

pós?

• Revista do Programa
• de Pós-graduação em Artes
da Escola de Belas Artes da UFMG

25

v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



PRPG

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO

UF  MG

©2022, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 12, n. 25 (mai-set. 2022). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <http://eba.ufmg.br/pos>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Periodicidade semestral desde 2012

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A2

Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dr. Fábio Alves da Silva Júnior

PRÓ-REITORA DE PESQUISA: Dr. Mário Fernando Montenegro Campos

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dr. Amir Brito Cadôr

EDITORAS-CHEFE: Dra. Rachel Cecília de Oliveira, Dra. Rita Lages Rodrigues

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Alda Costa - Universidade Eduardo Mondlane - Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ana Magalhães - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ester Trozzo - Universidad Nacional de Cuyo - Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa - Universidade Federal de São Carlos - Brasil

Dra. Giselle Beiguelman - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Giselle Guilhon - Universidade Federal do Pará - Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo - Universidade de São Paulo - Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Brasil

Dra. Maria Angélica Mellendi - Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil

Dra. Marina Garone Gravier - UNAM - México

Dr. Moacir dos Anjos - Fundação Joaquim Nabuco - Brasil

Dra. Rita Macedo - Universidade de Nova Lisboa – Portugal

Dra. Simone Osthoff - Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG

ARTES DA CENA: Dr. Marcelo Rocco

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christóforo

ARTES PLÁSTICAS, VISUAIS E INTERARTES: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasen

CINEMA: Dr. Rafael Conde

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Yacy-Ara Froner

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Daniela Menezes

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu	6	PEDRO GUIMARÃES
O olhar de Chiron: a linguagem fílmica na construção da relação entre o protagonista e sua mãe no filme <i>Moonlight – sob a luz do luar</i>	36	MILENA PEREIRA DOS SANTOS
<i>Papai Kasper e Elena</i> : a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa	52	SUÉLLEN RODRIGUES RAMOS DA SILVA; LUIZ ANTONIO MOUSINHO
As possíveis influências do Teatro do Absurdo na obra <i>Bang Bang</i> , de Andrea Tonacci	76	FLIBLIO FERREIRA DE SOUZA
A beleza do corpo obeso figurado: da invisibilidade ao enquadramento oblíquo	93	ALEXANDRE EMERICK NEVES
A cenografia bergmaniana: as diversas nuances da cor vermelha e a construção das imagens pictóricas em <i>Gritos e sussurros</i>	120	HELLEN SILVIA MARQUES GONÇALVES
Dois momentos da reflexão sobre a cor na pintura francesa do século XX: Robert Delaunay e Yves Klein	147	CONRADO AUGUSTO B. FOGAGNOLI
Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss	166	MANOEL SILVESTRE FRIQUES
Arte e paisagem: mover fronteiras, reencontrar a terra	205	KARINA DIAS; FRANCIS WILKER DE CARVALHO
“Identidades”, moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade	232	RONEY GUSMÃO
Entrevistas		
As ideias que surgem no embate da realidade: entre- vista sobre os processos criativos de Cao Guimarães	256	CELINA FIGUEIREDO LAGE; LEANDRO RICARDO WENCESLAU
Conversa com Bruno Cançado	273	LUCAS RIBEIRO DE MELO COSTA
Escola de artes <i>Vkhutemas</i> e as vanguardas artísticas soviéticas	302	TATIANE REBELATTO; MARA RÚBIA SANT’ANNA
Ensaio visual		
Quatro elementos	322	LUCIANA GRIZOTI

Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu

*Proposal of film analysis of actor's performance:
Wilson Grey, cameo-actor*

*Proposition d'analyse filmique du jeu de
l'acteur: Wilson Gray, acteur camée*

Pedro Guimarães

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: pedro75@unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5366-1481>

RESUMO:

Este artigo analisa o sistema de atuação do ator brasileiro Wilson Grey no cinema de acordo com a teoria do ator-autor (McGILLIGAN, 1975), destacando elementos que fazem a obra do intérprete ter uma impressão de constantes temáticas e formais. Grey tem a capacidade de perpassar por diversas fases do cinema brasileiro e, ao mesmo tempo, manter um jogo coerente e uniforme, segundo algumas premissas que visam a quebra com a transparência da atuação clássica e a reivindicação do gesto citacional e distanciado, construindo uma persona nos moldes das estrelas de cinema, embora ele não possa ser considerado inteiramente uma. Para descrever o ator, propomos a figura do ator-camafeu, um corpo que, à maneira da técnica de entalhar figuras em madeira ou outra superfície, salta do fundo da forma para chamar atenção para sua fisicalidade e superficialidade. Este artigo visa propor uma metodologia de análise fílmica que inclua o ator no centro das reflexões, alargando discussões a partir de questões ligadas à imagem e à construção narrativa.

Palavras chave: *Estudos atorais. Estética e história do cinema. Cinema brasileiro.*

ABSTRACT:

This article aims to analyze the acting system in film of the Brazilian actor Wilson Grey according to the actor-author theory (McGILLIGAN, 1975), highlighting elements that make the actor's work have an impression of thematic and formal constants. Grey has the ability to go through different phases of Brazilian cinema and, at the same time, maintain a

GUIMARÃES, Pedro. Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35947>>

coherent and uniform acting system, according to some premises that aim to break with the transparency of the classic performance and the claim of the citational and distant gesture, building a persona along the lines of movie stars, although he cannot be considered entirely one. This article aims to propose a methodology for film analysis that includes the actor at the center of reflections, broadening discussions based on issues related to image and narrative construction.

Keywords: *Acting studies. Aesthetics and film history. Brazilian cinema.*

RESUMÉ:

Analyser le système de jeu de l'acteur brésilien Wilson Grey au cinéma selon la théorie de l'acteur-auteur (McGILLIGAN, 1975), en mettant en évidence les éléments qui donnent au travail du comédien une impression de constantes thématiques et formelles. Grey a la capacité de passer par plusieurs phases du cinéma brésilien et, en même temps, de maintenir un jeu cohérent et uniforme, selon certaines lignes de force qui visent à rompre avec la transparence du jeu classique en faveur du geste citational et distant. Il arrive ainsi à se bâtir une persona de star sur le modèle des grandes vedettes du cinéma, bien qu'il ne puisse pas entièrement être considéré comme une. Cet article propose une méthodologie d'analyse filmique qui place l'acteur au centre des réflexions, élargissant les discussions à partir de questions liées à l'image et à la construction narrative.

Mots-clés: *Études actorales. Esthétique et histoire du cinéma. Cinéma brésilien.*

Introdução

Os estudos atorais como campo de pesquisa no cinema concentram sua atenção em torno do ator como parte integrante da *mise en scène*, que envolve os processos de interpretação de personagens e as relações entre ator e realizador; ator e espectador; ator e mídia; e ator e dispositivo cinematográfico. No conjunto de constantes formais e temáticas, nas escolhas de papéis, nas relações de proximidade com determinadas estéticas e realizadores, pode-se encontrar manifestações de autoria por parte dos intérpretes. Pode-se até falar da obra de um ator ou atriz como se fala da de um cineasta ou de um diretor de fotografia. Os estudos atorais compartilham com os *star studies*¹ o estudo das estrelas como objeto principal, aliando as análises estéticas a reflexões sociológicas e econômicas sobre o ator na cadeia de produção e recepção do filme.

Os estudos atorais reivindicam o uso da análise fílmica como estruturante para seu objetivo de pensar as relações descritas anteriormente. Insere-se o ator no centro da construção da imagem fílmica e analisa-se não apenas seu registro de atuação (corpo, gestual, voz, postura), mas também as relações que se estabelecem entre esse corpo e os demais elementos da *mise en scène* (fotografia, enquadramento, montagem), esses sim já bem enraizados na prática da análise fílmica. O mérito dos estudos atorais é colocar o ator no centro da reflexão sobre o filme, tirando-lhe do lugar de adendo ou objeto secundário da análise, acometido por comentários superficiais ou passível apenas de críticas sobre o julgamento de mérito de uma atuação baseado em critérios de verossimilhança.

Wilson Grey é um ator do cinema brasileiro a quem uma análise merece ser cuidadosamente dedicada. Consistente pelas suas escolhas estéticas e pela dimensão temporal que ela abarca (1949-1996), a filmografia de Grey apresenta dificuldades importantes a serem suplantadas para se tornar objeto de análise fílmica. Primeiro, a sua extensão. Ele apareceu em mais 165 filmes, segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 2010). Já o *Internet Movie Database* (IMDb), ferramenta sempre questionável quando se fala em cinema outro que não o americano, elenca 200

aparições em filmes e novelas. A metodologia das análises atorais pretende abarcar o máximo de filmes e produtos audiovisuais onde o ator esteve no elenco. Já que é impossível abordar todos os filmes, tentaremos recorrer ao máximo a referências a obras cinematográficas onde o ator atuou, obras essas que podem ser representativas do trabalho do ator mesmo que seja para que a menção ao nome de Grey venha corroborar em análises mais amplas realizadas majoritariamente sobre uma ou duas obras.

A segunda dificuldade está na relação intrínseca entre estudos atorais (*acting studies*) e estudos de estrelas (*star studies*) que faz com que apenas protagonistas e estrelas sejam objetos legítimos de análises sobre o jogo atoral. Se o termo *protagonista* é vago e carece sempre de uma precisão de ordem hierárquica dentro do filme, o de *estrela* já foi mais amplamente definido por, entre outros autores, Edgar Morin. O sociólogo, um dos primeiros a se interessar cientificamente pelo fenômeno do *star system* enquanto produção econômico-social, elenca uma série de critérios que fazem com que um ator possa ser considerado uma *estrela*. O autor defende a obrigatoriedade de o ator desempenhar papéis principais e em filmes de grande orçamento de produção e divulgação (MORIN, 1984, p. 25). Ora, nos filmes de Grey, pouquíssimas vezes o ator representou papel principal e, quase nunca, em filme de grande orçamento. Na grande maioria das vezes, viveu de personagens coadjuvantes a figurantes, alguns quase sem falas ou com poucos diálogos. Grey seria, assim, um objeto inusitado na análise fílmica dos estudos socioestéticos em torno do ator.

Defendemos, no entanto, a inclusão de Wilson Grey como objeto de análise atoral, pois ele apresenta alguns elementos comumente relacionados a estrelas de cinema e constrói um sistema de jogo sobre algumas bases que esses “deuses e deusas” (MORIN, 1984, p. 23) construíram na Hollywood clássica. Obviamente, nossa aproximação desse paradigma de análise fílmica atoral precisa levar em consideração a dimensão econômica e comunicacional mais modesta do cinema brasileiro, principalmente se comparada à indústria-máquina de Hollywood. Propomos aqui alargar a metodologia de estudo de atores-estrelas do cinema norte-americano clássico e aplicá-la a outros objetos do campo dos estudos atorais, como maneira de testar a efetividade desse modelo de análise para um ator coadjuvante.

A legitimidade e importância de se estudar a obra de Grey está no fato de ele ter sido atuante por quase 50 anos no cinema brasileiro (se computarmos a aparição póstuma em *O lado certo da vida errada*, de 1996 – o ator morreu em 1993). Eleito, em 1955, o “coadjuvante mais popular do cinema brasileiro”, pelo jornal *Última Hora* e pela revista *Jornal do Cinema*, Grey mexeu com o lugar dos coadjuvantes dentro da economia fílmica. A forma construída pelo seu corpo e, marcadamente, sua reconhecível silhueta² (cabeça proeminente, cabelos escorridos, lábios e bigode finos, nariz adunco, orelhas grandes, corpo esquelético), tornaram-se facilmente reconhecíveis até pelo público pouco cinéfilo.³

Embora na maioria das vezes coadjuvante, Grey se vê imbuído de prerrogativas estelares: a de migrar de filme em filme com suas particularidades físicas facilmente identificáveis, sem ter que obedecer aos ditames visuais e gestuais de um personagem. Acrescenta-se a isso a longevidade da sua carreira e a capacidade de aparecer em filmes de diferentes estilos diametralmente opostos (de filmes experimentais a comédias populares). Ele se torna, portanto, uma *paraestrela* que, embora quase nunca ocupe o lugar principal de um *casting* e não tendo sua vida explorada pela mídia, acabou chamando mais atenção que seus personagens, sobrepondo-se a eles, possibilidade atribuída apenas à estrela de cinema. Mais do que se transformar em um personagem, objetivo almejado por atores de orientação clássica, Grey, através de um jogo autorreflexivo, se mantém e se mostra, explicita suas particularidades de atuação, comenta e cita através do gestual seus personagens ou outros personagens da história do cinema, refletindo, no final das contas, sobre o próprio ofício do ator.

Parecer X aparecer

No lugar de falar sempre em *encarnar* ou *representar* um personagem, a obra de um ator como Grey demanda uma outra construção frasal para dar conta da atividade realizada pelo ator dentro do filme. Dizer que o ator *aparece* em um filme pode centrar mais a questão como desejamos e apontar para um início de discussão. Em sentido estrito, todo ator *aparece* em um filme; ele está lá, se mostra, está visível. No entanto, para falar de Grey, o termo *aparecer* ganha ares de figura de estilo pois, em muitos dos seus filmes, seus papéis ou personagens são meros pretextos para o ator

estar no *casting* de um filme, devido à relação de respeito e proximidade que ele construiu com diversos realizadores do cinema brasileiro. O *aparecer* (estar lá, mostrar-se) pode ser entendido, também, como oposto ao *parecer* (imitar, reproduzir). Como ensina a etimologia da palavra *a-parecer*, o prefixo “a” denotando dimensão negativa ou de falta (apátrida, analfabeto etc.), o ator que *aparece* busca a negação do *parecer*, da reprodução mimética baseada na fidelidade da analogia com o referencial no mundo concreto. Estabelece-se, então, logo de entrada, uma dicotomia entre o ator que *parece* e o ator que *aparece*. O ator que busca o *parecer* o faz através da criação de personagem baseada numa mimese sem falhas, na imitação total, indefectível; o ator imita uma realidade corporal preexistente, retrabalhando-a de acordo com as exigências do papel e do contexto de produção do filme. Seus gestos e suas falas devem parecer espontâneos e se aproximar ao máximo do referencial (no caso da encarnação de personagens reais) ou de uma ideia de naturalidade que, embora codificada, guarda um frescor de primeira vez ou de reação. Esse ator busca se amalgamar com o personagem de maneira a conceder-lhe substrato físico e psicológico, muitas vezes em detrimento de suas próprias características individuais.

Trata-se aqui do estilo mais recorrente de atuação dos atores do cinema clássico, oriundo principalmente do método de interpretação realista no teatro gestado e empregado, entre outros, por Stanislavski. Esse estilo se tornou o mais empregado no cinema com os filmes industriais hollywoodianos dos anos 1920 e 1930 e foi levado ao extremo da coabitação corporal nos atores do Método strasberguiano⁴ dos anos 1950. Para o ator que *parece*, a busca pela identificação personagem/ator chega ao seu paroxismo, através de recursos e técnicas vindas do teatro e aliadas a procedimentos essencialmente cinematográficos, maneiras de se eclipsar por detrás do personagem. O paradoxo trazido por essa prática no seio do sistema de estrelato (como o ator ia atrair público se ele desaparece por detrás do personagem?) é apenas aparente pois, na cabeça dos espectadores tanto do período clássico quanto no contemporâneo, o grande ator é aquele capaz de se “transformar” num personagem. A regra para esse tipo de ator, então, é clara: *deixar de ser você mesmo para ser um outro*.

