas, tivemos uma maravilhosa na casa daquele professor francês, que eu tratava até com certo rigor, que tinha um apartamento...

Rosa: Éric Alliez.

Júlio: Éric Alliez, foi uma conversa deliciosa naquela noite com Gerd lá na casa dele, foram umas 10 garrafas, o Gerd aquela noite brilhou, ficou um metro do chão. Fora conversas assim de muita liberdade, interpretação, eu nunca tinha lido nada. Quando eu li, a primeira reação que eu tive foi que não era aquilo ali pra mim, “meu deus, o que esse homem tá dizendo aqui!?” E ele fez uma coisa que é realmente uma coisa que precisa de alguém que te diga para você também descobrir, você não pode descobrir o que ele sentiu que é a questão do espaço, nunca isso tinha me ocorrido, a questão do tempo tava saturada, essa ligação eu não tinha feito, e era a ligação, essa era a chave. Então, quando eu vi aquilo dali foi uma pequena operação de catarata, que você tira uma coisinha para ver melhor. Mas o que eu sempre gostei muito nos textos do Gerd é a liberdade da citação e a maneira sonhadora que ele tem de juntar coisas e dizer coisas que sejam para os outros incompreensíveis. Olha, uma frase que tem no livro Francisco Manuel de Melo, o diálogo do relógio da cidade com o relógio da aldeia: “Todo o poeta que você compreende é pedestre”, “toda poesia que você compreende, ela é pedestre”. Bom, isso também não pode ser dito assim, não é assim, mas tem um rigor assim, coisa que

você diz. O Gerd ele era bilíngue, entendeu!? Por isso não colocava muita banca nisso, porque isso ele já dominava, todo mundo que coloca muita ênfase é porque não domina, seja o que for, língua... o que for... chegou botando muita coisa, tá faltando. Então, ele não, ele era bilíngue de nascença, foi criado com aquilo, então nunca deu muita importância a isso. E isso foi justamente o que fazia ele avançar a escritura dele, ele tinha naturalmente, não uma coisa pedante, afetada, à paulista assim, forçar numa língua, ele fazia naturalmente, o ponto de vista alemão dele. Ele escrevia o português e conhecia o alemão, então ele tinha uma maneira de musicar, de juntar coisas, que é característica do estilo dele. Ele conhecia a língua alemã, era capaz de ir de um lado para o outro, ele tinha um estilo musical. Eu falo essas coisas mais por intuição, eu não tive essa intimidade cotidiana com o Gerd para te dizer isso. Tive, assim, estilhaços de contato, mas essa coisa eu notei. Ele fazia aulas de improviso, em música, mas de improviso, e essa era uma outra coisa que eu sempre admirei e que eu faço também, eu faço filme de improviso. Na véspera da filmagem, aquilo que eu escrevi tá esgotado, entendeu!? Eu vou fazer o que não tá ali. Eu nunca fiz um filme que eu tivesse na cabeça, o filme que eu tiver na cabeça, se eu fizer, dá-se morto. Então, isso que eu vi como a força do Gerd. E isso em filosofia, temas com um arco de coisas imenso, coisa de improviso. O Lacoue-Labarthe tinha uma inveja do Gerd, ele sentia inveja. Ele fez um comentário negativo sobre o Gerd, ele tinha inveja. Ele fez uma peça brilhante, o Lacoue-Labarthe, aliás, eu to falando isso, mas ele foi um cara espetacular, teve aqui em casa umas duas vezes, a menina que trouxe ele para cá, a Virginia, tava aqui. Ele foi um cara espetacular e tem um livro belíssimo, um estudo dele com Jean Luc Nancy que é uma beleza. Mas dava para fazer uma conferência assim, botava na frente e ia, fez uma sobre Schelling, espetacular. O Gerd não, Gerd dava um solo de clarineta, subia ali, tocava e saía rindo. Porque é essa a fugacidade. Não ia dar uma aula, um tratado lógico-matemático numa aula, uma aula é um devaneio, tá falando ali. E outra coisa, para o que a gente tá fazendo aqui, só serve para agora, para quê? Aquilo que o Barthes dizia, a entrevista é a necrose da linguagem. Você falou aqui nesse momento, olhando pra tua cara, pra sua, sentiu isso, sentiu aquilo, tá vendo aqui, não vai pegar isso e transformar em tábua da lei porque é um caminho para o hospício. Nesse sentido. Também uma tolerância invejosa, o homem não presta nesse sentido, tem inveja. Chega ali e faz uma aula de filosofia de improviso, ninguém aceita, porque quer que você chegue ali e dê uma aula de Emmanuel Kant, um por um, nem existe isso, ele tinha isso e você sente, independente se você sabe ou não o que tá escrevendo ali essa coisa bilíngue dele (Gerd) é belíssima, ele vai com natureza espontânea ali.

