

r e v  
t a c  
i t e  
t u  
o u  
t r a  
s s

# Duplo assombro com *Educação sentimental*, de Julio Bressane: Constelações em dissolução

Double wonder with *Sentimental  
Education*, by Julio Bressane:  
Constellations in dissolution

André Vichara Barcellos  
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e84489>

## Resumo

O texto discorre sobre um possível duplo assombro com *Educação sentimental*, de Julio Bressane. Tal assombro duplo, que desperta um pensamento paradoxal, deriva da ambivalência que constitui o filme. Pelo lado de seu traço épico, pode ocorrer um assombro análogo àquele que Benjamin notou com o teatro brechtiano – assombro com a dialética em estado de repouso. Por outro lado, pode ocorrer um assombro diante da comunicação (em sentido batailleano), a qual, afirmada pelo eu épico de *Educação sentimental*, coloca em questão: a possibilidade de um estado de repouso do fluxo da vida; a transcendência do eu narrador, montador, constelador teatral; e a estabilidade da constelação por ele configurada. Todo limite distintivo estaria em jogo – toda constelação estaria em dissolução. E o ensaio termina pensando *Educação sentimental* como atualização da antropofagia oswaldiana.

Palavras-chave: assombro; constelações; antropofagia; *Educação sentimental*; Julio Bressane.

## Resumen

El texto discurre sobre un posible doble asombro con *Educação sentimental*, de Julio Bressane. Tal asombro doble, que despierta un pensamiento paradójico, deriva de la ambivalencia que constituye la película. Por el lado de su rasgo épico, puede ocurrir un asombro análogo a lo que Benjamin ha percatado con el teatro brechtiano – asombro con la dialéctica en estado de reposo. Por otro lado, puede ocurrir un asombro delante de la comunicación (en sentido batailleano), la cual, afirmada por el yo épico de *Educação sentimental*, pone en cuestión: la posibilidad de un estado de reposo del flujo de la vida; la trascendencia del yo narrador, montador, constelador teatral; y la estabilidad de la constelación configurada por él. Todo límite distintivo estaría en juego – toda constelación estaría en disolución. Y el ensayo termina pensando *Educação sentimental* como actualización de la antropofagia oswaldiana.

Palabras clave: asombro; constelaciones; antropofagia; *Educação sentimental*; Julio Bressane.

A reflexão de Walter Benjamin, em “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”<sup>1</sup>, parte da perturbação do que pode ser compreendido como uma suposta transcendência da cena dramática – por exemplo, pensemos aqui no pretense isolamento do drama clássico, descrito por Peter Szondi em Teoria do drama moderno<sup>2</sup>. Partindo de tal perturbação, Benjamin de certo modo afirmará outra transcendência: em suma, justamente a daquilo que no drama clássico deveria ser escamoteado, o eu épico, embora não lance mão desse termo, utilizado posteriormente por Szondi<sup>3</sup>.

Leiamos o ensaio de Benjamin. Em 1931, perguntando-se o que estava acontecendo com o teatro, o filósofo ensaiou uma resposta tomando o palco como ponto de referência: o desaparecimento da orquestra teria colocado em jogo a distância sacralizante, que antes separava-o da plateia, e o convertido em tribuna<sup>4</sup>.

O teatro épico que Benjamin observa – o brechtiano, cujo modelo distinguiu em Berlim, em uma representação de Um homem é um homem<sup>5</sup> – teria sido uma resposta ativa a esta conversão, a elaboração de um novo teatro para essa tribuna, o qual, para não se limitar “a franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesas”<sup>6</sup>, buscaria alterar fundamentalmente “as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores”<sup>7</sup>. O principal resultado dessas alterações é que no teatro épico então ocorreria, não a reprodução de condições – como no teatro naturalista, cujo objetivo central seria “retratar a realidade”, representar um “meio”<sup>8</sup> –, mas a sua descoberta. Esta se processaria “pela interrupção dos acontecimentos”<sup>9</sup>, através da qual ressaltaria a composição gestual da peça teatral épica<sup>10</sup>, que “conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva”, a qual lhe permite “ordenar experimentalmente os elementos da realidade”<sup>11</sup>. E importaria, sobretudo, que tal ordenação experimental fosse evidenciada, que a direção épica apontasse para “a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar”<sup>12</sup>, “o confronto constante entre a ação

---

1 BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, 2012, p. 83-96.

2 Cf. SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno, 2001.

3 Ibidem, p. 21.

4 BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, 2012, p. 83.

5 Ibidem, p. 85.

6 Ibidem, p. 84.

7 Ibidem.

8 Ibidem, p. 86.

9 Ibidem, p. 87. Como exemplos de interrupção da ação em Um homem é um homem, podemos lembrar as recorrentes canções da viúva Leokadja Begbick, dona da cantina, ou o “Interlúdio”, também dito por ela. Cf. BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”, 1987, p. 145-218.

10 BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, 2012, p. 85-86.

11 Ibidem, p. 86.

12 Ibidem, p. 93.

teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra a ação”<sup>13</sup>. Ou seja: “quem mostra – isto é, o ator como tal – deve ser mostrado”<sup>14</sup>.

Conclui-se daí que, enquanto por exemplo no drama clássico, como o observou Szondi, a passagem do tempo deveria ser uma sequência em que cada presente aponte para o seu futuro supostamente necessário, sequência esta baseada em uma estrutura dialética de relações inter-humanas<sup>15</sup>, ao contrário, “a dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais”<sup>16</sup>. Como resume Benjamin: “A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso.”<sup>17</sup>. Ou seja, ao refrear a sequência dramática, ao colocar em repouso a dialética que move a ação, assinalando assim a composição gestual da peça, o que o teatro épico descobriria, o que o seu público aprenderia com este teatro filosófico<sup>18</sup>, é, como diz Brecht, citado por Benjamin, “o fato de que ele [o ser humano] é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele consequentemente”<sup>19</sup>. E essa potência inerente à condição dialética do ser humano seria, no teatro épico, descoberta com assombro, ou seja, despertando o interesse no indivíduo que a descobre<sup>20</sup>.

Quando o fluxo real da vida é represado, o instante em que seu curso é interrompido é sentido como um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. Ele é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas, [...]

[...]

Se, porém, a torrente das coisas se quebra nesse rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista das ondas. Ele faz a existência saltar para fora do leito do tempo, até às alturas, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito.<sup>21</sup>

---

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno, 2001, p. 27.

16 BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, 2012, p. 94.

17 Ibidem.

18 Ibidem, p. 88.

19 Ibidem, p. 95.

20 Ibidem, p. 86. Benjamin remete tal assombro à prática socrática. De fato, em Teeteto, Sócrates distingue o assombro (ou a admiração, a depender da tradução) como “a verdadeira característica do filósofo” e como origem única da Filosofia. Cf. PLATÃO. “Teeteto”, 2001, p. 55.