Mas Grey é ator que *aparece*, que busca o não parecer, nega a ideia de mimese clássica, desconstrói a imitação sem falhas, mostra suas características individuais de ator sob a camada ficcional do personagem, coloca o comentário da sua encarnação no centro do processo de construção. As relações entre ator e personagem são aqui conflituosas, como se uma e outra instância enunciativa

convivessem (ou até se digladiassem) dentro de um mesmo corpo, ora com predominância de um, ora de outro; raramente existe fusão completa entre personagem e ator. A esse ator, sobra-lhe a “personalidade unificadora” (MORIN, 1984, p. 25) que faz com que o intérprete seja claramente reconhecido para além de qualquer imposição do personagem. A “personalidade unificadora”, para Morin, é justamente um dos atributos da estrela. O gesto do ator que aparece é citacional e não necessariamente inovador; ele vai buscar seu referencial não no mundo concreto, mas no mundo das imagens e retroalimenta seu papel reivindicando claramente outros papéis que lhe precederam⁵. A regra, nesse caso, é: *seja sempre você mesmo* ou *mostre-se claramente imitando outros*.

Na filmografia de Wilson Grey, embora existam ocorrências de *parecimento* (na primeira fase, nas chanchadas e comédias populares dos anos 1950 da Atlântida), é o registro do *aparecimento* (depois da virada dos anos 1970) que se destaca. Trata-se de uma trajetória convencional de um grande número de atores e atrizes de cinema: essa dos elementos autorreferenciais se tornarem mais facilmente identificáveis quando o intérprete adquire alguma maturidade, bagagem poética e recorrência dentro de um meio de representação⁶. Nem todos os atores ou atrizes permitem tal rachadura no “vestido sem costura da realidade” (BAZIN, 1952, p. 29) calcado da uniformidade do resultado através da imitação transparente. As estrelas geralmente o fazem; Wilson Grey o fez.

As orientações essenciais de jogo

A individualidade do ator e seu sistema de jogo manifestam-se através do que Luc Moullet (1993) chama de “orientações essenciais”, que compreende sua postura em cena e as manifestações da sua *persona*⁷. Moullet criou essa definição no interior da sua “política dos atores”, cunhada à imagem da política dos autores dos anos 1950. O objetivo era análogo ao dos críticos do *Cahiers du Cinéma*: identificar e qualificar as constantes formais e temáticas que um ator utiliza em seus papéis no cinema. Essas constantes podem ser a recorrência de um gesto, de uma figura corporal, a sistematização da postura em cena, a escolha de determinada maneira de dizer um texto ou o timbre da voz, a preferência por certos tipos de papéis e as relações de proximidade estético-ideológica que o

ator/atriz trava com um realizador/a. Essas determinações vão condicionar não apenas o jogo de ator de Wilson Grey, mas também a maneira pela qual diretores e roteiristas se apropriam da sua *persona* e a reempregam em seus filmes, para reforçá-la ou subvertê-la.

As orientações essenciais de Wilson Grey envolvem seu corpo físico (efeitos de caracterização, de jogo e de postura frente à câmera); as relações entre corpo, *mise en scène* e roteiro (escolhas de enquadramento e iluminação, teor dos textos, determinados perfis de personagem); a história do cinema brasileiro e as relações entre diferentes escolas e gêneros. As orientações essenciais de Wilson Grey podem ser assim descritas: o integrante do bando; o corpo-citação do cinema popular da Atlântida e das chanchadas; e a reflexividade/desconstrução do jogo clássico. A partir dessas figuras, Wilson Grey se torna uma verdadeiro *ator-camafeu*, um corpo que, à maneira da técnica de entalhar figuras em madeira ou outra superfície, salta do fundo da forma para chamar atenção para sua fisicalidade ou superficialidade. Retomaremos essa análise em guisa de conclusão deste artigo.

O integrante do bando

Justamente por aparecer muitas vezes como coadjuvante, Wilson Grey acumulou papéis de integrante de um bando ou trupe, aparecendo diluído dentro de grupos, fazendo parte de um coletivo ou agrupamento corporativo. Isso se verifica, majoritariamente, à época dos filmes das comédias populares da Atlântida e das chanchadas, quando sua silhueta e rosto ainda não eram identificados pelo público. O filme definidor dessa imagem foi *Amei um bicheiro* (1952). Grey aparece como um dos capangas do chefe do jogo do bicho vivido por José Lewgoy, ao lado, entre outros, de Jece Valadão e Grande Otelo. Ao contrário de Valadão e Otelo, Grey é um personagem-tipo, antes de ser um “personagem-pessoa”⁸. Ele sofre da falta de identificação pessoal que corresponde ao grau inicial de construção de um personagem tradicional de cinema: falta-lhe um nome. A experiência de Grey atualiza aquela que era considerada moeda corrente no início do cinema: a de criar imagens e sentido a partir de corpos não identificáveis ou singularizados, prática essa que se ameniza no período clássico do cinema, uma vez que recaía sobre os astros e estrelas produzir sentido e engajamento dentro das obras.

Esse filme pode ser considerado a ponta de lança da carreira de Grey. Logo de cara, a ideia de integrante de um grupo ligado à marginalidade e ao banditismo se estabelece, orientação que foi reempregada por diversos filmes da mesma época: *Matar ou correr* (1954), em que repete a dupla com Lewgoy, *Pistoleiro bossa nova* (1960) e *Assalto ao trem pagador* (1962). Nesses filmes já se enseja a característica do bandido cômico que viria a ser explorada depois. Percebe-se, também, o emprego do ator nos moldes da “tipagem” russa de Eisenstein e Kulechov, ou seja, ato de escolher um ator para aparecer dentro de um filme para que sua aparência física se destaque como exemplar de um todo ou classe mais ampla: o rosto do proletário, o rosto do patrão, etc.⁹ No caso de Grey, estabelece-se, no entanto, um paradoxo, se partirmos do princípio de que a “tipagem” russa pretendia escalar atores não profissionais para “representar pessoas reais em seus papéis sociais e assim captar seu comportamento natural” (CZACH, 2012, p. 157). A reutilização moderna da “tipagem”, feita pelo neorealismo italiano, reforça esse postulado. Embora a escolha de Grey para esses primeiros papéis obedeça aos indicativos de escolha baseados em “estereótipos culturais, tipos sociais e atributos físicos” (CZACH, 2012, p. 157) que caracterizam a “tipagem” russa, ele já era ator profissional nesse momento e seu jogo já se construía como algo longe do que se entende por comportamento natural. A artificialidade e a constante autorreferência vão ser uma das características do jogo atoral de Grey, mesmo num momento inicial da carreira em que se percebe a busca pelo *parecer*. Ou seja, o “ser” de Wilson Grey nunca bastou para os filmes; era preciso que ele “atuasse”, o que não o faz se enquadrar totalmente na escolha de atores não profissionais pelo modo da “tipagem”, embora essas escolhas iniciais tenham levado em conta seu tipo físico.

A configuração de atuação proposta por esses filmes lembra a do coro grego da Antiguidade clássica, com atores secundários que aparecem em grupo comentando a ação ou pontuando os atos dos personagens principais. Os atores do coro da Antiguidade só valem em grupo, não se demarcam individualmente. Para alguns atores coadjuvantes do cinema, o coro ou o grupo funciona como “trampolim” para papéis de protagonistas. Para Grey, essa passagem não se verificou, pelo menos não para alcançar o lugar mais alto do *casting*, mas sim para dar destaque a seu estatuto de coadjuvante, estabelecido nesses primeiros filmes, e que duraria por toda sua carreira, com algumas exceções.

O banditismo cômico dos personagens de Grey da Atlântida desencadeou, posteriormente, uma série de construção de tipos que revisitavam, de alguma maneira, o personagem do malandro carioca clássico (efetivamente, Grey era nascido no Rio de Janeiro). Desse personagem-tipo, Grey importou o estilo de vestimenta e caracterização (chapéu panamá, ternos claros, geralmente um pouco acima da medida, bigode fino etc.), mas o modificou com elementos inerentes ao seu tipo físico (a fragilidade, o desajeito, o humor patético). É assim que o ator aparece em *A rainha diaba* (1974), *República dos assassinos* (1979) e *Águia na cabeça* (1984). A figura do malandro, recorrente no cinema brasileiro de diferentes épocas, ganha com Grey novas tintas pois, ao mesmo tempo que o ator reforça os clichês visuais que compõem o típico personagem, ele o subverte tirando dele a prerrogativa de sedução e fascínio (Grey aposta mais no patético e na autoderrisão do que no lado conquistador).

A caracterização física dos personagens de Grey vai, muitas vezes, rodar em torno das variações do malandro. A pouca variedade dos figurinos e efeitos de maquiagem inscreve Grey na tradição de atores cuja imagem pouco varia de acordo com os filmes, na mesma linhagem de John Wayne ou Clint Eastwood. Aqui nos parece conveniente atrelar o ator brasileiro a esse modelo de astros norte-americanos que migram de filme e filme, para além de qualquer construção de personagem (embora, é fato que Grey não teve o mesmo impacto como elemento social e econômico nos filmes em que atuou). Nesse sentido, aparecem como exceção as caracterizações dos personagens greyianos de filmes que flertam com o cinema de gênero terror ou fantástico (*O lobisomem*, *O segredo da múmia* ou *As sete vampiras*, analisados mais detidamente no final do artigo) ou que são filmes de época (*Anchieta*, *José do Brasil* e *Os Inconfidentes*). Nesse último filme, aliás, Grey faz o grande traidor do mito Tiradentes, Joaquim Silvério dos Reis, personagem condizente com a *persona* de vilão pré-estabelecida em outros textos.

Como um adendo a essa orientação essencial do integrante de um grupo ou bando, Grey passa a ter entrada garantida em filmes corais. *O rei do baralho* (1973), *O homem do Pau Brasil* (1982), *Bar Esperança* (1983) e *O beijo da mulher aranha* (1985) são filmes que funcionam como compêndio de atores oriundos de diferentes universos e épocas. Descritos por James Naremore (1988) como filmes que se tornam verdadeiros “textos performáticos”, essas obras concentram grande parte do seu interesse estético na colcha de retalhos narrativa e formal que se constrói a partir da junção de atores com diferentes estilos de interpretação. Grey teve lugar nesses filmes, trazendo para filmes

mais recentes algo do cinema da chanchada. O corpo de Grey se torna, assim, elemento de passagem entre estilos e escolas cinematográficas e abre portas para a segunda orientação essencial do ator: a relação entre seu estilo de jogo, sua carreira e o cinema popular brasileiro dos anos 1950.

O corpo-citação da chanchada

As chanchadas da Atlântida em seu período áureo (anos 1950) deixaram uma marca indelével na *persona* de Wilson Grey.¹⁰ Não só porque ele começou a carreira nesses filmes, mas porque se popularizou fazendo tipos cômicos e desajeitados, que tinham empatia direta com as audiências da época. A Atlântida construiu um sistema de estrelato similar ao dos grandes estúdios americanos, levando em conta a visada industrial desejada pelo estúdio brasileiro. Nomes como Grande Otelo, Oscarito, em cabeça de fila, mas também Eliana Macedo, Zé Trindade, Cyl Farney e Anselmo Duarte tinham as imagens exploradas de modo parecido aos congêneres norte-americanos e europeus, visando rentabilizar o nome do estúdio e a bilheteria dos filmes. Mais uma vez, Grey se demarca dos demais atores por ter conseguido ultrapassar a época da produção dos anos 1950 e, mesmo nunca tendo a imagem explorada como os demais, saltou da estética popular da chanchada desse período para outros modos de se fazer cinema.

O reemprego dos atores oriundos das chanchadas e das comédias populares brasileiras dos anos 1950 foi o terreno escolhido por alguns diretores para homenagear esse tipo de cinema. É o caso evidente da empreitada reverencial do cinema de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla e sua mescla de referências populares e cultura erudita. Grey está, obviamente, do lado da cultura popular, invocado para trazer os tipos cômicos ou debochados, vividos por ele anteriormente, para dentro de filmes como *O rei do baralho* (1973), *Abismu* (1974) e *O gigante da América* (1978). O uso de Grey nesses filmes equivale ao reemprego de atores/personagens populares (Grande Otelo, Wilza Carla, Zezé Macedo, Zé Bonitinho) e de ícones da cultura de massas (Luiz Gonzaga, Rogéria, Clóvis Bornay) no cinema de Sganzerla e Bressane, numa clara tentativa de equilibrar criação artística popular e cinema com intenções intelectuais. Além disso, é uma das maneiras de recuperar um tipo de cinema que fora criticado por ter envolvimento comercial e boas relações com o público, mas

que os integrantes do cinema marginal (e do cinema novo) identificaram como foco de legitimidade da representação do povo brasileiro. Paulo Paranaguá identifica esse fenômeno de recuperação de atores da chanchada pelo cinema novo (Norma Bengell, Odete Lara, José Lewgoy e Grande Otelo) como uma “reconciliação entre duas correntes opostas e o reconhecimento de uma dívida da parte do cinema novo” (PARANAGUÁ, 1987, p. 206).

A colaboração de Grey com Rogério Sganzerla em *Abismu* coloca a questão da não atuação, ou de uma pré-atuação cinematográfica, nos moldes fotográficos que viria a ser substituída depois pelos moldes teatrais. Essa passagem teria acontecido no momento da invenção do *star system* (primeiros anos do século 20). Nessa época inicial do cinema, quando os atores não tinham identidade construída pelo texto fílmico ou para-fílmico e, por isso mesmo, eram desconhecidos do público, a ação basilar desses “primeiros atores” era “posar” frente à câmera. Richard DeCordova retoma alguns artigos de jornais e revistas especializados dos primeiros anos do século 20 em que os atores, descritos como “picture performers” (performers fotográficos), posavam para a câmera. “O verbo posar era usado para descrever a atividade daqueles que apareciam nos filmes. Antes do discurso sobre atuação, essa atividade era entendida em termos da tradição fotográfica” (DECORDOVA, 1991, p. 19).

Grey tem exemplares momentos de pose nos filmes do cinema marginal. Não apenas ele, mas todos os atores e atrizes de Sganzerla e Bressane posavam com grande propriedade. Em *O rei do baralho*, Grey, Grande Otelo e Marta Anderson, em clara referência aos primórdios do cinema e suas sombras chinesas, aparecem por detrás de um lençol (Fig. 1), deixando aparecer apenas a silhueta dos atores (a silhueta, já vimos, é um elemento que resume o programa estético de Grey como ator). Sem ouvir suas falas, eles encenam rápidas e pequenas cenas de diálogos e ações como na primeira cena. O retorno dos cineastas brasileiros às origens do cinema, pelo viés das sombras animadas, atesta dessa disponibilidade dos modernos daqui em revisitar técnicas e procedimentos dos primeiros cineastas-autores da história, trajeto esse já amplamente verificado em outros cinemas modernos pelo mundo.



Fig. 1. Wilson Grey em *O rei do baralho*. Fonte: Captação de arquivo digital.

Do mesmo modo, nas cenas da pedreira, em *Abismu*, longos takes de seu corpo quase imóvel, em contraplongée, ocupam diversos minutos do filme. Nesses momentos, Grey exhibe poucos movimentos, quase sempre dissociados de compreensão semiótica ou diegética. A supremacia do *aparecer* sobre o *parecer* cristaliza-se nesse momento na postura do ator, dirigindo o filme para o meramente expressivo e pouco, ou quase nada, de narrativo-teleológico.

Em outros momentos, seu personagem (capanga de Zé do Caixão) aparece vestido de capa de vampiro e dando risadas maquiavélicas. Como não podia deixar de ser, o gesto sempre citacional e distanciado da profundidade psicológica (dimensão analisada no próximo ponto do artigo). Em *O gigante da América* (Fig. 2), Grey continua em sua empreitada citacional e retoma um personagem das comédias da Atlântida vivido por Grey, o rei Anataques (Fig. 3), que recebe o viajante no tempo Oscarito em seu reino em *Nem Sansão nem Dalila* (de Carlos Manga, 1954). O título do filme de Manga é, inclusive, citado textualmente em fala do personagem de Jece Valadão.



Fig. 2 e 3. *O gigante da América* e *Nem Sansão nem Dalila*. Fonte: Captação de arquivo digital.

