

Nietzsche no processo de criação do curta metragem *A descoberta do mel*

Joana Alice P. Limongi,

joanaapl@hotmail.com,

UnB – Universidade de Brasília

- **Resumo**

A produção do filme curta metragem *A descoberta do mel* foi um impulso de criação com potência nietzscheana. O deus grego Dioniso é o personagem conceitual de Nietzsche e é o deus cortejado por um coro de sátiros no filme que tem narrativa não-linear, se desenrola a partir de uma pintura de Piero di Cosimo (séc XVI). No artigo pretendo mostrar a influência de Nietzsche na construção da poética e plano de imanência para realização do filme.

- Palavras-chave ; cinema, Dioniso, mitologia grega, personagem conceitual, Nietzsche

- **Abstract**

The production of the short film *The discovery of honey* was an impulse to create with power nietzscheana. The Greek god Dionysus is the conceptual character of Nietzsche and the god is courted by a satyr chorus of the film that is non-linear narrative, takes place from a painting by Piero di Cosimo (XVI century). Article wish to show the influence of Nietzsche in the construction of poetic immanence and plan for completion of the film.

- **Keywords;** cinema, Dionysus, Greek mythology, character concepts, Nietzsche

Apresento aqui uma reflexão sobre a influência de Friedrich Nietzsche no conceito de um filme dirigido por mim após minha defesa de dissertação no departamento de artes na Universidade de Brasília. Por esse motivo, desejo neste artigo revelar a influência que teve a minha pesquisa de mestrado no processo de criação deste filme, mostrando que a pesquisa consubstancia a criação do filme na construção da sua poética¹.

O filme *A descoberta do mel* é um curta metragem finalizado em película (35mm), tem fotografia de Jura Capela e tem música original do grande músico brasileiro Naná Vasconcelos. É baseado numa pintura de Piero di Cosimo, chamada “Discovery of Honey”, do renascimento italiano. O argumento do filme

é a idéia de entrar nessa pintura, ou seja, penetrar por sua superfície bidimensional para passar para aquela outra dimensão, a de dentro da pintura, e lá junto ao coro de sátiros, viver o cortejo ao deus grego Dioniso.

É a cena que a consiste a pintura de Piero di Cosimo, uma festa dionisiaca, e é aqui que nos encontramos com Nietzsche, pois Dioniso é o personagem conceitual do filósofo. Segundo Gilles Deleuze e Felix Guattari (2007) “Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual”. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Foi através dessa lente filosófica que olhamos para a cena da pintura.



Piero di Cosimo, *The Discovery of Honey*. 1505-1510. óleo s/ painel.
Art Museum, Worcester, MA.

Para Nietzsche “o coro satírico grego, o coro da tragédia primitiva, costumava perambular um terreno que se elevava muito acima das sendas reais do perambular dos mortais” (2005, p.54). Na pintura há um coro de sátiros, de modo que para o filme foi essencial encontrarmos um canto para o coro, que conduzisse musicalmente o cortejo. Esse canto veio do Teatro Oficina Uzyna Uzona, da montagem de *As Bacantes* dirigida por José Celso Martinez Corrêa, chama-se “canto 6 - canto do bode”, foi fundamental na performance como sustentação para a atmosfera cinematográfica que precisávamos para gravar a sequência. Há no roteiro uma cena de um carnaval, a que no filme corresponde a cena da pintura, o canto foi usado na gravação como um *mantra*, repetido diversas vezes, a fim de trazer para a cena o transe e com ele Dioniso, e ainda, desse modo construir o plano de imanência como os gregos, na embriaguez e no entusiasmo para então preenchê-lo de conceitos e símbolos.

No enredo a pintura de Piero di Cosimo é como se fosse a foto de uma cena, um fotograma, uma passagem, um instante, de modo que a narrativa constrói o antes e depois dessa cena. Une candomblé, religião afro-brasileira de culto aos orixás, e mitologia grega, fazendo referências a Oxum, dona das águas doces, na descoberta do mel. O que é descobrir o mel? Descobrir uma pintura. Fazer um filme. Produzir o mel.

Habitantes das montanhas, campos e bosques, os sátiros são seres metade gente e metade bode, indiferentes de qualquer moral que moram num tempo e espaço libertos dos conceitos civilizatórios, são a representação do instinto, a animalidade do homem. Sileno, o velho sempre embriagado em cima de um asno é o líder dos sátiros. Para os poetas, os sátiros vivem escondidos atrás das árvores, ou deitados nas vinhas e nas ervas, gostam de assustar ninfas e causar terror.