21 BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, 2012, p. 95-96.

Se o drama clássico pretendia o palco como uma instância transcendente, por sua vez o teatro épico de Brecht – negando o fluxo dramático e a transcendência do palco sobre o qual este deveria se desenvolver ininterruptamente – afirma e chama a atenção de seu público para a transcendência do eu épico, dos montadores, em relação ao drama encenado, transcendência a partir da qual – como que a partir de um rochedo – poderiam examinar seus acontecimentos por diferentes pontos de vista e imaginar sua montagem de diferentes maneiras, entre as quais deveriam decidir e, sobretudo, evidenciar o fato dessa decisão. Ou seja, recusando-se a apresentar-se como retrato supostamente fiel da realidade, mas como meio de aprendizado de atuação consciente nela, sempre passível de transformação, o teatro épico afirmaria e chamaria a atenção de seu público para o fundamento dialético de sua montagem, fundamento, enfim, de toda ação humana.<sup>22</sup>

Podemos elencar aspectos de Educação sentimental contrapostos às regras formais com as quais Szondi descreve o drama clássico da era moderna. Perceberemos, então, que o traço épico do filme de Bressane se faz talvez mais francamente durante a “circuncena” (assim é intitulada a sua última parte), ao revelar a equipe que elabora sua narrativa. Mas, também – praticando uma poética constelacional, constitutiva da filmografia de Bressane<sup>23</sup> –, recusa a regra dramática de “desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior”<sup>24</sup> e se assume, ao contrário, enquanto montagem de elementos exteriores, como ao evocar, já em seu título, o romance de Flaubert. No mesmo sentido, as citações, que seriam barradas do drama<sup>25</sup>, aqui são muitas, o filme remetendo, por exemplo: ao mito antigo do amor de Lua e Endimião (o que então aproxima o título, Educação sentimental, de A educação dos cinco sentidos, de Haroldo de Campos, no qual um dos poemas intitula-se “beauty: a thing of”<sup>26</sup>, ecoando o primeiro verso do poema Endymion, de John Keats – “A thing of beauty is a joy for ever” –, poema parcialmente traduzido ao português por Augusto de Campos<sup>27</sup>); além da citação do mito grego, Áurea (protagonista do filme) também remete a poetas<sup>28</sup>, a Noel Rosa,

---

22A oposição que aqui esbocei, entre drama clássico e teatro épico, foi semelhantemente descrita, em relação ao cinema, por Ismail Xavier, em O discurso cinematográfico. Opõe-se aí um cinema da transparência a um cinema da opacidade, o qual, em suma, critica um pretense ilusionismo daquele e, de diferentes maneiras, chama a atenção do espectador para o fato da montagem, para a artificialidade daquilo que se coloca diante dele. Cf. XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 2012.

23Como já foi indicado, por exemplo, por Ismail Xavier. Cf. XAVIER, Ismail. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. Revista Alceu, 2006, p. 5-26.

24SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno, 2001, p. 25.

25Ibidem, p. 26

26Cf. CAMPOS, Haroldo de. “beauty: a thing of”, 2013, p. 69.

27Cf. KEATS, John. “From Endymion” e “Do Endymion”, 2009, p. 168-169.

28Laurindo Rabelo, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves...

ao cantor Vassourinha, a religiosos, a filósofos, a filólogos...; nas paredes da “casa-ateliê” de Maria Aparecida Gavaldão, em que se encena a maior parte do filme, vemos também quadros, da própria Maria e de Matisse; e mesmo películas cinematográficas, de Tabu<sup>29</sup> de Murnau, são colocadas diante da câmara... Note-se, ainda, que Educação sentimental não se faz apenas como um filme narrativo, nem mesmo apenas como um filme que se assume enquanto narrativa, artifício, mas se constitui também como filme de narrativas, pelas quais principalmente Áurea é encarregada, narrando para Áureo, por exemplo, acontecimentos vividos por ela ou por seus pais, já mortos. E, a esses procedimentos, combinam-se os saltos temporais e espaciais e os acontecimentos fortuitos que no drama clássico deveriam ser evitados<sup>30</sup>, além do olhar que os atores por vezes dirigem ao espectador, o que corresponderia, no teatro, a uma colocação em jogo da distância entre o palco e a plateia, jogo este que no drama, absoluto, estaria interdito<sup>31</sup>. Todos esses procedimentos negam o desenvolvimento ininterrupto de uma ação dramática, rompem o pretenso isolamento demandado pelo drama clássico e indicam a existência do eu épico.

De modo que, assim como para Benjamin o teatro épico manteria incessantemente uma produtiva consciência de ser teatro, estes aspectos do filme de Bressane colaboram na manutenção de sua consciência de ser cinema, que, cabe lembrar, sempre se manteve viva na filmografia do cineasta. Neste mesmo sentido, em Educação sentimental – tanto quanto o acentuado traço que emoldura e distingue as sequências e os planos entre si geralmente sem solução de continuidade dramática, mas participando da lógica de justaposição experimental de elementos que conduz o filme –, também se devem à consciência de ser teatro-cinema o ritmo das falas das personagens e o emolduramento de seus gestos, que ressaltam o trabalho de montagem dos atores, o confronto entre mostrar uma ação e a ação de mostrá-la.

Por um lado, portanto, em Educação sentimental está em foco o exercício da consciência que represa e transcende o fluxo imanente dos acontecimentos, reconhece a indeterminação da direção destes e sua potência de ordená-los experimentalmente. Ou seja, também no filme de Bressane a dialética em estado de repouso pode ser descoberta com assombro – despertando em nós o interesse pelo fato de que, tanto quanto somos modificados pelo ambiente em que vivemos, podemos modificá-lo, nele atuando conseqüentemente.

\*

---

29 Título também de outro filme de Bressane.

30 SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno, 2001, p. 27-28.

31 Ibidem, p. 25-26.

Por outro lado, porém, a montagem do filme, feita a partir dessa transcendência, afirma também, paradoxalmente, que esta nunca é total. O eu épico evidenciado de Educação sentimental constela, em conjunto com os elementos já elencados, uma série de movimentos de comunicação (em sentido batailleano), ou seja, de movimentos que negam e colocam em jogo todos os supostos limites distintivos, transcendentais.