O uso que Bressane e Sganzerla fazem de Grey é típico da explosão do personagem do teatro e do cinema modernos. Segundo Robert Abirached, essa impossibilidade de identificação entre ator e personagem por meio do jogo é característica do teatro a partir dos anos 1950, um “grau zero de personalidade” do personagem que “perdeu seu nome e é designado por uma paráfrase [...], por sua função [...], sua idade [...] ou seu estatuto familiar [...]” (ABIRACHED, 1994, p. 393). Efetivamente,

os personagens de Grey têm esse grau zero de personalidade e resta-lhes pouca unidade psicológica entre ator e personagem quando se vê o ator passar de um plano a outro mudando do rei antigo para um homem com vestes contemporâneas. A dimensão de autorreflexividade, do espetáculo dentro do espetáculo, está presente nas cenas em que Grey aparece como imperador antigo, sem no fundo deixar de lado o deboche típico dos cineastas do cinema marginal (em um momento, ele aparece simulando urinar sobre seus “súditos”).

Nesses filmes, Grey funciona assim como “um corpo condutor de desejos de cinema” (BERGALA, 2006, p. 79), que liga cineastas e escolas estéticas de diferentes países e tempos criando uma impressão de “filiações e fraternidade simbólicas” (BERGALA, 2006, p. 79). Por ser o corpo do ator essa superfície mais facilmente percebida dentro do filme, a passagem entre um universo estético e outro, por intermédio de um ator que simboliza o primeiro, integrado pela *mise en scène* do segundo, torna quase palpável a relação de irmandade e reverências entre os realizadores. Bergala usa o exemplo dos atores escalados por Jean-Luc Godard (Hannah Schygulla, Anne Wiazemsky, Akim Tamiroff) como maneira de dialogar com o universo de cineastas que admira, respectivamente, Rainer W. Fassbinder, Robert Bresson e Orson Welles. A intertextualidade que se reflete facilmente no reconhecimento do corpo do ator e no estabelecimento de um sistema de jogo reempregado cria entre os filmes um compartilhamento de maneiras estéticas de entender o cinema; e, entre os cineastas, uma irmandade simbólica. Um estudo mais aprofundado sobre outros exemplos de atores que contagiam diferentes tipos de cinema, principalmente no cinema brasileiro, ainda resta a ser realizado.

A *persona* de Grey criada no cinema popular dos anos 1950 alimenta também filmes oriundos de universos distintos do cinema marginal. *Quando o Carnaval chegar* (de Carlos Diegues, 1972) traz também uma atuação de Grey carregada de clichês corporais e autocitação. Nesse filme, ele aparece, de novo, ao lado de José Lewgoy, que vive o Anjo, um vilão caricato e cômico, projeto de gangster que contrata a trupe de artistas (Chico Buarque, Maria Bethânia e Nara Leão) para tocar numa festa organizada por ele. De novo, Grey é o personagem do capanga, sem nome, com direito a poucas falas, pantomímico, que observa os colegas de cena atuando (Fig. 4), sempre com a vestimenta característica do período das chanchadas.



Fig. 4. Hugo Carvana, Wilson Grey e José Lewgoy em *Quando o Carnaval chegar*.
Fonte: Captação de arquivo digital.

Mantendo a característica de destaque, mesmo em papel secundário, cabe a Grey o desenlace cômico final que resume o programa estético do filme de parodiar o gênero do filme policial, criando um hibridismo inusitado até para Hollywood, o filme policial musical. Ao ser demitido pelo chefe mafioso (Lewgoy), Grey se aproxima da trupe de artistas, inicialmente numa postura ameaçadora. Ao tirar o revólver para ameaçá-los, revela às gargalhadas, apertando o revólver de água que “adora uma brincadeirinha”. O musical é um gênero autorreflexivo por natureza, como defende Jane Feuer, que, mesmo em seu período clássico, estabelece uma relação direta de endereçamento do espetáculo ao espectador. A isso, acrescenta-se o período tardio que foi realizado o filme de Diegues (em relação aos musicais de destaque em Hollywood e mesmo no Brasil), o que reforça o processo citacional e referencial que a obra estabelece com o cinema do passado recente. Ao reviver a dupla de outrora (Lewgoy-Grey), Diegues insere seu filme num processo de intertextualidade pautado pelo reverencial e pelo farsesco, em que a escolha e a utilização dos atores funciona como elemento principal de uma vontade citacional maior – o filme apresenta também ações entremeadas por números musicais já que os personagens são artistas-mambembes, o que configura um musical de bastidores (*backstage musical*), assim como muitas chanchadas se filiavam a esse subgênero do musical clássico hollywoodiano.¹¹

A reflexividade e a desconstrução do jogo clássico

Essa orientação essencial de jogo, de trazer para o tecido fílmico a crítica e o comentário do seu processo de criação, não é prerrogativa do cinema moderno, embora seja nesse tipo de cinema que o grau de reflexividade atinge seu paroxismo. A apropriação do corpo e do jogo do ator como elemento transmissor da reflexividade do filme atingiu em *Monika e o desejo* (1953), filme precursor do cinema moderno europeu, um ponto de destaque. No olhar para a câmera da personagem de Bergman, estava condensada toda a vontade dos cineastas modernos pós-1950 de reinventarem a relação entre corpos na tela e corpo na sala. Ao fazer sua personagem romper com o hermetismo do universo ficcional e vir encarar o espectador no olho, cristalizou uma das grandes quebras narrativas e formais da história do cinema, da qual os cineastas da *Nouvelle Vague* se lembrariam anos mais tarde.

Harriet Andersson, a Monika de Bergman, foi assim a primeira atriz do cinema moderno (junto talvez com Ingrid Bergman em *Stromboli*, de 1950).¹² Ambas estavam imbuídas de prerrogativas dos atores modernos, de fazer do seu jogo e da sua aparição na tela um veículo de citação reflexiva dos componentes físicos e abstratos do processo de encarnação de um personagem; transformar a interpretação na crítica do seu processo; passar da transparência e do ilusionismo do jogo naturalista à opacidade do auto-olhar constante; estar dentro do personagem e, ao mesmo tempo, nunca ser suplantado ou sufocado por ele.

Tal postura refere-se a uma concepção de jogo em que a identificação completa entre ator e personagem se encontra abalada no processo de criação (ator/personagem) e recepção fílmicas (espectador/ator/personagem) que se daria, no modo da transparência, majoritariamente, pelo viés do mundo ficcional. O ator parece, de alguma maneira e em determinados momentos, como que externo ao personagem, embora coabite com ele um mesmo corpo. Tal fato engendra momentos de reflexão particulares, sobre o processo de encarnação, e gerais, em torno da representação como um todo. Essa postura, oriunda do teatro épico, e muito em voga para alguns cineastas a partir dos anos 1950, é resumida pela máxima de Jean-Luc Godard, pela boca da atriz Marina Vlady, segundo a qual os atores devem “falar como citações de verdade... é o mestre Brecht que dizia isso, que os atores devem citar”¹³.

Os processos de citação/autocitação foram se firmando no programa gestual de Grey a partir dos anos 1970, quando ele é chamado a colaborar com cineastas de postura abertamente iconófila e iconoclasta, como os realizadores ligados ao cinema marginal. Esse tipo de cinema abraçava as quebras das estruturas narrativas clássicas, terreno no qual a mudança de perfil da carreira de Grey pôde se produzir. E proporcionou ao ator, com frequência, papéis autocitatórios do ofício de atuar (o cômico ou o *entertainer*), tipos de personagens que não escondem as marcas da construção em prol dos resultados que essa construção engendra e que ostentam marcas artificiais de jogo, postura e gestos.

Na obra de Grey, a desconstrução do jogo de ator clássico passa pela reivindicação do uso consciente de clichês corporais. No lugar de limitar a amplitude dele enquanto intérprete (a originalidade é apenas uma das características dos grandes atores), o reemprego de gestos e posturas já balizados na história da interpretação ajuda a tirar seu jogo do escopo do naturalismo (e a transparência dos seus objetivos). Seus papéis se inserem em outro processo de significação, no qual o gestual, no lugar de criar novas formas, remete o ator à lógica do reemprego consciente. A história das formas no cinema é feita dessa relação de dicotomia entre a adesão completa a um referencial pelo viés da mimese e a observação distanciada e crítica de uma imagem ou de uma situação análoga ao real. No trabalho dos atores, essa dicotomia também se verifica.

Os filmes de Grey que se filiam ao gênero horror/fantasia (*O lobisomem*, *O segredo da múmia*, *A dança dos bonecos* e *O vampiro*) ocupam papel determinante para se entender essa última orientação essencial de jogo do ator. Essas obras ligam o jogo de Grey aos gêneros citados pelo viés não da perspectiva transparente da atuação que sustenta os gêneros em seus períodos clássicos, mas no da opacidade, nos quais os gêneros são revisitados com o distanciamento necessário para tornar tais narrativas críveis ou para abertamente retomar formas do passado consideradas obsoletas ou datadas em processos de reverência visual¹⁴. Os gêneros cinematográficos, como sistemas formados por critérios particulares formais e de conteúdo que determinam a feitura e absorção da obra, impõem uma série de codificações ao estilo visual e à estrutura narrativa do filme. Não seria diferente com a atuação, em que “gêneros como *western*, *noir* e melodrama provem performances de acordo com algumas regras específicas” (DeCORDOVA, 1986, p. 130). Apesar de parecer evidência, tal relação é constantemente menosprezada pela análise fílmica, que exclui os sistemas

de atuação dos critérios sintáticos e semânticos que compõem um filme de gênero. Grande parte do programa gestual de Grey foi moldada por essa filiação ao gênero e aos personagens-tipo que povoam essas narrativas.

Em *O lobisomem* (1974), a autorreflexividade do gênero horror faz parte do programa estético do filme. O referencial que se impõe é aquele culturalmente produzido pelo cinema de gênero horror/fantástico em sua fase clássica, notadamente os filmes de monstros, duplamente codificado pelo fato de esses seres não existirem no mundo concreto. A particularidade do jogo de Grey nesse filme é abusar da intensidade gestual e dos clichês de interpretação para denotar as características mórbidas e doentias do personagem-título: o êxtase demencial, corpo e cabeça pendidos para trás, a boca arreganhada, os dedos curvados denotando vontade de estrangulamento etc. (Fig. 5). A vontade de figuração se torna hiperbólica nos diversos momentos em que Grey e outros atores do filme aparecem repetindo tais gestos sem ter a linearidade psicológica ou a relação de causa e efeito como norteadores dos comportamentos; infla-se o gestual, anestesiam-se suas motivações ou consequências.



Fig. 5. *O lobisomem, o terror da meia-noite*. Fonte: Captação de arquivo digital.

A encarnação de *O lobisomem* responde a essa vontade de intertextualidade inerente ao corpo do ator, que Elyseu Visconti e Grey exploram, no entanto, num tom de excesso que retira do personagem a capacidade de amedrontar. De capa roxa e em tom farsesco, o personagem persegue mulheres e deita-se com elas; já o ator abusa das possibilidades de encarnação de um arquétipo do mal, do excesso e do desbunde. O jogo de Grey sofre assim com o excesso de signos visuais e sonoros de intensidade que acomete a imagem do cinema moderno (penso especialmente em

Godard) que, de tanto querer significar, distancia-se do seu significado primeiro. A característica de arquétipo é também comum a outros atores modernos do cinema brasileiro como Othon Bastos, que “representa o cangaceiro de forma arquetípica, buscando o essencial, a sua forma e seu significado, a dimensão da lenda a partir de elementos reais” (BERNARDINO, 2013, p. 77), referindo-se ao processo de encarnação do personagem Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

O lobisomem de Grey não é peludo, muito menos se transforma em animal, mas sua caracterização lembra mais a de outro ser da mitologia gótico-literária ocidental: o vampiro, personagem que dá título a outro filme com Grey no elenco, o *media experimental* realizado por Luiz Rosemberg Filho. Não se pode deixar de evocar as características visuais que ligam o ator ao personagem de Nosferatu do filme homônimo de Murnau (a magreza, o andar sorrateiro). Mas o filme tem outro referencial intertextual mais premente: a releitura de Nosferatu feita por João César Monteiro e seu personagem-emblema, João de Deus, na trilogia *Recordações da casa amarela* (1989), *A comédia de Deus* (1995) e *As bodas de Deus* (1999) e, também, em *Vai e vem* (2003). O hino erótico-cinéfilo-intelectual que Rosemberg propõe em *O vampiro* lembram as aventuras sensoriais de João de Deus em busca de responder aos seus mais primais desejos: sexo, poesia, música clássica e cinema. A fleuma do dândi tarado de Monteiro está nos textos sexuais, filosóficos e políticos, ditos pelos atores de Rosemberg ou mostrados na imagem: putaria, Nietzsche e Orson Welles. Trata-se de uma narrativa típica dos filmes marginais brasileiros, exígua, em que se percebe com dificuldade constâncias e motivações psicológicas dos corpos vistos na tela: a princípio homem e mulher em posições e relatos eróticos. Lá pelas tantas, surge Grey, terno grande demais para o esquelético corpo, cabelo engomado e óculos escuros, acostando uma prostituta. Na mesma cena, em que tentava sem sucesso sair com a moça, ele é abatido por uma bala na testa e morre. Sem grandes explicações, o filme retoma seu delírio de corpos nus expostos sob alegorias políticas. Mais uma vez, o corpo de Grey recobre-se de um manto de outros personagens fílmicos, corpo esse que cita e atualiza predileções cinematográficas dos realizadores que colaboram com o ator.

Algo análogo ao reemprego de formas de jogo aparece em *O segredo da múmia* (1982). O personagem de Grey, Dr. Vitus, um malfeitor em busca de um tesouro arqueológico, vai aparecendo em forma de pílulas, com signos visuais sendo apresentados pouco a pouco, logo no início da trama, à medida em que ele vai matando os detentores dos pedaços do mapa que remetem ao esconderijo da múmia: os olhos ameaçadores enquadrados por elemento horizontal interno ao plano, o sapato

bicolor estilo malandro da Lapa etc. Para dar corpo ao vilão, Grey conta com a inflação de elementos como modo de criar um processo de significação atrofiado pelo excesso de elementos: as sobrancelhas reforçadas no arqueamento pela maquiagem, os mesmos dedos curvados nas pontas e as mãos tortas em signo de demência e obsessão. De Nosferatu a Norma Desmond, a história do jogo do ator no cinema instituiu esses gestos como regra comportamental para personagens perturbados ou perversos. Grey age na subtração da significação imediata da forma. Reforçando o seu uso, sublinhando intensamente tais signos gestuais, ele tira desse gesto seu aspecto de novidade e transforma-o em pura citação, alimenta seu personagem de outros personagens antes dele e não da observação de uma realidade corporal extraída do mundo real. O mesmo registro citatório aparece em *Um filme 100% brasileiro* (1985), em que Grey encarna um personagem que se autointitula “príncipe das trevas”; maquiagem carregada nas olheiras e abusando do sorriso diabólico, numa caracterização de Mefistófeles tropical acompanhado da capa preta de forro vermelho característica das representações do conde Drácula (Fig. 6).



Fig. 6. Grey e Paulo César Pereio em *Um filme 100% brasileiro*. Fonte: Captação de arquivo digital.

Ao interagir com o personagem de Blaise Cendrars (Paulo César Pereio), ele olha para a câmera, numa quebra de quarta parede, elemento retórico recorrente de atuação que já fora investido por atores modernos de outrora como marca da desconstrução do jogo clássico.

Tantos personagens horripilantemente farsescos levaram Grey a protagonizar, fato raro, uma fantasia infantil à moda do Grand Guignol. Em *A dança dos bonecos* (1986), ele aparece como o condutor de um espetáculo mambembe de circo e magia, o entertainer Mr. Kapa, referência nominal ao adereço que parece ter se tornado “objeto expressivo”¹⁵ de predileção da fase citacional do jogo do ator. Esse filme acrescenta a dimensão de autorreflexividade e comentário estilístico da

ação de atuar ao jogo greyiano, dimensão que vinha presente até então de maneira menos ostensiva. No seu teatro de bolso, Mr. Kapa faz de vampiro a encantador de serpentes, evocando gestualidade artificial, tornada traço de estilo como visto anteriormente (Fig. 6).