Conta um de muitos mitos sobre a origem de Dionísio, que Zeus para proteger o seu filho e de Sêmele dos ciúmes de sua esposa Hera, enviou o menino para os montes, para viver na comunidade de sátiros, sob a proteção de Sileno, o sábio que se tornou seu pai adotivo.

Dizem alguns poetas que, primitivamente, os sátiros tinham a forma inteiramente humana. (...) Persuadidos de que os campos estavam cheios dessas divindades maliciosas e maléficas, pastores e pastoras temiam por eles mesmos; para apaziguar esses gênios, faziam-lhes sacrifícios e ofertas dos primeiros frutos e das primícias dos rebanhos (Commelin, 1997, p.139).

Segundo Junito de Souza Brandão, os sátiros também estão na origem do teatro, nos dramas satíricos, de onde Aristóteles afirma ser a gênese da tragédia. Os dramas satíricos eram rituais em que homens se disfarçavam de sátiros, consistia uma fase mais evoluída do ditirambo, uma peça e um coro regular e literariamente estruturados. Em suas origens, o drama satírico devia consistir em danças e rituais em honra de Dionísio, com representações rústicas e oferendas para deusa da fertilidade.

Os sátiros, seres que povoam o filme são para Nietzsche “algo sublime e divino. (...) Diante dele, o homem civilizado se reduzia a mentirosa caricatura. (...) O coro de sátiros retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que a do homem civilizado (...)”(Nietzsche, 2005, p.57).

Há uma ligação intrínseca do filme com o Teatro Oficina, o canto do bode foi trazido pelo ator Mariano Mattos Martins, quem no filme atuou como o sátiro (satyro saci caboclo) que chamei todo tempo de “condutor do mel”, aquele que descobriria o mel em cena e aquele com a função de segurar a energia do coro, como um corifeu. Outras duas pessoas que trabalharam no filme fizeram parte do Teatro Oficina na década de 60/70, Marianna Monteiro que atuou como uma sátira (satyra jurema grega) e Luis Fernando Guimarães que fez direção de elenco, trabalhou em diversas montagens do Oficina, por exemplo na consagrada “O rei da vela” (1967), tempos depois vestiu alguns parangolés de Hélio Oiticica, que inclusive lhe deu outro nome, para diferenciá-lo do ator global, batizou-o de Lefér Guimarães.

Ao todo foram sete sátiros no elenco, não copiamos com precisão a pintura, mas buscamos ter uma árvore perfeita para o enquadramento (o plano), tendo em mente sempre a árvore como entidade principal para o filme, e central no quadro, o diretor de fotografia insistia muito nessa idéia durante a busca da locação, que durou um mês. Na pintura ela está no centro da perspectiva, a colméia está nela, rodeada de sátiros, ela parece guardar mistérios. Ela é absolutamente poderosa, segundo Naná Vasconcelos, na ocasião da gravação da trilha sonora do filme, em outubro de 2008, “a árvore é a mãe do mel”. Dessa maneira são ao todo 13 atores/personagens, são eles: sete sátiros, dois sátiros crianças, Sileno, Dioniso, Ariadne, Mulher Oxum.

Além dos atores que eram parte do Teatro Oficina, este teatro é a maior referência do filme como inspiração de sua concepção do teatro como ritual, tendo em vista que Zé Celso defende seu teatro como um culto a Dioniso e que Nietzsche é um dos seus autores preferidos. O diretor afirma “Para mim este senhor deus dos deuses é Dionísios. A encarnação de todas as máscaras, de todos os deuses, demônios, e principalmente de todos os Bodes que dos dão no Teat(r)o essa capacidade de também ver o invisível e crer no impossível” .²

Portanto, voltando à cena do filme, através da música cantada pelo coro chegam Dioniso, Sileno e Ariadne para o cortejo. São esses os personagens que compõe no filme a descoberta do mel numa esfera mitológica, recriando a situação e a atmosfera da pintura. Dioniso é o protagonista, deus grego da vegetação, da embriaguez, da possessão e da metamorfose.