No fragmento “A ‘comunicação’”<sup>32</sup>, de A experiência interior, para situar o ser humano no seio dos infinitos movimentos universais, Georges Bataille lançou mão de imagem semelhante àquela do rochedo em que vêm se quebrar as ondas, a imagem com que Benjamin metaforizara a interrupção do fluxo dramático, a emergência do gesto e a assombrosa descoberta, processada pelo teatro épico, da condição dialética da humanidade. Diz Bataille: “Eu não sou e tu não és, nos vastos fluxos das coisas, mais do que um ponto de parada favorável à rebentação.”<sup>33</sup>. E, adiante, ele imagina o papel da consciência na vida, semelhantemente ao momento da visão diante da dialética em estado de repouso:

As frágeis paredes de teu isolamento, onde se compunham as múltiplas paradas, os obstáculos da consciência, só terão servido para refletir por um instante o brilho desses universos no seio dos quais nunca cessaste de estar perdido.<sup>34</sup>

O que seria preciso perceber, para reconhecermos a comunicação íntima dos seres para além de seu isolamento diferencial, é que este é inacabado:

Aquilo a que se chama um ‘ser’ nunca é simples e, se apenas ele tem a unidade durável, só a possui imperfeita: ela é minada por sua profunda divisão interior, permanece mal fechada e, em certos pontos, atacável de fora.<sup>35</sup>

Ou seja, não apenas esse ser aparentemente isolado, que cada um de nós é, deve-se à “intensa comunicação”<sup>36</sup> dos elementos que o compõem – e, assim, onde podemos querer capturar nossa “substância intemporal”<sup>37</sup>, não encontramos “mais do que um deslizamento”<sup>38</sup> –, mas, além disso, Bataille nota que a vida de cada ser “não se limita a esse inapreensível fluxo interior; ela flui também para fora e se abre

---

32 BATAILLE, Georges. “A ‘comunicação’”, 2016, p. 130-135

33 Ibidem, p. 131.

34 Ibidem, p. 132.

35 Ibidem, p. 130.

36 Ibidem.

37 Ibidem, p. 131.

38 Ibidem.

incessantemente ao que escorre ou jorra para ela”<sup>39</sup>, de modo que viver implica “as passagens de calor ou de luz de um ser a outro”<sup>40</sup>.

Assim como Bataille—que meditou sobre o riso, o sacrifício<sup>41</sup>, o erotismo<sup>42</sup>, como instantes de intenso transbordamento de nós mesmos, nos quais nos comunicamos com os fluxos da vida enquanto um indistinto tumulto das águas, ao qual a consciência distinta se opõe como um rochedo—, o eu épico de Educação sentimental dirige o olhar para além do aparente isolamento que distingue os seres em si mesmos, articulando movimentos que intimamente os atravessam. Dessa maneira, coloca em questão as ideias de um estado de repouso e de uma saída absoluta da imanência, apontando para a precariedade da descontinuidade que os seres supostamente estabelecem entre si. E tal questionamento incide, conseqüentemente, sobre o próprio eu épico do filme. Questionando a descontinuidade dos seres em relação à continuidade da vida, o eu épico questiona a si mesmo, à sua própria abstração, a partir da qual dialeticamente opera a montagem. Coloca-se assim em uma posição paradoxal, possibilitando-nos pensar na sua falta de autonomia sobre essa montagem, movida, portanto, não apenas segundo suas escolhas individuais, mas também, ao mesmo tempo, por forças das quais ele não dá conta, que excedem sua percepção consciente. Eis assim a ambivalência paradoxal de Educação sentimental: afirma, simultaneamente, a transcendência de seu eu épico e o inacabamento dessa transcendência, a impossibilidade de se apartar absolutamente da imanência e de fato interromper os fluxos da vida, dos quais também ele participa, sendo por eles afetado.

Quanto aos sinais desse paradoxo, começo notando o fato de que é, precisamente, a negação a desenvolver uma ação dramática ininterrupta o que possibilita, ao eu épico, a abertura de canais pelos quais diversos textos confluem no filme. Por um lado, assinala-se, com este procedimento, o fato da seleção e da combinação desses textos de uma determinada maneira, o que pressupõe uma consciência distinta, cuja operação é possível a partir de sua distância em relação aos elementos de que dispõe para a montagem. Por outro lado, o Texto que se tece no filme, em sentido barthesiano—travessia, atravessamento dos limites das obras<sup>43</sup>—, indica uma imanência na qual se comunicam espaços e tempos supostamente distintos entre si.

Inicialmente, vem do passado o mito de Lua e Endimião. E, paradoxalmente, através dessa operação épica, ocorre uma dupla afirmação da comunicação: não

---

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 Idem. *Teoria da Religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*, 2015.

42 Idem. *O erotismo*, 2014.

43 BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”, 2004, p. 67.



apenas a dos tempos atravessados pelo Texto, mas também uma comunicação espacial implicada no próprio mito, em que o desejo erótico liga dois seres a princípio isolados em si mesmos, distintos um do outro e pertencentes a mundos opostos entre si – transgredindo-se, aliás, como conta Áurea, a lei que proibiria o amor entre deuses e mortais.

É importante notar a relevância que o eu épico dá a esse mito, o qual parece estabelecer o tema da comunicação como princípio motor de sua montagem, inscrevendo-se de vários modos.

Neste sentido, note-se como Áurea assume o papel de canal comunicante, o qual Lua desempenha no mito. A começar, justamente, pelo fato de canalizar esse mesmo mito do passado ao presente. Ou seja, percebe-se que os trânsitos de Lua entre dois mundos, narrados por Áurea, impulsionam os próprios movimentos desta personagem que, precisamente, faz transitar pelos tempos tanto esse mito quanto ainda os outros textos que o filme entretece.

Mas, mesmo antes de Áurea narrar as descidas de Lua à Terra para contemplar o jovem pastor adormecido, a penetração do mito no filme já parece orientar o movimento de seu primeiro plano. Neste, a câmera desempenha uma panorâmica descendente que comunica a imagem do céu azul com a de um garoto (que depois saberemos ser Áureo), lá embaixo, distante, mergulhado na piscina de um prédio. Em seguida, entra em quadro, em primeiro plano à direita, de costas para nós, a mulher que depois saberemos ser Áurea. Nota-se, assim, que as personagens do filme de certo modo incorporam as posições das personagens do mito – ela, de cima, dirigindo-se a ele, abaixo.



*(Fig. 01. Incorporação do mito)*

Em vínculo com esse primeiro plano e com o intertexto depois promovido por Áurea, pode-se também destacar que, assim como o mito descreve um atravessamento entre o mundo divino e o mundo humano, também Áurea, através de sua dança dirigida

ao êxtase, à saída de si, assumirá, como Lua, ainda outro papel de canal comunicante, dessa vez entre o mundo das personagens e a escuridão do universo. E a montagem do filme justapõe a extática dança circular da personagem a movimentos de uma Lua (fotografia do astro) que também sai de si, que se desdobra em várias Luas deslocando-se pela tela preta.