Fig. 6. *A dança dos bonecos*. Fonte: Captação de arquivo digital.

Mr. Kapa é personagem greyiano construído dentro dos moldes que sua *persona* de ator de chanchadas e comédias populares estabeleceu (o vilão desajeitado, nunca totalmente mau, como mostra o arco dramático do personagem), com o adendo da situação de quebra de ilusionismo que estava ausente dos filmes dos anos 1950 (olhar para a câmera, diálogo com o espectador).

Ao final de *A dança dos bonecos*, para reforçar a ideia de autocitação, reflexividade e a interação entre ator, personagem e realizador, Grey dispara que “ainda vai fazer um filme sobre esses bonecos”, acrescentando um terceiro elemento (o diretor) na confusão de entidades que já domina o corpo do ator. Num registro análogo, Ivan Cardoso o escala para o papel do ator em *As sete vampiras* (1986), onde se vê, antes de tudo, a construção de um personagem (o chinês Fumanchu) e não apenas o resultado dessa construção. O processo que leva os meandros do *métier* do ator e do *entertainer* torna-se assim explícito ao espectador; vê-se o gesto que se torna comentário do próprio ofício, o ator atuando e não apenas o ator escamoteado pelo personagem, característica que coloca Grey ao lado de outros atores modernos mundiais.

O entalho e o camafeu

As orientações essenciais de Wilson Grey o tornam um ator-camafeu. Empregamos esse termo a partir da definição cunhada por Jacqueline Nacache (1995, p. 53) para descrever o fenômeno de aparecimento dos atores dentro dos filmes. O *entalhe* é uma técnica de criação de imagem em que a superfície, geralmente de uma pedra preciosa ou madeira, é trabalhada para que a imagem apareça no negativo, formada por cavidades e partes ocas. No entalhe, a imagem aparece em baixo relevo e a técnica foi usada para a criação de selos e amuletos desde a Antiguidade. O efeito entalhe no cinema estaria ligado à ausência do corpo do ator da representação, provocado pelo retardamento da sua aparição dentro da narrativa ou, caso paradigmático, da sua mera sugestão dentro da história. Nacache cita os exemplos clássicos de Ava Gardner em *A condessa descalça*; de Gene Tierney em *Laura*; e de Robert Montgomery em *A dama do lago*. Nessas obras, os atores, também estrelas dos filmes, tardam a aparecer (ou pouco aparecem) na imagem. Tal fenômeno causa um efeito de suspensão na demanda do público em apreciar a imagem do corpo da estrela, um retardamento ou subtração do prazer escópico que faz parte da estratégia narrativo-comunicacional do filme.

Opostamente ao *entalhe*, o *camafeu* é uma forma de imagem em alto relevo, na qual a forma se destaca do fundo por parecer saltar da superfície baixa da matéria. O efeito camafeu valoriza assim a aparição/presença de um ator dentro do filme, que pode ser de curta duração, mas que concentra em torno de si alguns pontos-chaves da narrativa.

Podemos partir da definição de Nacache para propor diferenças substanciais sobre atores que aparecem sob a forma do *entalhe* e do *camafeu*. O ator-entalhe trabalha no sentido clássico da construção de personagem de dentro para fora e que se tornou majoritária a partir dos anos 1950 com o advento do Método strasberguiano. A forma em baixo relevo traz essa ideia do cavar a superfície para se ter acesso à interioridade do personagem. Nesse sentido, o retardamento da sua aparição não faz mais que reforçar os efeitos de identificação e projeção típicas do processo tradicional de encarnação de personagens ficcionais. Já o ator-camafeu salta de dentro da representação

para aparecer enquanto superfície, antes de tudo. Ele chama atenção para sua forma externa, para a exterioridade do corpo, seu envelope¹⁶ e, conseqüentemente, a *persona* construída em torno de si.

No ator-entalhe, a exterioridade é a expressão da interioridade do personagem, construída antes e durante o processo de filmagem, postura do ator de cinema clássico; o gesto serve para expressar um sentimento construído internamente. No ator-camafeu, o gesto serve como manifestação, citação e, por vezes, como desconstrução da psicologia (pelo excesso ou saturação dos signos) e reemprego das formas atorais preexistentes a ele, típico dos atores do cinema moderno. Em um, vale a expressão do sentimento do personagem (o que o gesto transmite); no outro, a forma dessa expressão (como ele transmite).

Grey é, principalmente depois do advento do cinema marginal, um ator-camafeu, pelas prerrogativas analisadas nos itens anteriores (gesto-citação, corpo como desejo de fraternidade cinematográfica e retomada de outros personagens-tipo). Mas é outra característica do ator-camafeu que o resume: a de seu corpo e rosto saltar aos olhos, de se demarcar no meio do elenco devido à alta exploração de sua forma física em filmes de diferentes épocas e estilos. Tem-se aqui o oposto da utilização da época dos filmes da chanchada, em que Grey não se destacava no meio da coletividade. Sua figura, seu corpo e seu gestual foram se estabelecendo dentro dos filmes brasileiros de forma gradual, o que legitima a passagem do anonimato ao destaque, do baixo ao alto relevo do camafeu.

Algumas aparições *cameo* de Grey (não por acaso, *cameo* deriva da palavra camafeu) reforçam a ideia de que realizadores criavam papéis especialmente para que Grey pudesse estar em seus filmes. Aqui, o ator se apropria, de novo, de uma prerrogativa até então atribuída apenas às estrelas de cinema: a de chamarem a atenção para si em pequenas aparições, de concentrarem o interesse de um plano ou uma cena no simples fato de um ator aparecer dentro de um filme (vide as aparições *cameo* de Alfred Hitchcock ou os *castings* com estrelas em pequenas pontas nos filmes de Robert Altman).

A lista dos realizadores que empregaram Grey em aparições *cameo* é longa, mas só se consolida, definitivamente, a partir dos anos 1980, quando a notoriedade de Grey já era compartilhada por cineastas e público do cinema brasileiro: Nelson Pereira dos Santos (*Boca de ouro*), Antonio Calmon

(*O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*), David Neves (*Lúcia McCartney, garota de programa*), Neville d'Almeida (*Bonitinha mas ordinária*), Joaquim Pedro de Andrade (*O homem do Pau Brasil*), Hugo Carvana (*Bar Esperança*), Ivan Cardoso (*Os bons tempos voltaram, vamos gozar outra vez*) e Carlos Alberto Prates Corrêa (*Minas Texas*). Essas aparições têm em comum o fato de não caracterizarem personagens no sentido clássico (falta construção psicológica similar à de uma pessoa, continuidade narrativa, identidade) e dão conta da capacidade do ator de passear com legitimidade por universos e *mise en scènes* distintas (e por ideias de cinema às vezes antagônicas).

Esse estatuto de ator-camafeu ressalta a característica de coadjuvante privilegiado do cinema brasileiro, ao lado de nomes como Nildo Parente, Nelson Dantas, Antonio Pedro, Marcélia Cartaxo, Guará Rodrigues, entre outros. O arco temporal de atuação de Grey é, no entanto, mais amplo do que seus colegas e, por isso mesmo, seu sistema de jogo é mais facilmente reconhecível e sua *persona* mais facilmente apropriada e manipulada pelos realizadores.

REFERÊNCIAS

- ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Gallimard, 1994.
- ABISMU. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções, 1974. Formato digital (80 min).
- ÁGUIA na cabeça. Direção: Paulo Thiago. Brasil: Embrafilme, 1984. Formato digital (108 min).
- AMEI um bicheiro. Direção: Jorge Ileri e Paulo Wanderley. Brasil: Europa Filmes, 1952. Formato digital (90 min).
- ANCHIETA, José do Brasil. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Sant'Anna Produtora, 1977. Formato digital (140 min).
- ASSALTO ao trem pagador. Direção: Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962. Formato digital (102 min).
- A COMÉDIA de Deus. Direção: João César Monteiro. Brasil: GER/Zentropa/Mikado/PGP/La Sept, 1995. (160 min).
- A CONDESSA descalça. Direção: Joseph Mankiewicz. Estados Unidos; Itália: Fígaro, 1954. (128 min).
- A DAMA do lago. Direção: Robert Montgomery. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer, 1946. (105 min).
- A DANÇA dos bonecos. Direção: Helvécio Ratton. Brasil: Grupo Novo de Cinema, 1986. Formato digital (90 min).
- A RAINHA diaba. Direção: Antonio Carlos Fontoura. Brasil: Produções Cinematográficas R. F. Farias, 1974. Formato digital (99 min).
- AS BODAS de Deus. Direção: João César Monteiro. Portugal; França: RTP/Madragoa Filmes/Gemini Films, 1999. Formato digital (150 min).
- AS SETE vampiras. Direção: Ivan Cardoso. Brasil: Topázio Filmes, 1986. Formato digital (87 min).
- BAR Esperança. Direção: Hugo Carvana. Brasil: CPC, 1983. Formato digital (127 min).
- BARON, Cynthia. **Modern Acting: The Lost Chapter of American Film and Theatre**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: BARTHES, Roland. **Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit**. Paris: Seuil, 1966. p. 1-27. (Communications, 8).
- BAZIN, André. Renoir français. **Cahiers du Cinéma** n. 8, p. 9-29, jan. 1952.
- BERGALA, Alain. La non-direction d'acteurs selon Godard. **Études Théâtrales**, n. 35, p. 68-81, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-68.htm>. Acesso em: 8 jul. 2022.

BERGALA, Alain. L'acteur comme corps conducteur. *In: Ontologia do ator cinematográfico*, Jornada de Estudos Autorais do GRAC (Groupe de Recherche sur l'Acteur de Cinéma). Paris: Instituto Nacional de História da Arte, 2009.

BERNARDINO, Vanderlei. **O ator do teatro de Arena no cinema novo**. 2013. 92 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CZACH, Liz. Acting and Performance in Home Movies and Amateur Films. *In: TAYLOR, Aaron (org.). Theorizing Film Acting*. New York; London: Routledge, 2012. p. 135-151.

DeCORDOVA, Richard. Genre and Performance: An Overview. *In: GRANT, Barry Keith. Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003 [1986]. p. 130-140.

DeCORDOVA, Richard. The emergence of star system in America. *In: GLEDHLL, Christine. Stardom: Industrie of Desire*. New York; London: Routledge, 1991.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. Formato digital (120 min).

DYER, Richard. **Stars**. Londres: British Film Institute, 1979.

FEUER, Jane. O musical autorreflexivo e o mito do entretenimento. *In: DUCCINI, Mariana et al. Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais: Perspectivas Contemporâneas*, vol. 3. Bragança Paulista: Margem da Palavra/Urutau, 2021 [1995].

GOFFMAN, Erving. **Representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes (1975).

GUIMARÃES, Pedro. The Calculated Maladresse: Isabelle Huppert Dual Performance Style. *In: REES-ROBERTS, Nick; WALDRON, Darren. Isabelle Huppert: Stardom, Performance, Authorship*. London: Bloombury, 2021. p. 21-40.

LAURA. Direção: Otto Preminger. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1944. Formato digital (98 min).

LEAL, João Vitor. A personagem no cinema: pessoa, figura e presença. **Imagofagia**: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 24, p. 557-583, 2021.

MATAR ou correr. Direção: Carlos Manga. Brasil: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, 1954. Formato digital (87 min).

McGILLIGAN, Patrick. **Cagney: the Actor as Auteur**. London: Tantivity Press; South Brunswick: A. S. Barnes, 1975.

MONIKA e o desejo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1953. Formato digital (96 min).

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984 [1957]. p. 25.

MOULLET Luc. **Politique des acteurs**. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NACACHE, Jacqueline. **Le film hollywoodien classique**. Paris: Nathan, 1995.

NAREMORE, James. **Acting in the Cinema**. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.

NEM SANSÃO nem Dalila. Direção: Carlos Manga. Brasil: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, 1954. Formato digital (90 min).

O BEIJO da mulher aranha. Direção: Hector Babenco. Brasil: HB Filmes, 1985. Formato digital (120 min).

O GIGANTE da América. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Magnus Filmes, 1978. Formato digital (88 min).

O HOMEM do Pau Brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Embrafilme, 1982. Formato digital (106 min).

O LOBISOMEM, o terror da meia-noite. Direção: Elyseu Visconti. Brasil: Elyseu Visconti Produções Cinematográficas, 1974. Formato digital (36 min).

O REI do baralho. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1973. Formato digital (81 min).

O SEGREDO da múmia. Direção: Ivan Cardoso. Brasil: Topázio Filmes, 1982. Formato digital (85 min).

O VAMPIRO. Direção: Luiz Rosemberg Fiho. Brasil: Luz Produções Cine, 1988. Formato digital (40min).

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil; Itália: Bretz Filmes, 1972. Formato digital (100 min).

PARANAGUÁ, Paulo A. À la recherche d'un star-system. In: PARANAGUÁ, Paulo A. **Le Cinéma Brésilien**. Paris: Georges Pompidou, 1987. p. 199-211.

PISTOLEIRO bossa nova. Direção: Victor Lima. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1960. Formato digital (111 min).

QUANDO o Carnaval chegar. Direção: Carlos Diegues. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas, 1972. Formato digital (90 min).

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2010.

RECORDAÇÕES da casa amarela. Direção: João César Monteiro. Portugal: GER, 1989. Formato digital (122 min).

REPÚBLICA dos assassinos. Direção: Miguel Faria Jr. Brasil: Rima Filmes do Brasil, 1979. Formato digital (100 min).

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres, Formulas, Filmmaking and Studio System**. Boston: MacGraw Hill, 1981.

STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Itália: RKO Radio Pictures, 1950. Formato digital (81 min).

UM FILME 100% brasileiro. Direção: José Sette. Brasil: Grupo Novo de Cinema, 1985. Formato digital (85 min).

VAI e vem. Direção: João César Monteiro. Portugal; França: Madragoa Filmes, 2003. Formato digital (175 min).

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**: volume 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 344-391.

PÓS:

NOTAS

1 Os estudos de estrelas (*star studies*) são um campo de estudos aberto pela sociologia (MORIN, 1984) e aprofundado nas pesquisas em cinema e audiovisual (DYER, 1979). Os *star studies* se distinguem discretamente dos *acting studies*, pois tomam como objeto de estudo apenas estrelas de cinema, segundo os critérios estabelecidos por Morin (1984), enquanto os *acting studies* podem conferir análises a outros tipos de atores (coadjuvantes, atores experimentais, atores de determinados gêneros etc.).

2 Embora a silhueta (contornos do corpo em negro) não seja sinônimo da imagem formada pelo corpo, a colocamos aqui como local de reconhecimento da presença do ator, pois a imagem de sua sombra será evocada mais tarde neste artigo.

3 Conta-se para esse reconhecimento e popularidade de Grey suas participações em programas humorísticos de televisão (*Chico City*, 1973), programas infantis (*O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, 1979), novelas (*Guerra dos Sexos*, 1983, e *Cambalacho*, 1986) e em filmes ultrapopulares dos Trapalhões, *O incrível monstro trapalhão* (Adriano Stuart, 1980) e *Os Trapalhões na Serra Pelada* (J. B. Tanko, 1982).

4 O Método de Lee Strasberg, diretor e pedagogo norte-americano, é decorrente do emprego de alguns princípios do Sistema stanislavskiano e ajudou a formar, a partir da escola Actors Studio, uma geração de novos atores para o cinema estadunidense.

5 Obviamente, existem diversas maneiras de o ator aparecer no cinema. A que analisamos aqui é ligada aos cinemas modernos a partir dos anos 1970 no Brasil, do qual Grey faz parte; existem outras ocorrências de atores que aparecem de modo diferente como os de Andy Warhol, de John Cassavetes, de Jean-Luc Godard, de Manoel de Oliveira ou de Robert Bresson.