Na mitologia grega Dioniso é filho de Zeus e de Sêmele. Há diversos mitos sobre sua infância e sobre suas andanças por várias cidades. Tido como deus estrangeiro, se apresenta sempre sob a máscara do estrangeiro, deus nômade do vinho, da festa, e da colheita. Os fiéis do deus são chamados de *bacchoi* (bacantes) na Grécia e de *bhaktas* (participantes) na Índia. Para eles, é na embriaguez do amor e do êxtase que reside a verdadeira sabedoria.

Seus mitos e epifanias, relacionadas com as aparições dionisíacas e a qualidade da recepção dos anfitriões, são marcados por sacrifícios, antropofagia, orgias, loucura, infâmia, vingança, sangue derramado por mães. Dioniso apresenta-se como um deus epidêmico, que pede sacrifícios, “surge, salta, dança, rasga e faz delirar. Entrelaçado, no arco-íris de suas aparições, as cores afins do sangue que jorra e do vinho que espuma” (Detienne, 1988, p.9).

Para alguns o estrangeiro vindo do norte “traz consigo o vírus do transe, uma religiosidade selvagem” (Detienne, 1988, p.16). Dionísio pode disseminar a loucura, sua *manía*, como há na mitologia relatos de aparições que enlouqueceram as Miníades, em Orcômeno ou como nas *Bacantes* (Eurípedes), em que Agave mata seu filho Penteu. A elas é dado o caráter de estrangeiro do deus na mania: pelas experiências de possessão que o torna estrangeiro a si próprio e faz do possuído um assassino arrancado à sua comunidade pela infâmia. “Surgindo como Estrangeiro do interior, ele é aquele que lança para fora de si mesmo, que compele sua presa à destruição de sua própria carne” (Detienne, 1988, p.111).

Mas há, no delírio dionisíaco, uma dimensão purificadora, como se revela nas cerimônias do *bakkheús*. Quanto mais se desencadeia a loucura, maior a importância dada à cartarse. Dionísio conhece a ambas. Quando criança foi perseguido pelo ciúmes da madrasta Hera até ser capturado, despedaçado e tomado pela mania. Depois de muito vagar Dionísio é então acolhido por Réia, a mãe dos deuses, que o salva de Hera e põe fim à loucura de seu neto. Purifica-o da mania, ela o qualifica ritualmente para ser introduzido em seu próprio cerimonial.

Dionísio em ação, de peito aberto: dando a conhecer o mais íntimo da sua potência, aquela que faz jorrar, que faz saltar. No exato ponto em que o sangue efervescente e o vinho palpitante confluem em um princípio comum: a “potência” de um humor

vital que retira de si mesmo, e dele somente, sua capacidade de liberar sua energia, de repente, com uma energia vulcânica. Loucura assassina, mênade, saltitante, vinho puro efervescente, coração inebriado de sangue: um mesmo modelo de ação (Detienne, 1988, p.112).

No transe há a dimensão da purificação, da metamorfose. Diz a mitologia que há redenção para loucura dionisíaca nos colos de Réia, e então a purificação seria o sentir-se parte na Terra, um ser em relação, imanente. Duplo poder de Dionísio, em que pode ser purificação na própria loucura, mas porque é antes conhecimento da impureza na violência de um delírio que exige em troca ser purificação.

Dioniso implica em questões políticas, uma das razões para que as festas dionisíacas fossem distantes da polis. As festas detonam os vínculos sociais. Têm as ligações políticas e sociais dilaceradas. Assim às festas têm profundo efeito nos processos de regeneração social. A festa traz o sentido de sua política, pela experiência de dissolução das individualidades, “as leis são suspensas, os interditos levantados, o frenesi do tempo que passa, os corpos se misturando sem respeito, os indivíduos que se desmascaram, que abandonam sua identidade estatutária e a figura sob a qual eram reconhecidos, deixando aparecer uma verdade totalmente diversa” (Foucault, 1987, p.164). A figura do sujeito se dissolve, nesse trabalho de desfiguração, cria-se um novo corpo, antes perdido pela separação radical entre o sujeito e a natureza.

Sobre as festas dionisíacas escreve Nietzsche:

Todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade (Not) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da “harmonia dos mundos” dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e tornou-se realmente algo o diverso. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais

nobre é modelada, um mármore mais precioso aqui é talhado: o homem (Nietzsche, 2005, p. 8).