(Fig. 02a. Justaposição: *Áurea saindo de si*)



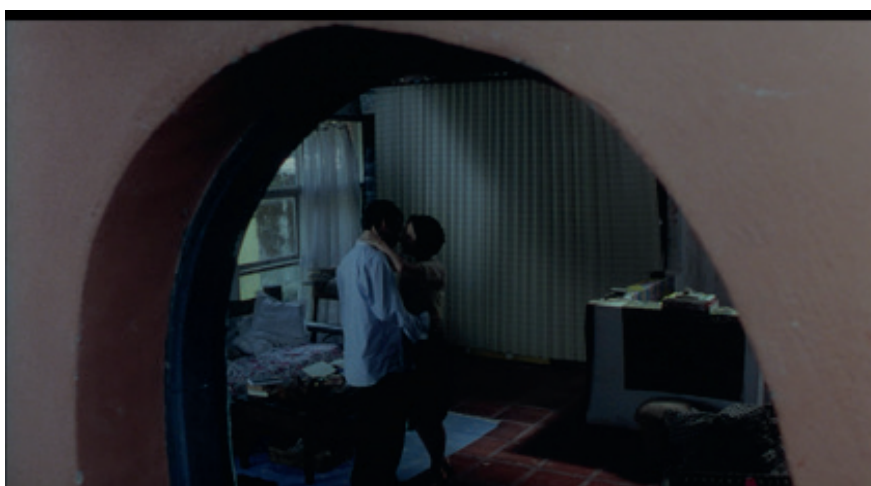
(Fig. 02b. Justaposição: *Lua saindo de si*)

Esses jogos de êxtase e comunicação combinam-se com outros movimentos delineados pelo filme, por exemplo aqueles entre o interior da casa de Áurea e o exterior. Note-se, nesse sentido, o interesse pelas janelas diante das quais as personagens muitas vezes se encontram; ou pelas portas e aberturas mesmo no interior da casa, por onde elas transitam ou através das quais aparecem para nós; ou ainda pela escada que Áurea sobe e desce, durante uma das sequências dedicadas às suas danças e ao seu corpo extático; e, ao final dessa sequência, como que por mágica, uma porta que se abre, a

qual antes Áurea tentava destrancar, batendo nela, diante de Áureo, com movimentos sinuosos do quadril.



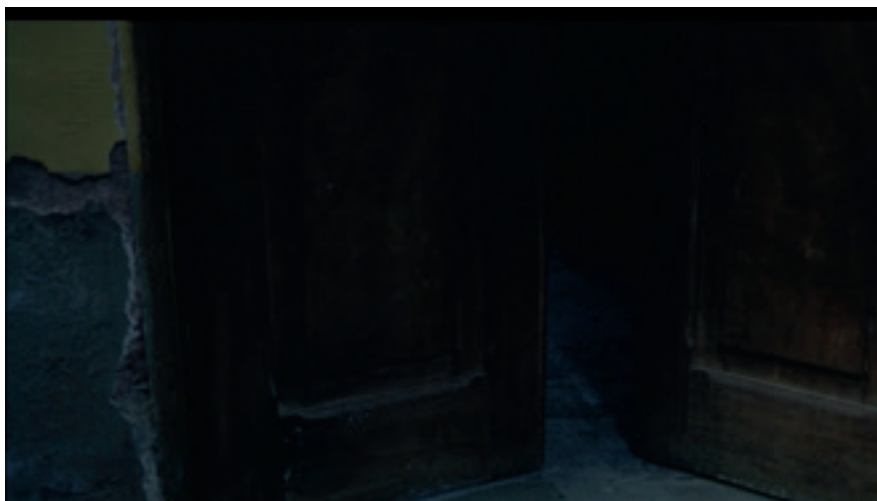
*(Fig. 03. Aberturas)*



*(Fig. 04. Aberturas)*

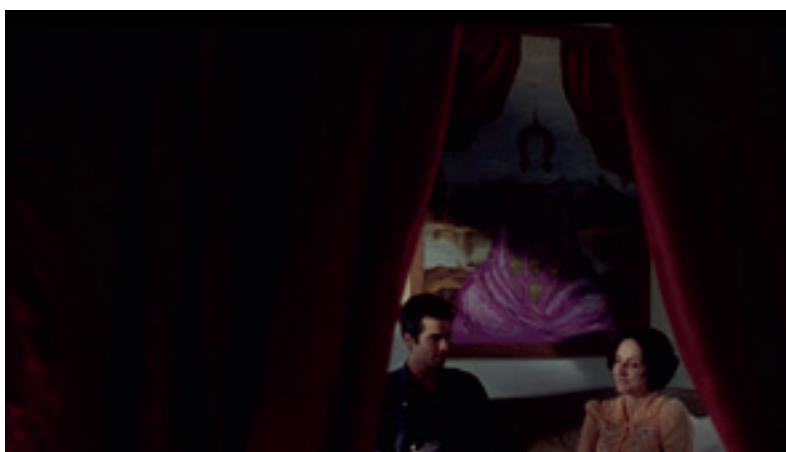


*(Fig. 05. Aberturas)*



(Fig. 06. Aberturas)

Ainda no sentido de um interesse do filme por aberturas pelas quais se pode e se deseja transitar, aberturas que comunicam seres, espaços, tempos, dimensões a princípio distintas entre si, note-se a variedade de quadros que compõem a cenografia, em especial um de Maria Aparecida Gavaldo. Na pintura, uma figura, cujos contornos de um modo geral podem sugerir um ser humano, tem, no entanto, buracos no lugar do rosto, do colo e de parte do peito, preenchidos pela paisagem que a rodeia e com a qual ela então se confunde. Na mesma pintura, aliás, a figura central e a paisagem aparecem através de uma cortina vermelha aberta. E em um dos planos em que o quadro está presente atrás das personagens que conversam, a cena também é vista através de uma cortina vermelha aberta.



(Fig. 07. Aberturas)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> É possível ver a pintura em tamanho maior através deste link: <https://image.slidesharecdn.com/maria-aparecidagavaldo-110324224342-phpapp01/95/maria-aparecida-gavaldo-14-1024.jpg?cb=1301007301> (Acessado em 30/10/2021)

Assim, por um lado propõe-se a nós o reconhecimento do eu épico que, transcendendo os acontecimentos, dialeticamente os mostra e também mostra que os mostra, chama a atenção para o fato de que determina, em relação a eles, os limites de nossa visão. Mas também, ao mesmo tempo, a repetição simultânea das cortinas vermelhas abertas nos propõe a percepção de diferentes camadas nas quais se pode penetrar, como um convite à comunicação através dessas aberturas que colocam em jogo a separação entre os espaços. O mesmo sentido ambivalente têm as telas pretas recortadas em seus centros, através dos quais, às vezes, a cena nos é mostrada.

Esses atravessamentos combinam-se, ainda, tanto com a incisão, na cena, de sons de fora de seu espaço visível – por exemplo, os recorrentes sons de crianças que parecem brincar no pátio de uma escola –, quanto com o questionamento aos limites da própria imagem do filme, a partir de uma reflexão em torno dos trânsitos da luz, a qual tem início, mais uma vez, na posição ambivalente de Lua.