Rosa: Esse trabalho que o Gaspar tá fazendo é muito importante, do Gerd, ele tá recolhendo manuscritos, eu acho que nunca fizeram. Uma pessoa que merecia era Benedito Nunes também, não é? São raros aqui no Brasil, de filosofia que merecem o trabalho que você tá fazendo. Acho que você tá fazendo um trabalho fabuloso do Gerd. Recolhendo, publicando, ele tem feito um trabalho incrível de um filósofo brasileiro, né? Filósofo mesmo, brasileiros, a gente tem poucos. Temos muitos professores, isso é verdade, mas um Gerd, um Benedito Nunes, um Bento Prado, Marilena Chauí... mas o trabalho que você tá fazendo é bastante importante.

Júlio: É isso que a gente tá dizendo, mas não é bem só isso não... eu vi agora um dos textos do Machado de Assis, 1860...1870... os autores do Machado de Assis a quem ele depositava grande... Junqueira Freire... sabe o que Machado disse de Junqueira Freire? “Nem todos os poetas podem ter a fortuna de Junqueira Freire, que teve uma vida romanesca e legendária”, viveu dentro de um claustro, saiu dali e morreu com 22 anos, não teve vida nenhuma. Mas “escreveu no fundo da cela os seus remorsos”, foi procurar coisas assim, fez um negócio dos poetas que tinham morrido antes dos 25 anos, Franco Sá, Dutra Melo...

Gaspar: Vocês me deram uma inspiração aqui... ah... nesse trabalho que vocês fizeram com relação às cartas do Nietzsche que vocês filmaram e o trabalho de pesquisa da Rosa. Agora nós recebemos diversos documentos, das cartas do Gerd, as cartas que ele enviava aos pais, para as irmãs... e tem uma amiga dele, chamada Jutta, é uma polonesa e lá ele se confessa e tem muita bonita. Ele narra um período, por exemplo, um período que ele foi cassado, ele narra nas cartas. Ele conta como ele fundou o Departamento de Artes Dramáticas do Rio Grande do Sul, conta a relação com os colegas, conta como que tá nascendo os livros, aqueles artigos que tão nascendo e que vão virar livros. Eu que to estudando a obra sei que aquele artigo tá no livro tal, e aí as cartas vão tratando de todos esses temas. E um que é muito pungente, visceral, é quando ele narra a questão da cassação, porque é muito parecido com o que a gente tá vivendo hoje no Brasil, né? Os professores estão perdendo a liberdade de cátedra, os professores sendo perseguidos, e o Gerd vai narrando como é que foi isso, e depois como é que foi o encontro com os amigos. Aí começa, quem vai visitá-lo, quem é que faz uma manifestação para apoiá-lo, depois como é que as coisas se arrefecem, como é que ele passa a viver aquele momento sozinho, de ter que depurar aquilo, o que foi aquilo que se passou? É muito bonito e ao mesmo tempo estarrecedor assim, né!? Mas eu acho que é uma prova de resistência que as coisas podem dar em algum lugar. Então eu fico pensando nisso, como é que vocês vêem hoje, vocês que viveram um momento muito hostil, como é que vocês veem hoje? Parece inacreditável o que a gente tá vivendo...