6 Cf. artigo que usa esse paradigma de análise fílmica: Guimarães (2021, p. 21-40).

7 *Persona* é empregado aqui na acepção de Carl G. Jung, que significa a parte emergente da individualidade de cada um, “o que cada um representa para a coletividade e não o que ele é”, cf. *Tipos psicológicos* (Rio de Janeiro: Zahar, 1967). Podemos evocar também a teoria da representação da vida cotidiana como a entende Erwin Goffman (1975), para quem todo indivíduo, mesmo fora do teatro, desempenha e sustenta um papel face a seus interlocutores. *Personae* eram também as máscaras usadas no teatro antigo, que cobriam totalmente o rosto dos atores. A ideia da *persona* é usada então como imagem pública do ator, formada pelos discursos fílmicos (tipos de papéis, estilo de jogo, a recorrência de seu aparecimento em determinados gêneros) e parafílmicos (a relação entre ele e seus diretores, seus engajamentos pessoais, políticos e mundanos, a imagem projetada pela publicidade e pelas revistas de celebridades etc.).

8 Para Roland Barthes, o personagem como pessoa é aquele dotado de “consistência psicológica”, que se torna um indivíduo, “um ser plenamente constituído, mesmo quando ele faz nada e, claro, antes mesmo de agir” (BARTHES, 1966, p. 16). João Vitor Leal (2021) sistematiza o pensamento de Barthes, cria esse neologismo e o compara com outros tipos de personagens no cinema.

9 Jacques Aumont defende que a tipagem, ou a noção de rosto genérico, tornam o rosto anônimo, não mais pertencente a um sujeito, mas a uma classe, um grupo, uma categoria social ou psicológica. 1992, p. 186). Usamos a analogia aqui para pensar também o corpo do ator em sua integralidade.

10 Como aponta João Luiz Vieira (2018, p. 344-391), o cinema da Atlântida dos anos 1930 a 1950 não foi composto apenas por filmes cômico-musicais, descrito pela crítica como “chanchadas”, tendo alguns optado pela forma cômica sem intervalos musicais até tramas *noir* e melodramas raciais. Para fins metodológicos, descreveremos essa fase como cinema da chanchada e das comédias populares da Atlântida dos anos 1950, mesmo sabendo que filmes distintos possam ter sido produzidos nesses anos.

11 Alguns teóricos do musical clássico hollywoodiano como Rick Altman e Michel Chion definem como uma das prerrogativas formais do gênero a passagem entre momentos falados e momentos cantados, em que a irrupção da música serve como um comentário interno do personagem sobre a situação que se apresenta a ele. As chanchadas se enquadram no que Chion chama de “*backstage musical*”, em que ação se passa no meio do *show business*, colocando em cena atores, cantores, músicos e bailarinos, que encenam seus números de forma intradiagética, sem romper, necessariamente, com a ideia de ilusionismo ou verossimilhança da narrativa. Cf. CHION, Michel. *La Comédie Musicale*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006. p. 9.

12 Vale ressaltar que, assim como assinala Jacques Aumont em *Moderno?* (Papyrus, 2008), a modernidade no cinema não pode ser limitada aos filmes europeus feitos a partir dos anos 1950. Nesse sentido, em que as vanguardas europeias dos anos 1920 desempenham papel significativo, poderíamos dizer que o primeiro ator moderno do cinema pertence ao primeiro cinema: Charles Chaplin, ao lado de alguns dos atores

NOTAS

burlescos do mesmo período, por já apresentar algumas características de quebra de continuidade formal e por estabelecer relações com o espectador que rompem com o ilusionismo da imagem cinematográfica e o hermetismo do universo ficcional.

13 Texto em *off* dito por Jean-Luc Godard no início do filme *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967).

14 Thomas Schatz (1981, p. 37) utiliza os termos já consolidados na teoria do cinema, transparência e opacidade, para aplicá-los à análise das evoluções genéricas ou momentos de “aumento da autoconsciência” genérica.

15 James Naremore (1988) denomina assim os objetos que se tornam significativos ao jogo do ator, concedendo sentidos à atuação pela maneira com que são manipulados ou portados pelo ator.

16 Ver a diferenciação proposta por Jacques Aumont entre rostos de atores que manifestam a interioridade do personagem (rostos-alma, o de Anna Karina em *Viver a vida*, de Godard) e o rosto que vale por si só, como exterioridade (rostos-tela, das atrizes de *Persona*, de Bergman): *Du Visage au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992. p. 138-139.

O olhar de Chiron: a linguagem fílmica na construção da relação entre o protagonista e sua mãe no filme *Moonlight – sob a luz do luar*

Chiron's view: filmic language in the construction of the relationship between the main character and his mother in the movie Moonlight

La mirada de Chiron: el lenguaje fílmico en la construcción de la relación entre el personaje principal y su madre en la película Luz de luna

Milena Pereira dos Santos¹

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: miiilenapereira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4008-6633>

RESUMO:

Este artigo trata da maneira como é construída a relação entre os personagens Paula (interpretada por Naomie Harris) e Chiron (interpretado por Alex Hibbert, Ashton Sanders e Trevante Rhodes) no filme *Moonlight – sob a luz do luar* (2016), de Barry Jenkins. É apresentado o contexto da narrativa do filme e são escolhidas sequências para análise e para efeito de comparação do desenrolar da relação ao longo da obra. São objetos de análise as técnicas cinematográficas mobilizadas para a construção do relacionamento, a saber: o campo e contracampo para diálogos, o *close-up*, o olhar para a câmera, movimentos de câmera e planos. Enquanto nos dois primeiros capítulos o relacionamento é conflituoso, no último é amistoso, e reflete nas escolhas feitas para a composição das cenas e nas técnicas cinematográficas para elas mobilizadas.

Palavras chave: *Relação entre personagens. Análise fílmica. Técnicas cinematográficas. Campo e contracampo.*

SANTOS, Milena Pereira dos. O olhar de Chiron: a linguagem fílmica na construção da relação entre o protagonista e sua mãe no filme *Moonlight – sob a luz do luar*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36128>>

ABSTRACT:

This article deals with the way in which the relationship between the characters Paula (played by Naomie Harris) and Chiron (played by Alex Hibbert, Ashton Sanders, and Trevante Rhodes) is built in the movie *Moonlight* (2016), by Barry Jenkins. The context of the movie's narrative is presented, and sequences are chosen for analysis and for the purpose of comparing the course of the relationship throughout the work. The cinematographic techniques mobilized for the construction of the relationship are objects of analysis, namely: the shot and countershot for dialogues, the close-up, the look at the camera, camera movements and shots. While in the first two chapters the relationship is conflicting, in the last one it is friendly, and reflects on the choices made for the composition of the scenes and the cinematographic techniques mobilized for them.

Keywords: *Relationship between characters. Film analysis. Cinematographic techniques. Shot and countershot.*

RESUMEN:

Este artículo trata sobre la forma en que se construye la relación entre los personajes Paula (interpretada por Naomie Harris) y Chiron (interpretado por Alex Hibbert, Ashton Sanders, y Trevante Rhodes) en la película *Luz de luna* (2016), de Barry Jenkins. Se presenta el contexto de la narrativa de la película y se eligen secuencias para el análisis y con el fin de comparar el curso de la relación a lo largo de la obra. Los objetos de análisis son las técnicas cinematográficas movilizadas para la construcción de la relación, a saber: el plano y contraplano para los diálogos, el primer plano, la mirada a la cámara, los movimientos de cámara y los planos. Mientras que en los dos primeros capítulos la relación es conflictiva, en el último es amistosa, y reflexiona sobre las elecciones realizadas para la composición de las escenas y las técnicas cinematográficas movilizadas para ellas.

Palabras clave: *Relación entre personajes. Análisis de películas. Técnicas cinematográficas. Plano y contraplano.*

Introdução

Moonlight – sob a luz do luar (*Moonlight* apenas, ao longo do texto) é um filme dirigido por Barry Jenkins² (1979-), lançado em 2016, e que chegou no Brasil em 2017. O filme é adaptado do texto “In moonlight black boys look blue”, de Tarell Alvin McCraney³ (1980-), escrito para ser uma peça de teatro – que nunca foi encenada ou publicada –, que assina também o roteiro do filme. O diretor do filme e o autor do texto são homens negros que viveram no local onde se passa a história, o que foi um motivo importante para Jenkins escolher o texto e adaptá-lo para o cinema (CHRISTIAN, 2019). O filme ganhou, em 2017, os Oscars de Melhor Filme, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Ator Coadjuvante para Mahershala Ali, que interpretou o personagem Juan, além de ser indicado para a premiação em outras cinco categorias. É o primeiro filme com elenco todo de pessoas negras a receber tal premiação, bem como o primeiro com temática LGBTQIA+. Foi também premiado no Globo de Ouro de 2017, dentre várias outras cerimônias. Vale mencionar o constrangimento durante a premiação de Melhor Filme no Oscar, no qual os apresentadores, primeiramente, atribuíram o prêmio para *La La Land*. Os produtores do filme fizeram seus discursos e, depois que um dos produtores deste último filme foi informado do erro, ele retorna ao microfone e chama os produtores de *Moonlight* para receberem o devido prêmio. Destaca-se também que a edição de 2017 do Oscar teve o maior número de atores e atrizes negras indicados na história da premiação, num total de 20 artistas (GOMES, 2017).

O longa-metragem trata da história de Chiron, menino negro estadunidense, que mora em Liberty City, Miami, na Flórida, bairro de população majoritariamente negra. O filme apresenta a história dividida em três capítulos: o primeiro, intitulado “*Little*”, no qual Chiron é criança, interpretado por Alex Hibbert; o segundo, “*Chiron*”, de quando é adolescente, interpretado por Ashton Sanders; e “*Black*”, quando adulto, interpretado por Trevante Rhodes, com saltos temporais e etários entre um capítulo e outro (Fig. 1). O personagem, ao longo da história, lida com a descoberta da sua sexualidade e com os conflitos que a envolvem no contexto em que vive e cresce. A temática é apresen-

tada na relação do protagonista com os colegas de bairro e escola, com sua mãe, Paula – que é mãe solo e adicta em drogas –, e com Juan e Teresa – traficante de drogas e sua companheira, que Chiron conhece logo no início do filme, no capítulo “Little”.



Fig. 1. “Little”, “Chiron”, “Black”. Capturas de tela do filme *Moonlight – sob a luz do luar*. Minutagens: 20m30s, 60m01s, 102m33s.

Ao longo do artigo, serão abordadas diferentes sequências para efeito de comparação, a fim de evidenciar como técnicas cinematográficas se articulam e se modificam para o estabelecimento da relação entre esses personagens, que se altera no decorrer da narrativa.

O olhar de Chiron

Ao longo de todo o filme, percebe-se que Chiron é uma personagem bastante silenciosa. Os olhos do personagem nas três idades que vive na narrativa são enfatizados pela atuação e pelas escolhas cinematográficas. Soma-se a essa característica a percepção do protagonista das situações que vivencia, apresentadas ao espectador com os artifícios fílmicos aqui analisados, e que frisam a maneira pela qual a história é contada – muito pelo ponto de vista de Chiron.

A primeira sequência escolhida para análise é entre os minutos 30m05s e 30m47s, por já mostrar no primeiro capítulo do filme a relação conflituosa entre Chiron e sua mãe: Paula grita com o filho ao chegar em casa após discutir com Juan, por ela estar usando crack no lugar em que se vende a

droga, na “boca”. Esta imagem aparece duas vezes ao longo do filme (Fig. 2): a primeira é na referida situação, a segunda, na forma de um pesadelo de Chiron – já adulto, no capítulo “Black”, entre os minutos 66m14s e 66m28s. Na primeira vez em que aparece, não se pode ouvir a voz de Paula, que está encoberta pela música, sugerindo uma grande tensão da situação, um atordoamento de quem a vê (Chiron) ou da própria Paula. Os sons extradiegéticos geram um efeito empático neste caso, usando a terminologia de Chion: trata-se de uma música que compartilha do sentimento expresso na cena, da circunstância apresentada. “A música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados [...] em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 2011, p. 14). Acontece, neste momento, uma não sincronia entre imagem e voz. Na segunda vez em que a imagem aparece, no capítulo “Black”, a música que encobriu a fala na primeira vez desaparece e tem-se acesso ao que Chiron “realmente viu e ouviu”, ao que ficou registrado em sua memória e foi revivido através do pesadelo.

Há o olhar para a câmera, recorrente nos diálogos entre esses dois personagens, o que indica que eles se encaram quando conversam, numa espécie de enfrentamento, apontando a tensão entre os dois na relação afetiva. O olhar para a câmera propõe ao espectador o ponto de vista de Chiron, sugerindo as sensações que tal personagem passa nas circunstâncias exibidas no filme.



Fig. 2. Paula chega em casa. Captura de tela do filme *Moonlight – sob a luz do luar*. Minutagen: 30m11s.

A próxima sequência escolhida é de uma conversa entre Chiron e sua mãe, no capítulo “Chiron”, entre 43m28s e 44m30s do filme: Chiron voltava para sua casa após passar a noite na casa de Teresa, que o acolheu no dia anterior, uma vez que Paula o mandou não dormir em casa naquele dia. Ao chegar, sua mãe o aborda e eles dialogam. O trecho selecionado é interessante para a análise por reunir diversas técnicas cinematográficas para a construção da situação da personagem Paula e evidenciar aspectos de seu relacionamento com seu filho.

A sequência inicia-se com Paula caminhando em direção a Chiron, para iniciarem o diálogo, que é todo apresentado com *closes* nos rostos dos personagens e com estes olhando para a câmera (Fig. 3). Na maior parte do tempo da sequência a imagem apresentada é de Paula, evidenciando suas expressões e o modo que fala. Munsterberg (1983) aponta a potencialidade que o *close-up* traz quando utilizado no rosto de algum personagem ao evidenciar as emoções envolvidas na cena e na atuação:

Basta o rosto – os ritos em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo – para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento. Mais uma vez, o *close-up* pode avivar muito a impressão. [...] Na tela, a ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos, onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível (MUNSTERBERG, 1983, p. 46).



Fig. 3. Diálogo com *closes* em Paula e em Chiron. Capturas de tela do filme *Moonlight – sob a luz*. Minutagens: 43m45s, 43m49s, 43m56s, 43m58s.

Dois pontos que se destacam ao longo do filme são o *close-up* nos rostos dos personagens Paula e Chiron e o olhar para a câmera. Destaca-se que algumas vezes esses pontos acontecem juntos. É recorrente, por exemplo, a imagem com proximidade do rosto de Chiron nas três faixas etárias que este personagem vive na história, em que se destacam seus olhos, que olham para o espectador/para a câmera. Essa alternância dos *closes* nos personagens é uma estrutura que se chama campo/contracampo e pode acontecer também em outros planos. Ela pode sugerir, para quem assiste, o ponto de vista de cada um deles. Entretanto, nesta sequência, ela enfatiza o olhar que Chiron lança sobre sua mãe, observando-a em sua situação atordoada. Mais uma vez, o foco é colocado no que o protagonista percebe a respeito do que vivencia.

Na sequência em análise, percebe-se uma quebra da quarta parede em relação ao espectador, que com o olhar para a câmera é colocado na situação que passa o personagem, num rompimento da convenção explicada por Bordwell (2005). A sequência é iniciada com a intercalação de planos gerais, desenvolvendo-se para o jogo de campo e contracampo em planos médios e *close-up*.

O pressuposto é que os planos serão filmados e recortados em conjunto, de forma a posicionar o espectador sempre do mesmo lado da ação da história. Bazin sugere que a realidade “objetiva” da ação, independente do ato de filmar, é análoga àquele espaço estável do prosaetrio de representação teatral, em que o espectador está sempre posicionado além da quarta parede (BORDWELL, 2005, p. 57, tradução nossa).⁴

O foco dado para cada um dos personagens ao colocar seus rostos em primeiro plano valoriza características pessoais de cada um deles e em relação com o outro: ao ser apresentada em *close-up*, evidencia-se que Paula está alterada pelo uso de drogas por suas expressões e pela forma como olha para Chiron – no caso, para a câmera. Nesta sequência, bem como em tantas outras de *Moonlight*, esse recurso é utilizado, colocando o espectador no ponto de vista de Chiron. No estabelecimento da frontalidade da câmera com os interlocutores, o espectador “entra na conversa” e é criada a impressão de que a fala é para ele.