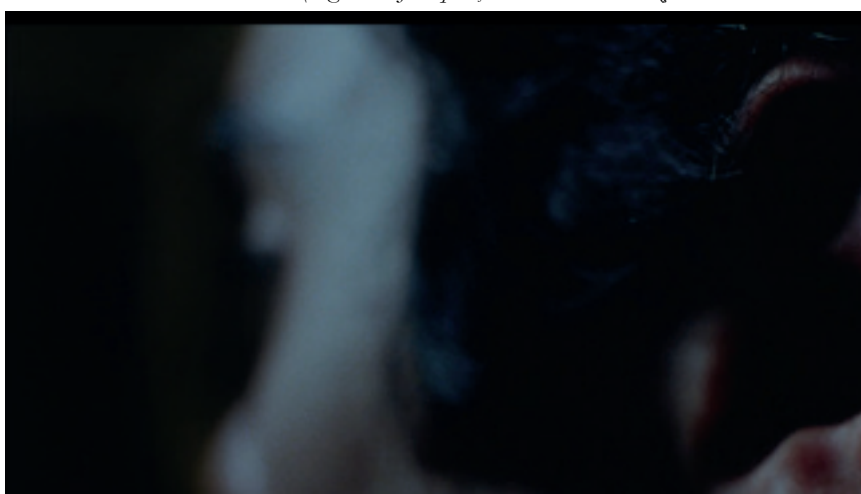
A deusa do mito, tal como rememorado por Áurea, seria “de natureza andrógena” e “intérprete entre imortais e mortais”, figura transgressora do interdito ao laço erótico entre seres do mundo sagrado e do mundo profano, participante de um e de outro, em trânsito entre eles. E – enquanto vemos a Lua (o astro celeste), em lento deslocamento pelo céu noturno com nuvens, justaposta a partes dos corpos dos atores na penumbra, sobre as quais incide e das quais se relança a luz, assim como ocorre com o satélite da Terra –, Áurea diz que também este seria de natureza andrógena, feminino em relação ao Sol, do qual recebe a luz, e masculino em relação à Terra, para a qual reflete a luz.



*(Fig. 08a. Justaposição: Trânsitos da luz)*

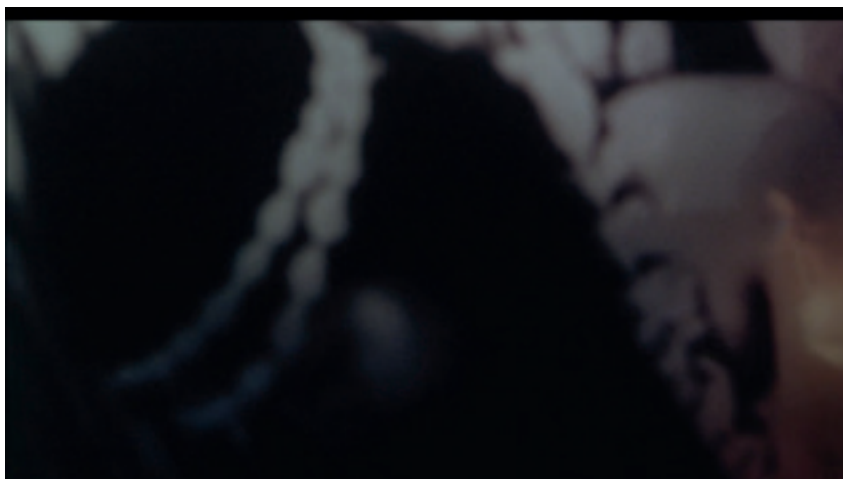


*(Fig. 08b. Juxtaposição: Trânsitos da luz)*



*(Fig. 08c. Juxtaposição: Trânsitos da luz)*

Podemos pensar a imagem cinematográfica nessa mesma posição intermediária, lembrando as cenas em que diante da câmera se colocam películas do Tabu de Murnau, o qual, remarque-se, também gira em torno da transgressão. A película aparece aí em seu papel de meio comunicante entre tempos e espaços – aquele tempo e aquele espaço em que foi tocada pela luz e aqueles tempos e espaços em que a luz a atravessa, projetando a imagem como que para fora de si mesma.



(Fig. 09. Trânsitos da luz)

E há ainda outro plano durante o qual se torna talvez mais explícita essa analogia entre a Lua e o cinema (não apenas o analógico), no que diz respeito ao intermédio que ambos desempenham para os trânsitos da luz. Em tal plano – um enquadramento em close fixo –, vemos, sobre uma superfície de madeira, incontáveis folhas de papel escritas e sobre elas uma lupa, duas lentes fotográficas, lápis e pincel.



(Fig. 10. Trânsitos da luz – travessia do Texto)

Aqui, a travessia do Texto aparece vinculada ao trânsito da luz possibilitado pela fotografia, pelo cinema e pela Lua, esta que podemos lembrar ao ver, na lente posicionada ao centro do quadro, um reflexo circular branco, o qual evoca tanto uma das formas do astro quanto o seu caráter reflexivo.

É possivelmente com assombro, despertando o nosso interesse, que vemos essas numerosas imagens da comunicação. Ao constelá-las, o eu épico coloca em questão a si mesmo, a sua autonomia operatória e a estabilidade dessa própria constelação, da qual ele supostamente possuiria a razão. E podemos nos descobrir, também nós, nossas operações e nossas obras, nessa mesma questão, nessa mesma abertura para aquilo de

que não damos conta e que atua em nós, conosco e no que resulta de nossas ações supostamente racionais.

Assim como o eu épico de Educação sentimental, paradoxalmente somos uma descontinuidade em relação ao fluxo da vida e, ao mesmo tempo, estamos mergulhados nesse fluxo contínuo que nos atravessa. Analogamente à existência que o teatro épico e o filme de Bressane fariam “saltar para fora do leito do tempo, até às alturas, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito”<sup>45</sup>, nós transcendemos a imanência, em que tudo se perde em tudo, agimos e transformamos o mundo dado, mas nossa ação participa de uma infinidade de forças que simultaneamente concorrem para realizar um mundo que já vem a ser atravessado por novas forças e transformado em outro, assim como eu sou atravessado por inúmeras forças enquanto escrevo este texto que será atravessado e transformado em sua leitura. Assombramo-nos com o fato de tudo estar em jogo, toda constelação em dissolução, um lance de dados jamais abolir o acaso.

\*

Em “O tema astral”<sup>46</sup>, Paulo Leminski esboçou brevemente uma teoria do texto como constelação. “Nenhuma forma existe no céu”<sup>47</sup>, diz ele. “O céu tem uma mensagem para nós. Mas essa mensagem não vem do céu. Vem do nosso condão de dar significados às coisas, nomes aos bois, formas de constelação a aglomerados de estrelas.”<sup>48</sup>. E os olhos que primeiro se levantaram para o firmamento estrelado, “na noite primordial”, conta Leminski, haveriam sido “olhos de caçadores, os maravilhosos caçadores do Paleolítico, habilíssimos leitores de pegadas, rastros e outras marcas que a caça deixava na lama, na areia ou na neve.”<sup>49</sup>. E nesta noite e neste gesto primordiais, neste levantar o rosto para o céu estrelado enquanto portador de marcas a serem lidas, tal como uma página escrita, haver-se-ia fundado os significados e começado “uma vida propriamente humana”<sup>50</sup>.

Leminski observa que “o céu estrelado como página escrita é tema que se encontra na poesia de todas as épocas”<sup>51</sup> e que “o gênio de Mallarmé esteve em colocar

---

45 BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, 2012, p. 96.

46 LEMINSKI, Paulo. “O tema astral”, 2011, p. 76-80.

47 Ibidem, p. 78.

48 Ibidem, p. 79.

49 Ibidem, p. 80.

50 Ibidem, p. 79-80.

51 Ibidem, p. 76.



o spot-light diretamente sobre o símile, sobre ele construindo essa, sob certos aspectos, obra lume da poesia ocidental moderna.”<sup>52</sup>.