Júlio: Mas deixa eu te dizer uma coisa, Gaspar, a coisa tem muitos tipos de... a questão da expressão é uma questão da emoção. Você, ao contrário do que se imagina, você raramente sai do seu tempo, a tirania é a tirania do costume, você não sai daquilo... “eu fiz uma coisa fora do tempo”, não faz, o mais que você consegue são coisas mínimas, você é amarrado com mediocridade do seu tempo. João Francisco Lisboa, num livro dele *O jornal de Timon*, diz que: “a luta das décadas é sair delas”. Toda década é um horror, o bom é quando você sai dela, entendeu? Década de 20... de 30... tudo foi uma porcaria, o que tinha bom, tava fora dela. Então eu acho que tem isso também, tem a coisa voluntária, e mesmo a coisa voluntária tá comandada, tá dominada pela coisa involuntária, isso aqui é 5%, as forças que tão aqui, 95% são invisíveis. Então, quando veio o negócio da criação, aí tá tudo ok, seja de maneira deliberada, voluntária, essa, escreve os amigos que tavam dando apoio, como foi ficar cassado sozinho e tal. Apesar daquilo ali ser o que tá dizendo, não é só aquilo ali, aquilo tem uma outra força ali que tá dizendo outra coisa ali também. Não é um inimigo, é um amigo que tá te dizendo um troço que você não está entendendo, tá ali, né? Então eu acho que esse que é o trabalho, eu comecei desde sempre, eu fui involuntariamente, obscuramente, eu sempre fui contra o meu tempo, analfabeto eu era contra o meu tempo.

Gaspar: foi intempestivo.

Júlio: Não tinha razão por ser, era porque tinha uma deformação congênita qualquer, um distúrbio que me levava a isso, entendeu? Então, seja o que for, você tá impregnado pelo tempo. Daí o limite muito grande do que se chama arte engajada, que não tá comunicando. Não existe isso. É isso aqui? Não pode ser isso, não existe isso, “não, mas eu to falando aqui direto, vamos resistir a isso porque o cara vai dar um tiro em você”. Tá bem, mas esse tiro é outro. Você tem que abrir um espaço para essa coisa, porque senão não tem como, você vai acreditar em você, aí acabou. Então essa é a coisa do sofrimento. Eu conheci a Rosa em 1970, ela já tava na Inglaterra à um ano e tanto, quase 2 anos. Uma menina de 20 anos, fugida do Brasil, porque ia ser presa aqui, torturada. Eu também, pouco depois, nas circunstâncias semelhantes também. Te digo isso de novo, fiz isso porque quis, mesmo que não quisesse e não soubesse. Atribuir a ditadura militar, embora eu tenha sido expulso, eu não aceito! “Mas foi o cara te colocou pra fora”, tudo bem, mas não é isso, tem outras coisas ali. Então tudo tá impregnado ao seu tempo. O que tinha de escandaloso que foi proibido, *Matou a família e foi ao cinema* foi lançado aqui no Brasil pouco antes de eu viajar, foi lançado aqui no Rio de Janeiro em 12 cinemas...

Gaspar: Nossa!

Júlio: Foi o segundo maior, ficou só 11 dias em cartaz. Mas foi a segunda maior renda de cinema entre nacional e estrangeira aqui.

Gaspar: Você não conhecia a Rosa ainda?