No início da sequência, Paula fala com Chiron, e num determinado momento acontece a não sincronia entre o que ela fala e o que se vê – a boca da personagem não se mexe, e tal fato gera uma percepção de possível pensamento de Paula numa voz *in*: trata-se da voz da personagem que está com sua imagem em cena, que condiz com sua voz naturalista, e que é aliada ao corpo desta

personagem e só a ela ao longo do filme. Desta maneira, pode-se falar que o que acontece é o valor acrescentado, porque o som da voz contribuiu para a construção de um sentido daquela imagem – a alteração pelo uso de substâncias psicoativas. É o “valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem” (CHION, 2008, p. 12). Este refere-se também à importância do texto proferido pelo som em relação à imagem, destacando um caráter verbocêntrico e vococêntrico do cinema, segundo o autor. “A audição da voz falada, nomeadamente quando está inscrita no tempo diegético e sincronizada com a imagem, tem o poder de inscrever a imagem num tempo real e linearizado, que já não tem elasticidade” (CHION, 2008, p. 22). A sincronia, neste caso, não acontece, fugindo levemente do “tempo real e linearizado” e sugerindo uma percepção de tempo de Paula que se distancia da cronológica. É pertinente com a situação, por se tratar de um pensamento que o espectador teve acesso através de uma voz não sincronizada da personagem, mas acrescenta valor no efeito de síncrese, ou seja, uma conexão espontânea entre imagem e som pontuais quando acontecem simultaneamente – numa categoria que Chion chama de fala-teatro:

O diálogo ouvido tem uma função dramática, psicológica, informativa e afetiva. É percebido como que emanando de seres humanos envolvidos na própria ação, sem poder sobre o curso das imagens que os mostram, e é ouvido na íntegra, oferecido numa inteligibilidade total. [...] No limite, neste caso, pode-se fazer ouvir no presente a voz “interior” das personagens, uma voz análoga a um *à parte* teatral (CHION, 2011, p. 134, grifo do original).

Após a dissincronia entre imagem e voz, há o uso da forma fílmica do salto, um encadeamento não fluido. O *jump cut* acontece e há a retomada para quando a voz e imagem estão sincronizadas, com Paula continuando a conversar com Chiron, num salto entre uma expressão facial e outra. O salto é visibilizado, em oposição ao regime de construção da imagem transparente, que busca negar o espaço entre planos. A retomada acontece com a personagem olhando para a câmara/para Chiron e sugere uma reconexão de Paula com a conversa com o filho após a sua divagação. A voz apresentada pode sugerir um pensamento de Paula, ou ainda a percepção de Chiron do estado alterado da mãe. Tais artifícios narrativos evidenciam a não transparência, ou seja, lembram o espectador que está diante de uma situação fictícia e de um filme, mediado por câmeras e por outras tantas escolhas feitas para a composição do longa-metragem, além de constituir imagetivamente a percepção do protagonista da situação de sua mãe.

Num segundo momento, a câmera que acompanha Paula em sua caminhada para a porta de sua casa apresenta movimentação bastante irregular e instável: o quadro é inclinado e a câmera se aproxima e se distancia da personagem irregularmente (Fig. 4). Esse *travelling* apresenta o deslocamento espacial da personagem e a expressão subjetiva do ponto de vista de Chiron. Neste caso, a irregularidade da movimentação da câmera sugere ainda a alteração psicoquímica de Paula. Há uma sutil alteração na velocidade da imagem, um leve *slow motion* quando a imagem se volta para Chiron acompanhando sua mãe, o que cria um *delay* de seu deslocamento em relação à movimentação de câmera anterior, que acompanha o deslocamento de Paula. É como se Chiron estivesse em outro tempo em relação a Paula, evidenciando um distanciamento físico – e afetivo, ao considerar que a história mostra uma relação psicologicamente abusiva da mãe com o filho nos dois primeiros capítulos do filme.

Desde o início da sequência, há ruídos em volume baixo em relação às vozes dos personagens, ao fundo. Com o início do *travelling*, esse ruído começa a aumentar em volume, com seu ápice no momento em que Paula e Chiron chegam na porta da casa e em que há novo *close* na mãe: numa expressão de tensão da personagem, esses ruídos em volume alto sugerem vozes que falam em sua cabeça ou uma grande confusão (Fig. 4). Esses diversos recursos, de movimentação de câmera, de não sincronia entre a voz e a imagem, de ruídos em volume ascendente e o salto, sugerem a alteração dos sentidos de Paula e constituem as técnicas cinematográficas mobilizadas para a construção da situação alterada em que se encontra, que enfatizam o tom agressivo por ela usado ao falar com o filho.



Fig. 4. *Travelling* – Paula caminha para sua casa. Capturas de tela do filme *Moonlight – sob a luz do luar*. Minutagens: 44m07s, 44m13s, 44m14s, 44m15.

Moonlight é um filme que trabalha com o meganarrador, equivalente ao narrador implícito que, para Gaudreault e Jost (2009), é aquele que faz a narração através de imagens e sons, diferente daquele que se anuncia abertamente – o narrador explícito. Desta maneira, não há uma voz *off* que narra a história. Ela é contada pelo próprio desenrolar das cenas. Entretanto, há momentos em que a imagem apresentada é a visão de algum personagem, indicando a focalização interna nesses casos, quando o que é apresentado é o que o personagem percebe e sabe. É o caso da sequência em análise, conforme o apresentado: a percepção interna de Paula e as sugestões do que vê e ouve Chiron com os olhares para a câmera.

Há diversos momentos no filme em que o espectador é convidado a se colocar no lugar de Chiron: indica-se que é a visão deste personagem que será apresentada ao mostrar onde ele está no espaço exibido no campo e, logo em seguida, alterna-se o plano, mostrando outra personagem olhando para a câmera, como se olhasse para Chiron. Na sequência em análise, esse convite acontece através do diálogo entre Paula e seu filho, que, num primeiro momento, é mostrado num plano mais aberto. Então, alterna-se para planos com *closes* que mostram um e outro e evidencia-se o que Chiron vê, reforçado pelo olhar para a câmera de Paula, apontando o ponto de vista do personagem.

Para Gaudreault e Jost (2009), há seis possibilidades de se evidenciar a subjetividade da imagem, e duas delas são a exageração do primeiro plano e o tremido da imagem, que podem ser identificadas na sequência nas formas dos *closes* e no *travelling* que mostra o deslocamento de Paula, sugerindo o aparelho câmera. Os autores ainda acrescentam o olhar em direção à câmera, que aparece por todo o trecho analisado. Essas possibilidades tratam de como o discurso é orientado pela figura de quem narra e o modo pelo qual apresenta a história. Ao utilizar algumas dessas possibilidades de subjetividade da imagem, evidencia-se a escolha do como é narrada essa história através das formas.

Fica claro [...] que, no caso do cinema, as marcas da subjetividade podem às vezes remeter a alguém que vê a cena, um personagem situado na diegese, enquanto em outras ocorrências traçam, *in absentia*, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética, um “grande imagista” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 61).

Faz parte da história do cinema a criação de meios de apagamento das marcas de enunciação, em especial no cinema clássico, dando a impressão de que os “acontecimentos parecem se contar por si” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 62). Não é o que acontece em *Moonlight*, como demonstrado ao longo da análise: o espectador tem a possibilidade de perceber que está no cinema por meio dos recursos cinematográficos que são apresentadas no filme, uma vez que muitos deles fogem do padrão do cinema clássico, que preza pela transparência. O meganarrador apresenta subjetividades nas escolhas de como contar a história, evidenciadas pelas formas fílmicas utilizadas com marcas de subjetividade e ao apresentar, também com essas marcas, pontos de vista de personagem – no caso, Chiron.

Enquanto nos capítulos I e II de *Moonlight* a relação de Paula com Chiron é psicologicamente abusiva, no capítulo III, o relacionamento com seu filho se transforma: Chiron se torna Black, um personagem não mais acuado como em suas fases criança e adolescente, já que se torna chefe do tráfico local, assim como Juan, a referência masculina adulta que o acolhe e o acompanha na infância. Paula vive num centro de reabilitação para dependentes químicos. Há uma relação de carinho com seu filho, demonstrando preocupação com ele e arrependimento pelo passado, além de ser evidenciado que quem está na posição de responsabilidade é Black, agora adulto. Essa mudança reflete noutra, em como o diálogo entre esses dois personagens é apresentado no filme

nesse capítulo: acontece uma visita de Black para a sua mãe, que está no centro de reabilitação, e os personagens se encontram e conversam num espaço aberto, como um jardim do local (76m37s a 81m02s). Os dois se observam e conversam afetuosamente, e, diferentemente da sequência apresentada anteriormente, Paula e Black são colocados no mesmo quadro. Em seguida, são apresentados com campo e contracampo, mas sem os *closes* e olhares para a câmera. Assim, o espectador é localizado fora da conversa, apenas assistindo-a, e não mais sendo colocado no ponto de vista de qualquer um dos personagens. Através dessa técnica, pode-se dizer que a relação de confronto entre os dois, presente nos capítulos anteriores, é dissolvida e já não há mais enfrentamento entre eles (Fig. 5). A ligação final entre os dois personagens difere-se da inicial, sendo esta trabalhada visual e sonoramente em: seus diálogos – especialmente na sequência no capítulo “Chiron” – com a inserção dos *closes*, colocando-os em oposição, num distanciamento físico e afetivo; com o olhar para a câmera; com os movimentos de câmera e planos com diferença de passagem do tempo – que é o caso da intercalação dos planos do *travelling* com tremores de Paula e do plano em seguida de Chiron com *slow motion* –, e da câmera subjetiva com a visão de Chiron.



Fig. 5. Campo e contracampo em diálogo de Paula e Black. Captura de tela do filme *Moonlight – sob a luz do luar*. Minutagens: 77m19s, 77m52s.

Considerações finais

Moonlight é um filme que reclama a localidade da história: as falas dos personagens reivindicam o sotaque do local onde ela se passa, as gírias, destacando traços específicos da cultura local entre as décadas de 1980 e 1990 (DEL BARCO, 2016). Os saltos temporais na história de Chiron propostos

pelos capítulos do filme colocam grandes elipses e o que é apresentado são situações marcantes da vida do personagem principal dentro de cada um dos três recortes temporais, “Little”, “Chiron” e “Black”. Os olhos do personagem, nos dois primeiros capítulos, evidenciam sua característica amedrontada, profundamente transformada em “Black”. Essa grande presença do olhar de Chiron ao longo do filme convida o espectador a se colocar no lugar dele, principalmente através de seu olhar para a câmera e de outros, enunciando que se trata do ponto de vista do personagem com a câmera subjetiva. Além dos exemplos já citados, esse traço é evocado na cena em que ele é fisicamente agredido pelo personagem Kevin por causa de uma armação de Terrel (no capítulo II, “Chiron”, entre os minutos 60m25s a 62m20s): Chiron é rondado por Terrel e é do protagonista a visão apresentada.

Os estados alterados de Paula, quando sob o efeito de drogas, são trabalhados ao longo do filme através da atuação de Naomie Harris e dos diversos recursos cinematográficos combinados para a construção visual e sonora de sua situação. A sequência analisada mostra esse estado da personagem com a articulação de muitas formas, como: o *close*, a voz *in* naturalista e com dissincronia utilizada para mostrar uma divagação da personagem – uma voz sua em sua cabeça –, a movimentação da câmera – especialmente o momento do *travelling* com evidente tremor e irregularidade nas aproximações e distanciamentos na imagem –, e o *jump cut*, que reconecta Paula ao diálogo com Chiron. Destaca-se que, ao longo do filme, a construção apresentada enfatiza a percepção do protagonista e esses estados alterados de sua mãe são percebidos por Chiron e evidenciados pelas construções visuais e sonoras mencionadas.

Diferentes elementos da linguagem fílmica são mobilizadas ao longo dos três capítulos do filme para construir o relacionamento entre Paula e Chiron. Em “Little” e em “Chiron”, Paula é a pessoa adulta responsável por seu filho, e passa por sua adicção química e por sua vida de mãe solo. Em “Black”, Paula está em um centro de reabilitação, Chiron já é Black, uma pessoa adulta e com poderes por sua atuação como chefe do tráfico. A relação entre os personagens, que nos dois primeiros capítulos era de grande tensão e distanciamento, transforma-se noutra com mais carinho e cuidado, ainda que com muitos ressentimentos. O que inicialmente era construído com campos e

contracâmpo somados a *closes* e olhares para a câmera, sugerindo o enfrentamento entre mãe e filho, é alterado para localizar o espectador fora do diálogo, retomando a quarta parede e distanciamento da situação.

Moonlight articula a atuação dos artistas em cena com as diversas escolhas de técnicas cinematográficas para tratar de uma narrativa sensível de modo a convidar o espectador a ver e ouvir como quem está na história. Elabora as transformações das relações entre os personagens enfocados neste artigo também nesses eixos, de modo que, quando o relacionamento se transforma em mais pacífico, coloca o espectador na posição de quem o assiste. Explora largamente as sensações e percepções internas dos personagens através das subjetividades do que se pode ver e ouvir, pontos de destaque nas construções da relação abordada.

REFERÊNCIAS

- BARRY Jenkins. **IMDb**. s.d. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm1503575/?ref_=nmbio_bio_nm. Acesso em: 21 maio 2022.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema**: vol. 2. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.
- CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- CHRISTIAN, Anna. Barry Jenkins (1979-). **BlackPast**, Seattle, 24 nov. 2019. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/people-african-american-history/barry-jenkins-1979/>. Acesso em: 21 maio 2022.
- DAYAN, Daniel. O código tutor do cinema clássico. *In*: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**: vol. 1. São Paulo: Senac, 2005. p. 321-338.
- DEL BARCO, Mandalit. In 'Moonlight,' Growing Up Black, Gay And Poor In 1980s Miami. **WBur**, Boston, 16 out. 2016. Disponível em: <https://www.wbur.org/npr/498358778/moonlight-coming-of-age-in-miami-during-the-war-on-drugs-era>. Acesso em: 22 maio 2022.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.
- GOMES, Helton Simões. Oscar 2017 tem maior número de negros indicados; lista vai de Viola Davis a Ava DuVernay. **G1**, 22 fev. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/oscar/2017/noticia/oscar-2017-tem-maior-numero-de-negros-indicados-lista-vai-de-viola-davis-a-ava-duvernay.ghtml>. Acesso em 22 maio 2022.
- MOONLIGHT: Sob a luz do luar. Direção: Barry Jenkins. EUA: A24/Plan B Entertainment, 2016. (111 min).
- MOONLIGHT Wins Best Picture. [S. l.: s. n.], 2017. 1 video (9 min). Publicado pelo canal Oscars. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GCQn_FkFEll. Acesso em: 22 maio 2022.
- MOONLIGHT Writer Tarell Alvin McCraney Still Struggles with Childhood Vulnerabilities. **WBur**, Boston, 2 mar. 2017. Disponível em: <https://www.wbur.org/hereandnow/2017/02/09/tarell-alvin-mccraney-moonlight>. Acesso em: 22 maio 2022.
- MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 46-54.
- TARELL Alvin McCraney. **David Geffen School of Drama at Yale**. s.d. Disponível em: <https://www.drama.yale.edu/bios/tarell-mccraney-2/>. Acesso em: 22 maio 2022.

NOTAS

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Mestre em Artes da Cena pela mesma instituição, com bolsa FAPESP-MS (Processo 2018/25696-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Agradecimento à FAPESP pela bolsa concedida.

2 Barry Jenkins nasceu em Miami, Flórida, EUA, em 1979. É produtor, diretor e roteirista de cinema, graduado em Fine Arts pela Florida State University. Conhecido por *If Beale Street Could Talk* (2018), *Moonlight* (2016) e *The Underground Railroad* (2021) (BARRY..., s.d.).