No *Nascimento da Tragédia Grega*, considerada primeira obra de Nietzsche, cria uma teoria da tragédia onde apolíneo e dionisíaco são tidos como poderes artísticos. Tais denominações trazem “profundos ensinamentos secretos” da visão nitzscheana da arte, é no instante eterno da tragédia, no *sonho* e na *embriaguez*, que o homem experimenta o gozo da existência, a experiência estética justifica a existência, *a dor é doce e o fardo é leve, cantando pro deus do barulho*³.

Nietzsche, filólogo que era antes de denominar-se filósofo, chamou de dionisíaco o que está descortinado, a força que irrompe com as aparências, assim como chamou de “apolíneo” a aparência que encobre o sombrio, o véu de Maia, a ilusão. Trata-se da base dessa teoria da tragédia, os conceitos apolíneo e dionisíaco, elaborados a partir das categorias metafísicas de essência ou aparência ou, mais precisamente, da dualidade shopenhaueriana vontade e representação. Para Nietzsche o apolíneo é o princípio de individuação, quer dizer, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência de medida e da consciência de si.

Podemos compreender individuação como o processo de tornar-se um ser singular (Simondom *apud* Medeiros). Nietzsche afirma que o *principium individuationis* é rompido na embriaguez dionisíaca. “O subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal” (2005, p. 8).

De acordo com Roberto Machado (2005, p.7) a experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, de integração da parte na totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Em vez de medida e serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o encantamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão.

Apesar do antagonismo é a aliança entre o apolíneo e o dionisíaco o gerador da tragédia, a reconciliação entre os dois princípios. Neste sentido, um dos pontos mais importantes é a ligação que ele estabelece entre o culto dionisíaco e a arte trágica, defendendo a hipótese de que a tragédia se origina dessa multidão encantada que se sente bacante, ou, mais precisamente, de que no momento em que é apenas coro, a tragédia simboliza o fenômeno da embriaguez dionisíaca responsável pelo desaparecimento dos princípios apolíneos criadores da individuação.

Para que essa hipótese se revele em toda sua força, Nietzsche afirma que o que torna a arte trágica possível é a música, que aparece na poesia lírica como vontade, como contraposição ao estado de ânimo puramente estético e contemplativo. A tragédia nasce do espírito da música, a origem da tragédia é a possessão causada pela música. Inspirado em Schopenhauer e em Wagner, que interpretam a música como expressão imediata e universal da vontade imediata e universal entendida não como vontade individual, mas como essência do mundo, Nietzsche pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da individualidade.

Para dar conta totalmente desse fenômeno artístico, Nietzsche acrescenta à música os componentes apolíneos: a palavra e a cena. O que o faz definir a tragédia como um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens. “Assim, fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência” (Machado, 2005, pág. 8 e 9).

Arrisco dizer que assim como na tragédia também acontece na película de *A descoberta do mel* o encontro das forças apolínea e dionisíaca, da cena com a música, será cinema-ritual? Dioniso estava presente na performance/gravação no plano de imanência de embriaguez que criamos, da cena enquanto performance e ritual em torno de elementos carregados de magia, como o mel, a descoberta de um néctar, e o vinho, sua bebida sagrada. Apolo vem ao encontro do filme, de maneira cambiante, ele vem na sofisticação da música gravada por Naná Vasconcelos, com a medida e concentração necessárias na tecnologia que se impõe para a gravação de um

áudio para cinema, mas que ao mesmo tempo chegará para o espectador na sala de cinema (dolby 5.1) de maneira dionisíaca e arrebatadora. Música essa que no processo cinematográfico, ao passar para película vira códigos de luz⁴ que serão lidos e transmutados como som, ou seja, nada mais apolíneo e dionisíaco: no cinema o som vira luz!

Dioniso é a força que arrebatada e despedaça, é o poder da natureza da transformação constante. Dioniso despedaça para transformar, sabrifica o bode para que ele ressuscite na árvore. Em Nietzsche, Dioniso como seu personagem conceitual é chamado para afirmar a filosofia do devir, o eterno retorno e a vontade de potência, com a afirmação do movimento eterno da transformação, da individuação em processo, do devir, do brotamento originário da vida, do nascimento eterno de cada instante, o vir-a-ser do que antes não era, partindo do que Nietzsche chama de "Uno-primordial".

Para Deleuze (2007, p.87)

Não é o Dioniso dos mitos que está em Nietzsche, como não é o Sócrates da história que está em Platão. Devir não é ser, e Dioniso se torna filósofo, ao mesmo tempo em que Nietzsche se torna Dioniso. Aí, ainda, é Platão quem começa ou: ele se torna Sócrates, ao mesmo tempo que faz Sócrates tornar-se filósofo.