Júlio: Não, não... foi nas vésperas de eu viajar. Então, quando passou *Matou a família e foi ao cinema*, o filme foi arrancado pela polícia de dentro do cinema, por razões que você ouvindo hoje dá risada. Você imaginar que aquele filme foi retirado porque aparecia o cara sendo torturado, isso aí era a coisa mais pacífica do filme e mais convencional. Você não precisava fazer um filme para dizer isso, agora, o terror tava todo ali dentro, a começar pela própria textura do filme, entendeu? Pela própria aberração que aquilo ali significava, a violência que aquilo ali significou. Isso sim, isso sim era motivo, não porque apareceu uma mulher comendo a outra ou o cara sendo torturado, isso era o banal, isso é livre, não era para ser censurado isso, e foi por isso que foi. Então quer dizer, tudo tava ali de maneira terrível em todos os filmes, agora precisa ver onde é que está, entendeu? Nesse sentido, tudo tá ali, digo, se você tem esse distúrbio, se você tem essa patologia criativa, se você põe as coisas suas para fora por aqui, se expressa como diz o velho Fernando Pessoa: “essa coisa pouco simples que é transmitir uma emoção”. Se você tá ali, então tá tudo ali. Não precisa colocar o nome do delegado, se o cara te comeu, se o outro te torturou, isso não precisa tá ali, porque já tá ali, tá ali de uma maneira muito mais monstrega do que você imagina. Então, nesse sentido, viu, Gaspar, uma pessoa que teve muito mais lucidez e participação e pensamento filosófico na nossa época, ela tinha (Rosa), eu não, mas ela já era uma menina da filosofia, tinha participado de coisas e eu não tinha, eu era completamente fora..., mas já estava dentro dos filmes, entendeu? E era evidente para todo mundo, só não era evidente para mim. Era a loucura, a loucura é o nosso mistério, é o que você mais tem e você não sabe onde o que está, é evidente pra todo mundo, mas pra você não é, é uma carta roubada, não aparece pra você, então, essa que é a questão. Então, eu posso te dizer que quando eu falei que coloquei esses fragmentos de filme no filme, eu sinceramente, sinceramente não porque não existe isso, mas até a onde eu posso te dizer, não são coisas minhas aquilo, foram minhas em algum momento quando meu corpo, eu ainda tava lá, hoje aquilo para mim são coisas que eu aprendo com aquilo como se não fossem minhas, entendeu? Então, o filme, por exemplo, *Barão Olavo*, um filme que eu vi outro dia. Vi um pendrive e

passsei para ver, tinha 30 anos que eu não via, impressionante um negócio daquele. Não tem nada a ver, não fui eu que fiz aquilo, passou por dentro de mim e qualquer coisa que eu dissesse ali sobre aquele filme era uma estupidez, tal a pequenez da compreensão que eu teria daquele negócio. Mas é impressionante como aquilo tudo tá dentro do filme. *Barão Olavo: o horrível* é um filme sobre a beleza, nunca me passou pela cabeça isso, então tá tudo dentro. Há uma coisa explícita, narrativa, do entrecho. Olha, “fui preso, fui torturado, eu era professora, me colocaram pra fora e tive que morar na Suécia...” isso existe e é uma confissão, agora, até isso é uma parte da coisa, a parte menos importante, porque é a mais visível. E justamente a parte que se encobre, que você não vê, e não vê, não se deixa ver, é que é a coisa importante, não se deixa ver. “Ah, você tá dizendo isso porque gostava da minha tia”, não tem nada disso, entendeu? É um outro negócio. O que tá ali é uma outra força que trabalha dentro da sua expressão, dentro do seu ser, que você não detecta e tá ali. Existe essa coisa voluntária e involuntária, mas todas as expressões estão impregnadas desgraçadamente no seu tempo. Nada fora. O que pode ser é inatural, tá impregnada de uma coisa do seu próprio tempo, sem ser decifrada ainda, que seja oculta. Da coisa da participação política, o que tá havendo hoje. O ponto de obscuridade, de retrocesso, uma sombra humana, não uma sombra maligna, isso é a gente. Inclusive, dentro dessa canalhice que se chama hoje, democracia, essa porra que vale tudo, até ali ele foi eleito direto, até ali ganhou. Então esse desastre não é lá, é aqui, não tem que protestar para uma coisa que esteja fora, tem que ver como é que tá aqui. Bom, eu não vou falar isso, porque eu não tenho autoridade, deixa pra lá. Eu vou fazer uma apologia de quem tá preso, não to discutindo o fato, mas não é lá, é aqui, lá tá lá. Isso é um fetiche, é uma presença de alguma coisa ausente, por isso que não tem fim o fetiche, é porque alguma coisa que você ta vendo ali não é o objeto, é alguma coisa dele, que leva a ele, que você vai procurar ali uma coisa que não tá ali, então ele não tem fim, uma coisa que não tem fim. Bom, agora chega...

Rosa: Fábio, você é professor lá na Universidade Federal do Espírito Santo?

Fábio: Sim, eu prestei concurso lá e estou lá faz 6 anos agora.

Gaspar: mais ou menos o mesmo tempo que eu, chegamos juntos...

Rosa: É!? Que bom.