A leitura que Leminski faz de “Um lance de dados” se divide em dois momentos contraditórios entre si. Inicialmente, ele afirma o poema enquanto operação que visa a abolir o acaso, a elaborar um objeto absoluto consonante a um pressuposto mundo humano que, sendo signo, trabalho, cultura, transcenderia o que ele chama de “realidade material dada”. Diz ele:

“Un Coup de Dés” é a “constellation” com a qual Mallarmé tentou abolir o acaso, instaurando o lance-de-dados-poema como um absoluto, acima de todas as contingências, substância-objeto puro, imune a acidentes, no sentido filosófico e no sentido viário. Duração, na impermanência. O poema é a obra, o trabalho. Toda obra de arte é homenagem ao trabalho, atividade humana por excelência, que tira o ser (o artefato) do nada (a matéria-prima) e funda o signo. Este tem uma direção, gera tensão, é projeto de transcendência. De ir além. Isso é a cultura humana, correalidade, além da realidade material dada.

O signo, trabalho, cultura, é ânsia. Aspiração para as estrelas.

Em latim, ‘de-siderare’ = ‘desejar’ (cair das estrelas?).

[...]

A estrela é a distância. A esperança.

Espaço que vai entre o desejo e o objeto do desejo.

Entre o relativo e o absoluto.

Entre o mundo físico e o mundo totalmente humano do signo, isto é, da cultura.<sup>53</sup>

É interessante ressaltar aí o verbo “tentar”, o fato de que “Um lance de dados” haveria sido uma tentativa de abolir o acaso e não a sua abolição efetiva. Porque, se nesta passagem o poema-constelação aparece como operação análoga a de dar forma acabada a aglomerados informes de estrelas, ou seja, como tentativa de criação de um objeto que se aparta da imanência e se configura totalmente distinto, absoluto, imune às contingências e imutável, depois, ao contrário, Leminski falará de “Um lance de dados” enquanto potência, obra aberta: “Mallarmé, diz Valéry, ‘quis elevar o poema à potência do céu estrelado’”, que demandaria uma “leitura constelacional”, cuja lógica é “dialética”, “relativa ao interpretante”, “não absoluta”<sup>54</sup>.

Note-se portanto que, se por um lado Leminski afirma o mundo humano como correalidade que transcende uma suposta realidade material dada – transcendência resultante do trabalho, “atividade humana por excelência”, ao qual toda obra de arte

---

52Ibidem.

53Ibidem, p. 77.

54Ibidem, p. 79. [Todas as citações deste parágrafo encontram-se na página referida.]

seria uma homenagem –, por outro, afirma a incessante potência do céu estrelado, ou seja, o jogo em que se encontra toda constelação, todo mundo humano, incapaz de se encerrar, de se formar total e absolutamente.

\*

Para Oswald de Andrade, em “A crise da filosofia messiânica”<sup>55</sup>, este mundo humano enquanto correalidade corresponde (no vocabulário de Kojève, “o exegeta de Hegel”<sup>56</sup>) a um “estado de negatividade”, no qual se encontra o “homem civilizado”<sup>57</sup>. “Estado de negatividade” significa dizer precisamente estado em que o ser humano se caracteriza por negar aquela “realidade material dada” e, através do trabalho, efetivar uma correalidade, realizar um mundo.

Oswald propõe, então, o seguinte movimento dialético, no qual é colocado em jogo o homem civilizado, o estado de negatividade: “1º termo: tese – o homem natural / 2º termo: antítese – o homem civilizado / 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado”<sup>58</sup>. Ao poeta – que com este texto em 1950 aspirava à Cadeira de Filosofia na USP – interessa argumentar a favor de tal síntese.

O “homem natural” ou “primitivo” teria vivido no Matriarcado, enquanto o Patriarcado vige para o homem civilizado<sup>59</sup>. O mundo matriarcal teria se organizado como sociedade sem classes; nele o solo seria de propriedade comum; e não haveria o Estado<sup>60</sup>. No mundo patriarcal se estabelece o Estado de classes e a propriedade privada do solo<sup>61</sup>. O Matriarcado teria produzido uma cultura antropofágica. O Patriarcado, uma cultura messiânica<sup>62</sup>.

Quanto à antropofagia documentada no “homem primitivo”, Oswald distingue aquela por fome ou por gula, que é o canibalismo, da antropofagia ritual, de “sentido harmônico e comunal”<sup>63</sup>, considerada por ele como expressão de “um modo de pensar, [de] uma visão do mundo”<sup>64</sup>. A seu respeito, ecoando o “Manifesto antropófago”, ele diz:

---

55 ANDRADE, Oswald de. “*A crise da filosofia messiânica*”, 1990, p. 101-155.

56 Ibidem, p. 103.

57 Ibidem.

58 Ibidem.

59 Ibidem, p. 102.

60 Ibidem, p. 104.

61 Ibidem.

62 Ibidem.

63 Ibidem, p. 101.

64 Ibidem.

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite?<sup>65</sup>

Enquanto o rito antropofágico totemizaria o devorar incessantemente ameaçador, seria justamente contra a vida como “devoração pura” que o homem civilizado encontra-se em estado de negatividade, opõe tabus, limites, tornando-a intocável. Relata Oswald que

A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo. Friedrich Engels assinala o fecundo progresso dialético que isso constituiu para a humanidade.

De fato, da servidão derivaram a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. Criaram-se a técnica e a hierarquia social. E a história do homem passou a ser, como disse Marx, a história da luta de classes. Uma classe se sobrepôs a todas as outras. Foi a classe sacerdotal. A um mundo sem compromissos com Deus sucedeu um mundo dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições. Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do messianismo na história do patriarcado.<sup>66</sup>

Observando esta sobreposição da classe sacerdotal a todas as outras, Oswald descobre e ressalta o valor positivo do ócio, acima do valor do trabalho e como sua justificativa ou fim:

Sacerdócio quer dizer ócio consagrado aos deuses. O ócio não é esse pecado que farisaicamente se aponta como a mãe de todos os vícios. Ao contrário, Aristóteles atribui o progresso das ciências no Egito ao ócio concedido aos pesquisadores e aos homens de pensamento e de estudo. A palavra ócio em grego é *scholé*, donde se deriva escola. De modo que podemos facilmente distinguir dentro da sociedade antiga os ociosos como os homens que escapavam ao trabalho manual para se dedicarem à especulação e às conquistas do espírito. No fundo de todas as religiões como de todas as demagogias, está o ócio. O homem aceita o trabalho para conquistar o ócio. E hoje, quando, pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, “os fusos trabalham

---

65 Ibidem.

66 Ibidem, p. 104.

sozinhos”, o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio. É um outro Matriarcado que se anuncia.<sup>67</sup>

Tal Idade do Ócio seria vivida pelo “homem natural tecnizado”, a síntese da contradição entre o “homem natural” e o “civilizado”:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens.<sup>68</sup>