No filme não tem texto, toda essa influência de Nietzsche que existe está subjacente, tem como maior referência sobretudo a pintura de Piero di Cosimo, e o que ela encena, como a presença de Ariadne, que é preciosa para construção do enredo. Na mitologia, Ariadne depois de abandonada por Teseu encontra Dioniso e se casa com ele. Para Gilles Deleuze o encontro de Dioniso com Ariadne em Nietzsche é a afirmação do eterno retorno⁵. No roteiro do filme há esse encontro, mas sem haver palavras, apenas a imagem e o áudio.



Foto de Randal Andrade. Still do filme *A descoberta do mel* (2008). O ator André Amaro no papel de Dioniso.

O único que fala no filme é Dioniso, ele vem nos falar sobre o que ele quer: uma comunidade de homens livres. Ele vem anunciar uma mudança que virá “Quando o sol nascer todo ser vivente vai mudar!”. A gravação da cena que reunia todos os sátiros e personagens das pinturas foi concebida como uma performance, todos sabiam que seria o único dia de filmagem, que era naquele dia, naquela luz. Estavam todos reunidos em volta da árvore que encontramos, uma Copaíba, para gravar a cena da oferenda à deusa da fertilidade, Ceres, como faziam os sátiros nos dramas satíricos.

A princípio não haveria fala alguma para os personagens, apenas a música do coro, e então a fala de Dioniso foi um improviso ao ar de incenso do terreiro de Oxossi. O ator André Amaro, dirigido pelo diretor de elenco parangolé Lefér Guimarães, foi levado a falar. E o que Dioniso nos diria? “Viva o poder do hoje. Viva o poder do presente. Nesse minuto exato de sol. Cada minuto é um dia novo. Cada dia é um minuto novo. Vamos pro dia, pro sol, pra vida nova? Vamos lá Bakas, o mundo é nosso, e o mundo que eu quero é livre.”

A descoberta do mel ou o mel da descoberta das diversas intensidades nômade que nos atravessam para um impulso criativo - um curta metragem. Descobrimos que o mel é sangue, alimento, é aliança com a terra, com a Mãe

Terra, aquela que pôs Dioniso no colo e o curou da sua loucura, na sua esquizofrenia, fazendo-o sentir-se parte imanente a essa terra sagrada.

Um dos sentidos que a estética do filme quer criar é o de reconciliação do homem com a natureza, natureza no caso, não apenas se tratando de ecologia, mas de substância, deus = natureza ou o Uno-Primordial. O efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e o outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. Para Nietzsche (2005) “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também da natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”.

O consolo metafísico que o filme nos deixa é que a vida é indestrutivelmente mais poderosa e cheia de alegria. Evoé Baco!

¹ O filme não está vinculado a pesquisa e a instituição nem vice-versa.

² Programa *O Homem II, Os Sertões*, 2006, p.14

³ Fragmento de música da montagem de *As Bacantes*, do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

⁴ O nome desse processo que ocorre dentro do laboratório de cinema na finalização de um filme é transcrição ótica, primeiro trabalha-se com a imagem do filme isoladamente e só depois o áudio é unido à imagem. É feito o print máster, a sincronização e a transcrição ótica, todo o áudio é codificado em pontos de luz, que lidos na projeção se transformam em som.

⁵ Crítica e Clínica, Gilles Deleuze.

Referencias bibliográficas

COMMELIN. P. **Nova Mitologia Grega e Romana**. Belo Horizonte; Itatitia LTDA, 1997.

DANIÉLOU, Alain. **Shiva e Dionísio**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

DETIENNE, Marcel. **Dionísio a céu aberto**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da Tragédia ou o Helenismo e Pessimismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Visão Dionisíaca do Mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

STIEGLER, Bernard e MEDEIROS, **Maria Beatriz de. Reflexões (não) contemporâneas.** Chapecó, Argos, 2007.

Biografia da autora

Joana Limongi É pintora e mestre em Artes pela Universidade de Brasília onde realizou pesquisa sobre o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Fez edição do vídeo de Maura Baiocchi, DEVIR ANCESTRAL. Atualmente Joana trabalha no seu primeiro curta metragem A DESCOBERTA DO MEL e é professora de Estética da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.