Fábio: Eu, na verdade, o primeiro filme do Júlio que eu vi (agora minha parte biografema, não que eu importe muito aqui), mas foi justamente *O Mandarim*. Eu tinha 19 anos, tinha entrado na universidade, fiz jornalismo na universidade, e foi um período de muita cinefilia. Eu já gostava de cinema, mas foi um período que eu descobri cineastas e estilos que foram novidade para mim. E o meu primeiro interesse ao ver *O Mandarim* foi ao ler sobre o filme. Eu falei: “Bem! Música popular brasileira, Caetano tá no elenco, Gil, Chico...”. Porque eu sempre gostei música brasileira e foi a primeira coisa que me levou ao filme e eu fiquei encantado, não só por esses personagens, mas pelo filme em si. E eu pouco conhecia do Mario Reis, depois eu fui ouvir mais as coisas do Mario e aquela biografia do Giron sobre o Mario Reis. E daí eu comecei tanto a acompanhar os filmes novos do Júlio quanto ver os filmes antigos. E quando eu me decidi por fazer mestrado, porque também a vida acadêmica nunca foi um projeto desde os começos, né!? Até o jornalismo não é uma escolha de quem pretende uma carreira acadêmica, eu pretendia algo na minha imaginação mais perto de uma prática. Hoje eu não gosto dessa dicotomia entre prática e teoria. Mas eu não me imaginava um acadêmico e, quando eu fui para academia, a USP (Universidade de São Paulo) tem uma tradição (acho principalmente por causa do Ismail), de estudar cinema brasileiro e eu pensei: bem, indo para USP, eu me dedicaria ao cinema brasileiro e o que mais me interessava desde lá, talvez até hoje do cinema brasileiro, eram os filmes do Júlio. Então eu fiz mestrado e doutorado, mas não quero que soe como pedido de desculpas, mas um pouco como o Júlio diz, eu não sei o quanto eu me vejo ainda nisso, né!? É um Fábio de 10, 6 anos atrás e tem coisas que eu concordo, tem coisas que eu já desconfio, tem coisas que eu discordo, tem erros, coisas que eu sei que aquilo tava errado, erros as vezes pontuais mesmo. Por exemplo: “a música que Raphael Rabello toca no *Mandarim*, que eu coloquei que é uma coisa e hoje eu já sei que é outra”. Eu não sei por que diabos eu coloquei...eu coloquei o Choro número 1, mas não é o Choro número 1, eu sei que é Villa, mas eu não lembro exatamente qual é...

Júlio: O Rafael fez um disco, número 3...

Gaspar: Pode ser um prelúdio...

Júlio: Qual é? O número 3?

Gaspar: Pode ser, eu não me lembro dessa passagem...

Júlio: ...que foi impressionante, um pouco depois ele até morreu...

Fábio: um plano lindo que tinha o morro da Gávea no fundo... uma maravilha!

Rosa: É aqui em cima, lá em cima, no sétimo céu. Aqui nessa subida tem a Aperana ali... tem a subida...

Júlio: Deixa eu te mostrar uma coisa...

Fábio: Então Aperana é o caminho para o sétimo céu!?

Rosa: é toda essa passagem aqui em cima...

Lays: Que legal!

Rosa: é o lugar dele, as pessoas falam que é o estúdio dele...

Júlio: Aqui, todo esse edifício grande ali, é ali que eu nasci, eu nasci numa casa na rua Aperana.

Lays: sente esse cheiro da mata...

Júlio: essa mata é muito bonita, foi o que restou da mata atlântica, pena que de noite você não vê por que está escuro, mas é muito bonito... tá muito vivo agora porque tem chovido...

Rosa: mas a subida é por ali, aqui tem a vista... é um lugar muito bonito...

Júlio: aquele edifício ali, tá vendo aquele edifício grande ali? Eu nasci ali, ali era a casa da minha avó, eu nasci ali, eu morei ali a vida inteira, a Rosa também morou comigo ali.

Lays: Caramba!

Fábio: E essa é a Aperana?