3 Tarell Alvin McCraney nasceu em Miami, Flórida, EUA, em 1980. É escritor e roteirista de cinema, presidente e professor de Prática de Dramaturgia na School of Drama da Yale University. É dramaturgo residente de teatro na mesma instituição. Roteirista de *Moonlight* (2016) junto de Barry Jenkins (TARELL..., s.d.).

4 No original: "The assumption is that shots will be filmed and cut together so as to position the spectator always on the same side of the story action. Bazin suggests that the 'objective' reality of the action independent of the act of filming is analogous to that stable space of proscenium theatrical representation, in which the spectator is always positioned beyond the fourth wall" (BORDWELL, 2005, p. 57).

Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa

My Father Kasper and Elena: searching for the other (and for oneself) in Lea Glob's and Petra Costa's personal documentaries

Papa Kasper et Elena: la recherche de l'autre (et de vous-même) dans les documentaires personnels de Lea Glob et Petra Costa

Suéllen Rodrigues Ramos da Silva

Universidade Federal da Paraíba

E-mail: suellenrodrigues.rs@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7402-6233>

Luiz Antonio Mousinho

Universidade Federal da Paraíba

E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7730-3195>

RESUMO:

Este artigo examina o curta-metragem *Encontro com papai Kasper Cartola* (Lea Glob, 2011) em diálogo com os longas *Elena*, de Petra Costa (2009), e *Olmo e a gaivota*, de Petra Costa e Lea Glob (2015). Observa similaridades entre os filmes pessoais das duas cineastas e a importância de elementos constitutivos, como a busca do outro e de si; o uso de imagens e outros arquivos familiares, como cartas, diários e objetos pessoais; a visita a espaços dotados de relevância afetiva; e a gradativa reconstrução da memória. Tal análise está fundamentada em estudos sobre cinema (BERNARDET, 2014; LINS; REZENDE, 2010; MATTOS, 1997; ODIN, 2008), narrativa (BAKHTIN, 1997; REIS; LOPES, 1988) e escritas de si (ALBERCA, 2010; LEJEUNE, 2014).

Palavras chave: *Documentário de busca. Documentário pessoal. Arquivos familiares. Memória.*

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

ABSTRACT:

This paper proposes to examine the short film *Meeting my father Kasper Tophat* (Lea Glob, 2011), in a dialogue with other two films, *Elena*, by Petra Costa (2009), and *Olmo and the seagull*, by Petra Costa and Lea Glob (2015). It is observed similarities between those personal films by both filmmakers and how important composition features are as searching the other and oneself as well; the visit to spaces with affective relevance; and the gradual reconstruction of memory. Such analysis is based on film studies (BERNARDET, 2014; LINS; REZENDE, 2010; MATTOS, 1997; ODIN, 2008), narrative (BAKHTIN, 1997; REIS; LOPES, 1988) and self-writing (ALBERCA, 2010; LEJEUNE; 2014).

Keywords: *Search documentary. Personal documentary. Family archives. Memory.*

RÉSUMÉ:

Cet article examine le court-métrage *Encontro com papai Kasper Cartola* (Lea Glob, 2011), en dialogue avec les longs métrages *Elena* (Petra Costa, 2009) et *Olmo et la mouette* (Petra Costa et Lea Glob, 2015). Il observe des similitudes entre les films personnels des deux cinéastes et l'importance des éléments constitutifs, tels que la recherche de l'autre et d'eux-mêmes; l'utilisation d'images et d'autres dossiers familiaux, tels que des lettres, des journaux intimes et des efes personnels; la visite d'espaces dotés d'une pertinence affective; et la reconstruction progressive de la mémoire. Cette analyse est basée sur des études sur le cinéma (BERNARDET, 2014; LINS; REZENDE, 2010; MATTOS, 1997; ODIN, 2008), récit (BAKHTIN, 1997; REIS; LOPES, 1988) et auto-écriture (ALBERCA, 2010; LEJEUNE; 2014).

Mots-clés: *Documentaire de recherche. Documentaire personnel. Les dossiers familiaux. Mémoire.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 02/06/2022

Introdução

A produção do documentário *Olmo e a gaivota* (2015), um filme híbrido, que abriga também elementos ficcionais, representando a gravidez da atriz de teatro Olívia Corsini, realizado em codireção pela cineasta brasileira Petra Costa em parceria com a dinamarquesa Lea Glob, leva-nos a um olhar mais atento para afinidades perceptíveis em produções anteriores das duas documentaristas: *Elena* (2009), primeiro longa de Petra, e o curta-metragem de 2011, exibido no Brasil em 2012, no

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

festival “É tudo verdade”, sob o nome *Encontro com papai Kasper Cartola* (no original, *Modet med min far Kasper Hojhat*), primeiro filme de Lea Glob. Ambos trazem elementos narrativos autobiográficos, uso de voz *over* em primeira pessoa e a presença das cineastas em cena.

Elena é um documentário no qual Petra Costa reconstrói a figura de sua irmã, Elena Andrade, que faleceu aos vinte anos de idade, após cometer suicídio. O fato ocorreu quando a cineasta tinha somente sete anos, portanto, convivendo com sua irmã apenas nos primeiros anos de sua infância. Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, Lea Glob narra sua busca para resgatar a identidade paterna após, em sua juventude, tomar conhecimento que ele havia cometido suicídio na prisão – contando com a presença do pai somente até seus dois anos de idade.

Cabe salientar que a formação da parceria das cineastas para a feitura de *Olmo e a gaivota* surge em 2012, por meio de convite, durante o CPH:DOX (DOX:LAB) – Festival Internacional de Cinema Documentário de Copenhague, na Dinamarca, no qual dez diretores europeus eram escolhidos para trabalharem com outros dez não europeus, com deliberação do comitê a respeito da formação da dupla.

Neste artigo, analisamos o curta-metragem *Encontro com papai Kasper Cartola* em diálogo com os filmes *Elena* e *Olmo e a gaivota*, observando similaridades e abordando elementos constitutivos, como a busca do outro e de si; o uso de imagens e arquivos familiares – inclusive cartas, diários e objetos pessoais; o trânsito por espaços significativos, de relevância afetiva; e a gradativa reconstrução da memória.

Iniciando a busca

Assim como *Elena*, o curta-metragem de Lea Glob constitui-se como *documentário de busca*, uma das modalidades do chamado *documentário em primeira pessoa*¹, mencionado por Jean-Claude Bernardet (2014) em texto no qual analisa 33 (2002), de Kiko Goifman, e *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, duas produções documentais nacionais baseadas na experiência pessoal de grande reconhecimento e destaque do começo dos anos 2000.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Esses filmes são dois projetos pessoais, que se iniciam sem a certeza de que terão êxito, não havendo praticamente preparação anterior, com o documentário compondo-se a partir do registro do processo de pesquisa e ambos apresentando certo risco: no caso de Kiko Goifman, a possibilidade de prejudicar seu relacionamento com sua mãe adotiva, já que seu filme retrata a procura por sua mãe biológica; e, com Sandra Kogut, o receio de que tivesse que abrir mão da nacionalidade brasileira para a conquista do almejado passaporte húngaro (BERNARDET, 2014).

Elena pode ser lido enquanto documentário de busca, considerando o mergulho de Petra Costa na trajetória da irmã durante o processo de realização do filme. A diretora vai aos arquivos de família, entrevista diversas pessoas que conviveram com Elena e viaja até Nova York, inclusive junto com sua mãe, indo ao apartamento no qual moraram, ao hospital para o qual Elena foi levada, realizando um percurso à procura de reconstituir para si a identidade da irmã e firmar a sua própria.

Movimento bastante semelhante ocorre em *Encontro com papai Kasper Cartola*. Os pais da diretora separaram-se quando ela tinha somente dois anos de idade, crescendo sem contato com o pai e sem notícias – imaginando que ele teria, quem sabe, fugido para o mar, considerando o que ouvimos em voz *over*.

A partir do filme, sabemos que quando Lea Glob tinha dezoito anos um fato irrompe em seu cotidiano e desdobra-se em outros acontecimentos. A mãe faz-lhe uma visita. Visivelmente inquieta, sem saber o que fazer com as mãos, conta que o pai da cineasta estava morto, havia se enforcado na prisão em que permaneceu por quatorze anos. Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, a diretora busca resgatar a imagem de seu pai, reconstituir essa parte da própria história e delinear a identidade paterna, fazendo entrevistas, levantando material de arquivo e, sobretudo, por meio do que lhe restou: os objetos deixados por ele e os espaços que habitou.

O filme de Glob é, portanto, um documentário pessoal, (auto)biográfico, pautado em uma narração memorialista, que conta seu passado, desde a infância, por uma narrativa de temporalidade predominantemente linear, tendo como centro a morte do pai e, a partir desse evento, delineando os acontecimentos anteriores e posteriores. A diretora faz uso do recurso da voz *over* e coloca-se em cena desde a primeira imagem, conforme se dá também no longa-metragem de Petra Costa.

Uma diferença importante entre o curta-metragem realizado por Lea Glob e os filmes *Elena* e *Olmo e a gaivota* é que não há, por parte da diretora, um privilégio à exposição da interioridade. O conteúdo da narração pauta-se, sobretudo, no relato de acontecimentos, em descrições, na exposição de textos de escritos pessoais e oficiais. São utilizados muitos planos abertos, principalmente de espaços externos, e os personagens também não são filmados de perto, como ocorre nos filmes de Petra Costa, ou mesmo em cenas de *Olmo e a gaivota*. Predomina o uso de câmera fixa, havendo pouco uso de trilha sonora. Somente os objetos de seu pai são filmados com proximidade, a fim de destacar os detalhes.

A voz *over*, no filme de Lea Glob, é muito presente, ouvida a todo tempo, mas nunca em captação direta das cenas e uso posterior, também não sendo feito uso da voz *off* no extracampo. A documentarista realiza algumas entrevistas para obter informações sobre seu pai, feitas com seu avô materno, sua mãe, o diretor da prisão em que o pai esteve preso, o oficial da condicional, além de conversar com uma mulher que o visitava frequentemente, mas todas essas falas são absorvidas pela voz *over*, em sua voz, com o conteúdo de cada uma delas relatado na narração. Portanto, a palavra não é concedida aos personagens entrevistados, mesmo quando os vemos em cena.

Tal característica leva-nos a dois conceitos abordados pela teoria narrativa, desenvolvidos a partir da literatura, mas que nos auxiliam em nossa reflexão: cena e sumário. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 233, grifo do original), a cena constituiria “a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história”, sendo uma condição posta pelos autores como *a priori* a “reprodução do discurso das personagens, com respeito integral das suas falas e da ordem de seu desenvolvimento”, sem que o narrador abra mão completamente de “suas prerrogativas de organizador e modelizador da matéria diegética”, controlando “discretamente o desenrolar da **cena.**”

Conforme observamos, no documentário de Glob não ocorre a reprodução dos discursos, mantidos de maneira integral, o que seria condição prévia, ao se considerar o entendimento mais geral sobre o conceito de cena. A diretora opta por manipular a velocidade temporal, fazendo uso da estrutura sumária como recurso narrativo, ou seja, de redução, resumo, compressão do tempo diegético (REIS; LOPES, 1988), e da exposição dos elementos que compõem a cena ao inserir os personagens em tela, interagindo consigo, mas exercendo maior controle sobre a narrativa, selecionando tais

discursos e reproduzindo o teor dessas falas após o filtro via narração e não por exposição direta de suas vozes. Trata-se, portanto, de um controle no sentido de filtrar os eventos pela subjetividade de quem os vivencia, investindo menos nos fatos do que na repercussão dos fatos no indivíduo. O filme assume isso, é uma busca identitária, de como o mosaico fragmentado de situações e objetos vai afetando a narradora-personagem-focalizadora.

Em *Olmo e a gaivota*, a voz *over* também é utilizada como recurso essencial. Se, em *Encontro com papai Kasper Cartola* e em *Elena*, as realizadoras dos documentários, numa narração em primeira pessoa, colocam-se para o espectador, em *Olmo e a gaivota* quem cumpre esse papel é a protagonista Olívia Corsini e não uma das diretoras, apesar de termos acesso a tais vozes no extracampo (voz *off*) durante breves momentos de interação.

A atriz Olívia Corsini é personagem do documentário expondo suas vivências, tendo produzido um diário em áudio, gravado a pedido das diretoras, narrando seus sentimentos no decorrer da gravidez e participando ativamente da concepção das cenas sobre sua própria vida, discutindo o que seria encenado a fim de manter a verossimilhança com o modo que, de fato, agia em seu cotidiano, assim como seu companheiro, Serge Nicolai.

Com a opção de Petra Costa e Lea Glob por construírem o filme a partir do uso da voz *over*, a protagonista de *Olmo e a gaivota* narra para o espectador como se fosse para si mesma, em primeira pessoa, sua experiência durante a gestação, não sendo somente um sujeito documentado pelas realizadoras, mas colaboradora, dando ao filme um viés não apenas biográfico, mas possibilitando, por essa leitura, e apenas por ela, aludirmos à presença de elementos autobiográficos no documentário.

A narração em voz *over* desempenha uma função relevante, principalmente, nos documentários autobiográficos. Philippe Lejeune (2014) dedica um tópico de seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* à reflexão sobre cinema e autobiografia, admitindo a existência do cinema autobiográfico, caracterizando-o e fazendo ponderações. A questão do “valor de verdade” é posta como o problema principal, não sendo possível pedir que o cinema mostre o passado do autor, podendo apenas “evocá-lo ou reconstituí-lo”, problema que não existiria na literatura:

a escrita não tem esse problema, pois o significante (a linguagem) não tem nenhuma relação com o referente. A lembrança de infância escrita é tão ficcional quanto a lembrança de infância reconstituída no cinema: mas a diferença é que posso acreditar e fazer acreditar que é verdadeira quando a escrevo, pois a linguagem não imita a realidade. No cinema, em contrapartida, a inautenticidade do artefato torna-se perceptível porque, a rigor, uma câmera teria podido registrar, outrora, a realidade do que, aqui, é representado por simulacro. Assim, a “superioridade” da linguagem se deve antes a sua capacidade de fazer esquecer seu aspecto ficcional do que a uma aptidão especial para dizer a verdade. O cinema tem a desvantagem de *poder* ser documental e a imagem, a desvantagem de estar sempre ligada a uma realidade. A criança que deve representar minha infância, o adulto a quem delego meu papel, as cenas que reconstituo não são de fato a realidade que querem ser (LEJEUNE, 2014, p. 264, grifo do original).

Ao discorrer sobre maneiras para contornar essa dificuldade, que ocorreria apenas em relação à representação do passado, por ser possível ao cineasta registrar o presente e armazenar imagens para montagem posterior, bem como utilizar arquivos, vídeos, fotografias e outros vestígios para compô-lo em cena, Lejeune destaca o uso da narração como recurso: “do mesmo modo que o cinema pode, filmando o presente ou utilizando fotos, atingir um valor de verdade, ele pode remediar sua relativa incapacidade de dizer ‘eu’ utilizando a voz *off*” (LEJEUNE, 2014, p. 268). Tal recurso permitiria “recuperar a confiança cega que temos na linguagem articulada e também expressar relação com o passado que a imagem por si só tem dificuldade em mostrar” (LEJEUNE, 2014, p. 265).

Devido à importância da voz *over* na constituição dos nossos objetos de pesquisa, começemos pelo modo como o pesquisador descreve esse recurso, referindo-se a uma voz externa, que apresenta uma função narrativa. Lejeune (2014) utiliza um termo corrente, que seria, na verdade, a “narração em *off*”, sem considerar suas especificidades em seu uso técnico no âmbito da produção fílmica. Voz *off* diz respeito à fala de uma personagem presente na cena, mas fora de quadro, sendo, desse modo, uma voz extracampo, diferenciando-se da voz *over*, que é a voz acoplada às imagens em momento posterior, no processo de edição e montagem.