Diga-se de passagem, não seria irrelevante problematizar uma parte das concepções de Oswald aí presentes, tanto no sentido em que se separa, a princípio, a dimensão da técnica e da civilização em relação à dimensão da cultura quanto no sentido em que se afirma a cultura como essência da “vida natural”. Estas concepções contradizem, aliás, a recém citada equiparação de Leminski entre trabalho e cultura, os quais, precisamente enquanto técnica, seriam o meio de produção de um mundo humano oposto a uma “realidade material dada” ou a uma “vida natural”.<sup>69</sup>

Mas o que me interessa focalizar aqui é o cenário, descrito por Oswald, pós-superação do “homem civilizado”. Na nova Idade do Ócio, sob um novo Matriarcado, no “homem natural tecnizado” o Homo Ludens aparece prevalecendo sobre o Homo Faber – ou seja, o jogo e a “arte livre”, sem serventia<sup>70</sup>, prevalecendo sobre o trabalho, a carga, então, das máquinas tomadas da civilização patriarcal superada. E, substituindo uma cultura messiânica – que, com a promessa do ócio no céu, mantém o ser humano escravizado na terra –, uma cultura antropofágica que, sem compromisso com Deus e entendendo a vida enquanto “devoração pura”, em vez de escamotear este fato, reconhece-o e lida com ele, assimila-o, transformando, ludicamente, o tabu em totem.

---

67 Ibidem, p. 106.

68 Ibidem.

69 Acerca da conversa aqui promovida entre os textos de Oswald e Leminski, o professor Bairon Vélez, para cujo curso foi escrita a primeira versão deste ensaio, indica que, para além da contradição brevemente descrita e das considerações tecidas adiante, seria proveitoso explorar ainda mais as distinções entre as propostas dos dois poetas, talvez descrevendo o contexto de cada qual. Registro a sugestão, para possíveis desdobramentos além deste artigo.

70 Ibidem, p. 145.

Não seria, então, possível dizer que, teorizando em torno da antropofagia ritual, Oswald de certo modo teve em vista a comunicação batailleana?<sup>71</sup> Neste sentido, cabe notar que, no “Manifesto antropófago”<sup>72</sup>, a antropofagia ritual, “a transformação permanente do Tabu em Totem”<sup>73</sup>, aparece vinculada ao questionamento de vários pretensos limites – das propriedades, dos corpos, das consciências, dos hábitos, das ideias, dos territórios, das realidades. Desse questionamento, seguem alguns excertos:

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.<sup>74</sup>  
[...]  
O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.<sup>75</sup>  
[...]  
Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.<sup>76</sup>  
[...]  
Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.<sup>77</sup>  
[...]  
Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.<sup>78</sup>  
[...]  
Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituição e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.<sup>79</sup>

E, aproximando a antropofagia oswaldiana e a comunicação batailleana, ressalto ainda que também Bataille (que, aqui é bom remarcar, foi outro leitor de Hegel e de Kojève), em *O erotismo e Teoria da Religião*, por exemplo, compreendeu que o mundo do trabalho se funda num estado de negatividade, mais precisamente a partir da transcendência humana para além da imanência animal. Mas, por outro lado, também analogamente a Oswald, observou a comunicação – no riso, nas lágrimas, no sacrifício,

---

71 Necessário investigar as prováveis articulações já feitas entre os dois pensadores, indiquem elas com ou divergências.

72 ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”, 1990, p. 47-52.

73 Ibidem, p. 48.

74 Ibidem, p. 47.

75 Ibidem.

76 Ibidem.

77 Ibidem, p. 51.

78 Ibidem.

79 Ibidem, p. 52.

no erotismo – como aquilo que coloca em jogo este mundo do suposto isolamento dos seres e das coisas úteis, como aquilo que devolve à continuidade o ser supostamente descontínuo, cercado por interditos, tabus, e encadeado em operações produtivas. E, em “A noção de dispêndio” e *A parte maldita*, indicou a necessidade de se tomar consciência – para além dos limites da ordem utilitária – da “insubordinação dos fatos materiais”<sup>80</sup>, da “efervescência da vida”<sup>81</sup> que está incessantemente consumindo, devorando, o excesso de energia que circula no globo terrestre. A partir do quê seria preciso como que totemizar tal excesso através de uma economia baseada, não no princípio da utilidade – que o ignora embora a todo momento seja desmentido por gastos luxuosos –, mas no princípio da perda, que o reconhece e, logo, propõe justamente o consumo inútil, o dispêndio, como o valor máximo da humanidade, como seu fim, assim como Oswald apontara o ócio como o fim para o qual o trabalho é um mero meio. Em *A parte maldita*, publicado poucos anos após a II Guerra Mundial, tratava-se mesmo para *Bataille de – sendo fatos o excedente de energia e a necessidade de seu consumo sem contrapartida – afirmar a possibilidade de escolha de como esse consumo se dá, no sentido de evitar que se dê catastróficamente. E, por exemplo, as artes e os jogos, enquanto dispêndios, figuram aí como alternativas ao gasto na guerra.*

\*

As observações de Leminski acerca do poema-constelação de Mallarmé enfatizam dois movimentos dialéticos análogos àqueles descritos por Benjamin ao refletir em torno do teatro épico brechtiano: de certo modo, o poema-constelação enquanto obra também pressupõe uma interrupção do fluxo da vida e uma transcendência a partir da qual se opera a sua montagem, ordenando-se seus elementos experimentalmente; e, por outro lado, tal obra, tal poema-constelação, mostra-se finalmente, para Leminski, como o teatro épico para Benjamin, como não absoluto, inacabado, sujeito, mais uma vez, à dialética, à leitura, à re-constelação.<sup>82</sup>

Mas o que é preciso destacar aqui é que ambos os movimentos pressupõem, em alguma medida, limites individuais sobre os quais se funda a dialética, pressupõem

---

80 BATAILLE, Georges. “*A noção de dispêndio*”, 2013, p. 32-33.

81 Idem. *A parte maldita*, 2013, p. 38.

82 Poderíamos aqui enveredar pelas meditações de Benjamin sobre o materialismo histórico (tanto na seção N das Passagens, “[Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]”, quanto em suas teses “Sobre o conceito da história”), meditações que também combinam a apreensão constelacional; a interrupção do fluxo da vida, ou do continuum da história; e a afirmação da dialética contra a ilusão historicista de que articular historicamente o passado significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Cf. BENJAMIN, Walter. “N – [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]”, 2009, p. 499-530. Cf. Idem. “Sobre o conceito da história”, 2012, p. 241-252.

consciências distintas em relação ao que se lhes opõe como objeto. Constelar, montar, re-constelar, re-montar – toda ação só é possível a partir de uma distinção entre o eu e o exterior ao eu. Colocando, porém, essa distinção em jogo, o paradoxo de Educação sentimental, como foi dito, reside no fato de que sua constelação compreende imagens da comunicação, ou seja, no fato de não ser possível decidir por uma das afirmações opostas entre si – a da transcendência, em que se funda a dialética constelacional, ou a da comunicação, que coloca a transcendência em questão, mas somente a partir desta pode ser afirmada. Diferentemente assombrosas, ambas as afirmações, embora radicalmente opostas, estão radicalmente vinculadas.<sup>83</sup>

É possível assim pensar Educação sentimental atualizando os discursos de Oswald e de Bataille, os quais, somente possíveis a partir de determinados limites individuais, colocam em questão o próprio acabamento desses limites, afirmando, ao contrário, a comunicação, a devoração<sup>84</sup>. E, assim como ambos indicaram a necessidade de se reconhecer este excesso que nos coloca em risco e de lidar com ele através de dispêndios lúdicos, também Educação sentimental vincula sua afirmação da comunicação e da devoração a uma crítica ao utilitarismo, mais exatamente a uma preponderante negação em relação à inutilidade das artes<sup>85</sup>. Áurea diz:

A tirania da economia política empedrou o coração do homem.  
Não há mais lugar para a sensibilidade.