Júlio: tem um caminho de sete voltas que vai até onde você tá vendo ali aquele primeiro andarzinho ali, ali é um mirante, dali tem uma entrada para essa mata, os dois irmãos. Nós

estamos ao pé dos dois irmãos, o segundo é maior, o segundo morro, tem lá embaixo e nós não estamos vendo. Esse aí também tem uma forma piramidal, o de trás também tem uma forma cônica, é maior... não dá para ver o outro...

Lays: Você passou a vida inteira praticamente aqui, né!?

Júlio: fora o que eu vivi fora, eu passei a vida inteira aqui... agora eu não peguei uma época que eu gostaria, quando isso aqui era habitado pelos tupinambás, sabe? Eles faziam aqui, nesse morro aqui, uma dança que eles comemoravam. Essa pedra primeira era a lua e a segunda era o sol, então era Tupã e Jaci, e eles faziam uma cerimônia aqui em cima, e as mulheres faziam lá. As mulheres faziam uma cerimonia voltada para o mar e todo esse mar era chamado de Ipanema, ou seja, na ignorância, ‘água podre’, não, é água que não se bebe, água salgada, eles chamavam isso tudo aqui de água salgada... isso aqui tudo era uma mata, tudo isso aqui...

Lays: Aqui na frente tudo?

Júlio: tudo, tudo isso era mato, eu mesmo na minha infância eu peguei isso aqui e era uma cidade de terra, tudo isso aqui era um mato. E quando você sobe ali, tem um canal. Aquele canal foi feito no início do século 19 para drenar toda essa parte aqui que se estendia que eram pântanos, entendeu!? Então esse canal foi feito para drenar esse pântano. E aí surgiram essas duas aqui. O mar vinha até aqui, as ondas do mar vinham até aqui, e com à aquela lagoazinha ali eles enchiam as lagoas, então isso aqui ficava que você não tinha acesso. Os índios iam lá pra cima porque tinha fruta, água e pequena caça, então eles viviam muito aqui em cima. Mas eles só podiam passar quando a maré tava baixa, porque aí a água recoava e criava isso que se chamava de aperana, “caminho provisório”, porque ele só existia quando o mar tava baixo. Aí abria aquele caminho, você tinha a passagem para pegar as curvas e ter acesso aqui em cima... eles usavam isso aqui muito, para beber água, pois tem 4 fontes d’água aqui e também frutas e pequena caça que faziam aqui... então esse foi um morro muito místico...

Lays: Que incrível! O *Miramar* foi filmado todo aqui?

Júlio: Todo aqui, eu fiz vários filmes aqui, *Agonia*, *O Rei do Baralho*, muita coisa do *O Mandarin*...

Lays: Foi o cenário...

Fábio: aquelas imagens dos discos de vinil...

Júlio: Não, aquela foi no Arpoador, eu fiz uns 5, 6 filmes aqui. Hoje foi tudo destruído, mas foi um lugar muito bonito, isso era um bosque imenso com jaqueiras, mangueiras e cajá, que nós quatro aqui não abraçávamos. Foi tudo destruído para a construção de casas, fizeram umas casas muito bonitas e depois de prédios.

Lays: Nossa, nem dá para imaginar que era uma paisagem assim.

Rosa: Eu vou dar meu livro que eu não tinha dado ainda para o Gaspar.

Júlio: Ah tá, isso.

Rosa: Dá seu livro para o Fábio e para a Lays aí, Júlio.

Júlio: Sim. Pequenos ensaios de 2, 3 páginas...

Gaspar: Obrigado, Júlio!

Rosa: Você sabe o que eu botei aqui? O Haroldo que fazia essas dedicatórias e botava tudo junto assim: “amigo Haroldo”, sempre amizade, aí eu me lembrei...

Júlio: Eu queria dar um para você!

Lays: Obrigada! Vou juntar aos outros...

Gaspar: Então, para gente fechar aqui, eu queria agradecer muito esse bate-papo muito gostoso que nós tivemos nessa tarde do dia 10 de janeiro de 2020. Eu queria agradecer todos vocês que participaram. Pedro Marra, obstinadamente aqui segurando os microfones... Lays Gaudio, Fabio Camarneiro e principalmente ao Julio Bressane e a Rosa Dias que foram muito receptivos aqui, uma recepção excelente na casa deles. Muito Obrigado!