E, mais adiante:

---

83De modo que Educação sentimental pode promover uma reflexão às voltas, novamente, da dinâmica nietzschiana entre os limites das figuras apolíneas e o desfigurador arrebatamento dionisíaco.

84Cabe notar a evidência da assimilação de Oswald por Bressane, seja em uma personagem do poeta em Tabú, seja na alusão a ele feita em Miramar. E assinala-se ainda que não é novidade a reflexão em torno dos vínculos entre os dois autores, para além desses filmes. Ismail Xavier, por exemplo, no mesmo texto já referido, “Roteiro de Júlio Bressane”, ao descrever em linhas gerais o contexto brasileiro – política, cultural e artisticamente – em que começa a obra do cineasta (segunda metade da década de 1960), ressalta aí, embora de modo algo ligeiro terminológica e conceitualmente, a ampla e fecunda contaminação pelo pensamento oswaldiano – enquanto crítica às concepções substancialistas de nação, autoria e obra – e, particularmente, a incorporação deste pensamento antropofágico pela filmografia de Bressane, caracterizada pela inventiva digestão de referências culturais heterogêneas, como mostrei em Educação sentimental.

85E aqui poderíamos voltar a Leminski, mas a outros textos, por exemplo, “Inutensílio”. Aliás, em torno do tema das artes como atividade inútil, como dispêndio, convém lembrar que esta revista, em 2017, publicou um ensaio de Diego Moreira, intitulado “A poesia é uma trincheira de guerra”. Neste texto, é traçado um amplo cenário de um campo de batalha em que, virtualmente lado a lado, Roberto Piva e Paulo Leminski, precisamente, resistem, com a poesia, ao domínio sufocante da ordem utilitária, reverberando nesta resistência a crítica econômica de Bataille. É possível ver Bressane nessa trincheira. Cf. LEMINSKI, Paulo. “Inutensílio”, 2011, p. 85-87.

Cf. MOREIRA, Diego. “A poesia é uma trincheira de guerra”. outra travessia, 2017, p. 205-227.

A leitura pelo mero amor da leitura é alguma coisa de incompreensível,  
inaceitável,  
para o mundo cujo caráter principal é marcado por interesses práticos.

E, nessa mesma sequência, Áurea relata que escrevera

[...] durante alguns anos um poema.  
Não diria uma épica do espírito, mas quase:  
As peripécias da alma nos espaços estelares  
e nos abismos íntimos.  
Uma espécie de “Primer sueño”,  
bem mais modesto que o da monja mexicana, bem mais.  
Mas, mesmo assim, um trabalho minucioso  
de sonoridades e ritmos.

[...]

O poema termina na queda,  
no encontro com o abismo,  
o vazio  
e a consciência do nada.  
Esse pedaço de matéria organizada que se chama eu  
deteriorando  
e decompondo  
até reentrar  
e se perder  
no infinito do universo...

Aqui encontram-se vinculadas: a afirmação do dispêndio em uma escrita minuciosa que se desdobrara durante anos; e, nessa escrita, a narração de uma viagem que testemunha a comunicação, a imanência do íntimo com os espaços estelares, viagem que chega finalmente à destruição do isolamento do eu e à sua perda e confusão com o universo, do qual esse eu – “esse pedaço de matéria organizada” – quase sempre se julga à parte, fechado em si mesmo. Mas o que tinha forma se desforma e as constelações se dissolvem com esse não mais eu na “bacanal celeste”<sup>86</sup>.

De modo que se compreende, enfim, que o filme de Bressane, na encenação do luxuoso ócio-escola em que se encontram as personagens, mobiliza o sentido perturbador do verbo educar, educare, ex-ducere – eduzir, conduzir para fora (de si). Em suma, Educação sentimental totemiza o tabu. Joga com o intocável que o transborda, imagina a continuidade contra a qual dirigimos interditos e que, contudo, de qualquer modo, não cessa de nos atravessar intimamente. Essa peça des-formação afirma a comunicação, a devoração insubordinável pela qual as constelações se encontram em

---

86 “A ‘comunicação’”, 2016, p. 132.



incessante criação, destruição e renovação, pela qual se dá o movimento da energia excedente, a efervescência da vida – nascimento e morte infinitos.

### **Referências bibliográficas**

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”. In: \_\_\_\_\_. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 47-52.

ANDRADE, Oswald de. “A crise da filosofia messiânica”. In: \_\_\_\_\_. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 101-155.

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: \_\_\_\_\_. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

BATAILLE, Georges. “A ‘comunicação’”. In: \_\_\_\_\_. A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953. Suma ateológica, vol. I. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 130-135.

BATAILLE, Georges. A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. Teoria da Religião: seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 83-96.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BENJAMIN, Walter. “N – [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso]”. In: \_\_\_\_\_. Passagens. Tradução do alemão de Irene Aron; Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 499-530.

BRECHT, Bertolt. “Um homem é um homem”. In: \_\_\_\_\_. (Volume 10 de) Teatro completo em 12 volumes. Tradução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 145-218.

KEATS, John. “From Endymion” e “Do Endymion”. In: \_\_\_\_\_.; BYRON, George Gordon. Byron e Keats: entreversos. Tradução de Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 168-169.

CAMPOS, Haroldo de. “Beauty: a thing of”. In: \_\_\_\_\_. A educação dos cinco sentidos. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 69.

LEMINSKI, Paulo. “O tema astral”. In: \_\_\_\_\_. Ensaios e anseios críticos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 76-80.

LEMINSKI, Paulo. “Inutensílio”. In: \_\_\_\_\_. Ensaios e anseios críticos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 85-87.

MOREIRA, Diego. “A poesia é uma trincheira de guerra”. *outra travessia*. n. 23, p. 205-227, 1º semestre de 2017.

PLATÃO. “Teeteto”. In: \_\_\_\_\_. Diálogos: Teeteto / Crátilo. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, Pará: Editora Universitária UFPA, 2001, p. 34-141.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

XAVIER, Ismail. “Roteiro de Julio Bressane: apresentação de uma poética”. *Revista Alceu*. v. 6, n.12, p. 5-26, jan./jun. 2006. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n12\\_Xavier.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf). Acesso em: 30 de outubro de 2021.

Submissão: 21/05/2020

Aceite: 20/09/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e84489>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0*

*Internacional.*