A voz *over* que ouvimos em *Olmo e a gaivota* é da protagonista, Olívia Corsini. Em *Elena*, a narração é feita por Petra Costa, com a voz *over* constituindo-se como elemento fundamental, considerando a estruturação do documentário nos moldes de uma narração epistolar.

Arquivos familiares

No filme *Encontro com papai Kasper Cartola*, ouvimos a narração de Lea Glob que, entre outras questões, conta que teria poucas fotografias de sua infância, com algumas imagens sendo aproveitadas no filme, inclusive uma que teria sido captada por seu pai, em que ela olha para fora do quadro, apesar de afirmar não conseguir se lembrar dele. A utilização de imagens de arquivos familiares é outro elemento de contato do curta-metragem tanto com *Elena* quanto com *Olmo e a gaivota*.

Lea Glob também valoriza a exposição da palavra grafada, colocando em cena imagens do diário de sua mãe, de cartas enviadas por seu pai, para sua mãe e para outra mulher, cartões de condolências, um poema datilografado que seu pai havia escrito sobre ela, recortes de jornais nos quais há referência à atividade de seu pai no circo em que atuou, quando exercia a função de mágico, e de roubos dos quais ele participou, motivo pelo qual foi preso, além de registros oficiais, por meio de arquivos aos quais Lea Glob teve acesso após o falecimento do pai.

Será nesses arquivos que a diretora irá encontrar uma foto de seu pai, imagem que não tinha visto antes, portanto, seu primeiro contato direto com o registro real da fisionomia paterna, conforme a narração, na qual Glob observa parecer-se com ele. Também será por meio de um documento oficial que a diretora encontrará a descrição de como o corpo de seu pai foi achado em sua cela após a morte, enforcando-se com um lençol, trecho também incluso na narração.

Apesar de o documentário *Elena* possuir uma gama de imagens produzidas especificamente para o filme, o uso de imagens de arquivo é tão extenso que também podemos nos referir a uma aproximação à classificação como *filme de compilação* ou *filme de arquivo*, tendência das produções documentais destacada pelo crítico Carlos Alberto Mattos (1997). A reunião e o ordenamento da imensa quantidade de materiais de arquivo (impressos, em áudio e em vídeo) relacionados à irmã Elena Andrade foi o primeiro passo de Petra para a realização do filme. Em *Olmo e a gaivota*, mesmo não havendo grande aproveitamento desse tipo de imagens, elas também são utilizadas.

Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende (2010) relatam que a prática artística do uso de imagens de arquivo dá-se, no cinema, a partir dos anos de 1920, citando os russos Esther Shub e Dziga Vertov como exemplos célebres, tendo, mais à frente, nos anos de 1950, Alain Resnais e Chris Marker, e já pelos anos de 1970, Orson Welles e Guy Debord, ressaltando a intensificação do uso desse tipo de imagem no documentário contemporâneo, mesmo de imagens de anônimos, disponíveis na internet ou arquivos de programas televisivos, utilizadas especialmente em filmes ensaísticos.

Os autores ressaltam a característica do arquivo como “sempre algo em construção, intrinsecamente ligado ao presente” (LINS; REZENDE, 2010, p. 590), e partem do conceito de “imagem-arquivo”, de Didi-Huberman, para afirmar que tais imagens dizem pouco antes de serem montadas, postas em relação a outros elementos, imagens, temporalidades, textos e depoimentos (LINS; REZENDE, 2010, p. 590). Ambos compreendem que “tornar nova uma imagem é, então, descobrir elementos latentes, que não eram ‘visíveis’ à época de sua captação” (LINS; REZENDE, 2010, p. 594), bem como “rediscuti-la, inseri-la em um contexto histórico diferente, mudar a direção de seu discurso, confrontá-la com outras perspectivas” (LINS, REZENDE, 2010, p. 595).

A maior parte dos arquivos utilizados em *Elena*, assim como os que foram inclusos na montagem de *Olmo e a gaivota* e *Encontro com papai Kasper Cartola*, são imagens pessoais, filmes familiares produzidos em um contexto privado e não com intento de ampla divulgação. Menosprezado anos atrás, o filme familiar dispôs, gradualmente, de um reconhecimento como documento, conforme Roger Odin (2008).

Odin (2008) afirma que, ocasionalmente, os filmes caseiros eram tratados com certa banalidade, muitas vezes nem chegavam a ser revelados e, após a inserção do vídeo, nem sempre o material gravado era visto em sua totalidade, gravações realizadas, em geral, com o intuito de guardar recordações, inscrevendo-se em um processo de rememoração coletiva ou individual de âmbito familiar e em um modo de leitura privado.

O mesmo ocorre, atualmente, com a produção de imagens digitais, pois fotografias e vídeos são produzidos em excesso, mas uma enorme quantidade de tais registros é esquecida, excluída, nunca revista ou utilizada de modo prático.

Por depoimento de Petra Costa, sabe-se que, a princípio, o documentário *Elena* foi pensado como uma ficção, na qual a diretora iria incorporar a memória de sua irmã. O enredo inicial seria baseado em uma protagonista perturbada por uma memória em que se fala de suicídio. Durante todo o filme, ouviríamos vozes, dando a impressão de que a personagem iria se matar, até que, ao final, seria revelado que a morte já ocorreu e que fora a morte da irmã.²

Petra Costa relata que muda de concepção sobre o filme, decidindo passar da forma ficcional ao documentário, após encontrar e assistir às imagens de arquivo. De acordo com a diretora, foi uma surpresa a descoberta dos filmes familiares, pois a maior parte do material estava esquecida na garagem da casa de sua mãe, mofando, registros que ela nunca havia visto, horas de gravações concentradas, sobretudo, no início dos anos de 1980.³

Com o encontro das imagens, Petra Costa começa a editá-las, entrevista muitas pessoas, inclusive em Nova York, tem acesso a outras imagens de arquivo de sua irmã cedidas por amigos, como a do teste de *casting* feito por Elena e de Elena dançando durante um curso de férias na Hungria, e o filme passa a encaminhar-se para se tornar uma biografia de sua irmã, com o retorno da inclusão de Petra no documentário, como personagem, apenas no último ano de feitura, dos três necessários para a realização, ocorrendo, portanto, ao final, uma aproximação com a ideia inicial que tivera.⁴

Tudo o que é posto diante da câmera é convertido em objeto passível de leitura, de acordo com Roger Odin (2008, p. 206-207), que descreve o modo como o espectador porta-se diante de um filme de uma família que não é a sua: a partir de uma leitura superficial, por só poder se ater ao que está nas imagens, o que traria como negativo o fato de impedir a compreensão de determinados planos e ações, mas como fator positivo não haver constrangimento ocasionado pelo vínculo a uma leitura familiar. Por outro lado, salienta o autor, os membros da família veem nas imagens bem mais do que elas representam para um olhar estrangeiro, pois coisas banais podem ter significações distantes de sua leitura mais comum.

Odin (2008, p. 210-211) destaca a relação afetiva especial que se estabelece entre esse tipo de imagens e o espectador, que, geralmente, identifica-se com elas, pois ele poderia ter sido o sujeito que as filmou. Isso daria a sensação de serem também um pouco suas, uma relação pautada por um poder de sedução e atração, certa magia, que distingue totalmente as imagens familiares do

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

material de reportagens ou de documentários tradicionais, causando, inclusive, um “bloqueio” a uma leitura em termos de veracidade, já que, por suas características intrínsecas, serem amadoras e para uso privado, vemos tais imagens com maior confiança, sem questionamento de sua autenticidade.

Apesar de não se caracterizar como filme de compilação, *Olmo e a gaivota* também faz uso de filmes familiares. Em debate sobre o documentário, quando de seu lançamento no Brasil, no Festival do Rio, em 2015, Daniel Varotto, assistente de direção, faz referência a uma das funções dos filmes de arquivo na obra: a “construção de uma identidade de atriz” (informação verbal)⁵, observando que, nas imagens que tiveram acesso, de arquivo pessoal, Olívia já demonstrava ter consciência do próprio corpo, de seu poder de representação na imagem, posicionando-se para a câmera.

As colocações de Varotto revelam a intenção, o olhar que deu direcionamento à escolha, à compilação e ao ordenamento das imagens de arquivo pessoal de Olívia Corsini, utilizadas na composição do principal trecho de memória da personagem: dando ênfase à atuação, em uma atitude mais performática.

No entanto, sendo um filme em que a representação da vida da personagem no mundo histórico é mesclada de modo bastante ambíguo com o que é fruto de encenação, criação, inserção ficcional, acreditamos que a utilização das imagens do arquivo pessoal de Corsini é significativa, sobretudo no sentido posto por Odin, de impregnar o documentário com um forte elemento de autenticidade.

Memória e espacialidade

No filme *Elena*, a visita a espaços representativos, espaços de memória, é extremamente relevante, assim como em *Encontro com papai Kasper Cartola*. Em seu longa-metragem, Petra Costa leva sua mãe, Li An, a locais sobre os quais ela dá seu depoimento, contando detalhes sobre o dia da morte da filha Elena.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

No curta-metragem de Lea Glob, predomina a visita aos espaços que denotam a presença do pai, mas que Glob não conhecia. A representação de um deles, por meio de sua recriação como recurso rentável para a *mise-en-scène*, é elemento fundamental do documentário. Glob vai até o apartamento deixado pelo pai, do qual só toma conhecimento pouco tempo depois de sua morte, recebendo a chave pelos correios, e percorre os espaços, observa os objetos, tentando, a todo tempo, conseguir mais elementos para a elaboração da imagem dele.

A respeito da visita ao apartamento, Glob chega a comentar na narração que o lugar não parecia abandonado por alguém que queria morrer, revelando uma imagem bastante comum, difundida social e culturalmente, a respeito daqueles que cometem suicídio: que os sinais de tal intenção sejam expressivos, trazendo indícios perceptíveis da desistência da vida, o que não ocorre em grande parte dos casos.

Com a ida até o apartamento, a realizadora, juntamente com sua mãe, empacota em caixas os pertences do pai, levando-os consigo, objetos que constituem os principais elementos cênicos utilizados por Glob na estruturação narrativa do documentário e na construção fragmentária e gradual da imagem paterna.

A diretora visitará também a cela em que seu pai esteve por tantos anos e na qual se suicidou. São as cenas finais do documentário, nas quais vemos, primeiramente, um homem ao telefone, informando-se sobre o número da cela em que Kasper Sorensen esteve preso e, em seguida, Lea Glob entrando nesse espaço, caminhando dentro da cela, percorrendo-a com os olhos, visivelmente emocionada.

Desde os primeiros momentos do curta, deparamo-nos com a representação do espaço da cela, mas só nos damos conta disso no decorrer da narrativa documental. O filme começa com Lea Glob pintando as laterais de um grande tablado retangular, visto de cima, que mede dois metros por três, informações visíveis em marcações na imagem e reforçadas pelas primeiras palavras da narração em voz *over*: “Esse quarto tem dois metros por três. É mobiliado com uma cadeira, uma mesa, uma cama e uma porta sem maçaneta.” (informação verbal)⁶. Após tal menção, a narração prossegue, sem explicações imediatas a respeito da significação do espaço.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

É com esse espaço que Lea Glob irá interagir, ocupando-o com o próprio corpo, reconstituindo para a câmera a experiência vivenciada por seu pai de permanecer numa cela com tais dimensões. Gradativamente, Glob vai deixando-o repleto dos objetos relacionados à memória paterna.

A valorização dos objetos como elementos de relevância identitária do sujeito é um recurso do curta da diretora dinamarquesa, não explorado de tal forma nos filmes de Petra Costa e na produção em coautoria. A busca da realizadora brasileira pelos vestígios deixados pela irmã concentra-se em seus escritos pessoais e registros em áudio e vídeo.

Em *Elena*, a diretora dá destaque, na narrativa, a dois objetos, mas que não são vinculados à identidade da irmã, e sim, itens de relevância afetiva, que remetem a momentos importantes da relação entre as duas: uma concha, que teria ganho de presente de Elena, em seu aniversário de sete anos, quando a irmã conta que viajará para Nova York; e um cachorrinho de pelúcia escolhido por Elena para ser levado por Petra para a escola, devido à realização do *show and tell*⁷, na manhã do dia em que ocorre o suicídio.

Reconstruindo a imagem paterna

Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, temos também fragmentos de duas cartas de Kasper inseridos na narração, na voz de Lea Glob. Ambas trazem novas informações biográficas, mas a carta escrita para a mãe da realizadora é de grande importância narrativa por conter um relato de seu pai sobre ela:

Querida Rikke. Eu não sei como fazer as pazes com você. Eu não queria surtar daquele jeito. Eu não pretendia persegui-la naquele dia. Era como se todas as coisas que eu guardara para mim de repente tivessem entrado em curto-circuito. Já passei por sua casa muitas vezes e cheguei até a sua porta, mas saí porque não tive coragem de ver vocês duas de novo e fiquei com medo de como reagiria. Naquela época, tomei uma decisão. Eu me importava muito com você e Lea, eu não queria arruinar as coisas para você. Então eu segui meu próprio caminho. Quando lhe disse que sentia falta de Lea, você disse que ela sentia falta do pai. Eu não acredito nisso, visto que ela não me conhece. E eu não acredito que ela irá. Não mais. Quer me enviar uma foto recente de Lea e uma mecha de cabelo dela? Meu endereço é: Prisão Aarhus, Christiansgade 1, Aarhus. P.S. Eu posso ver seu apartamento da minha cela (informação verbal).⁸

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Após a inserção da carta, vemos imagens feitas pela realizadora de dentro da cela do pai, através das barras da prisão, de onde era possível ver seu prédio do outro lado da rua. Glob comenta, na narração, que não sabia a respeito, pois, na época em que a carta foi escrita, estava na creche e “era a garota que não tinha pai” (informação verbal)⁹. A frase forte da diretora revela o peso que representava para si a ausência da figura paterna na infância.

Glob remonta a imagem do pai de maneira honesta e corajosa, sem pudores em apresentá-lo com suas qualidades e falhas, tentando transmitir sua complexidade. Passa pelo relato da paixão entre ele e sua mãe, surgida na tenda do circo, vinte nove anos antes, mencionando, por diversas vezes, a atuação do pai como mágico, representada por meio de objetos deixados por ele, como sua cartola e um livro manuscrito de magia, informações que estão na narração, assim como o trecho de carta enviada para a mulher que o visitava, na qual menciona um convite para um congresso de mágicos.

A diretora não suprime, contudo, a vida fora da lei, os motivos que o levaram à prisão, os roubos que teriam ocorrido em várias ocasiões, estando, inclusive, no relato do avô materno a informação de nunca ter gostado de Kasper por este ter roubado as joias da avó de Lea na primeira vez que os foi visitar, lembrança que a mãe da diretora teria omitido.

Vemos, no documentário, um quadro pintado pelo avô de Lea Glob, bastante simbólico por ser um retrato dos pais da diretora e, segundo informação da voz *over*, representar, para o avô que o pintou, as “mulheres que tentam salvar homens sem esperança” (informação verbal)¹⁰.

Vasculhando memórias alheias

O mergulho de Petra Costa nos arquivos familiares levou-a não apenas a imagens da irmã das quais não tinha conhecimento, mas também a imagens de sua primeira infância, conforme revela a diretora:

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Se eu não tivesse encontrado essas fitas, eu nunca saberia que eu fiz parte de uma família feliz, assim, feliz e unida, né? Foram três anos que tem imagens que parecia que era uma família extremamente feliz e era algo de que eu não tinha nenhuma memória e que ninguém tinha me falado sobre esse período (informação verbal).¹¹

O relato da diretora leva-nos a recordar as colocações de Mikhail Bakhtin (1997) sobre o que ignoramos de nossa própria biografia, sobretudo em nossa infância, algo pertinente também para o processo de construção do filme sobre a figura do pai, vivenciado por Lea Glob:

Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros – meus próximos – me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança). Esses elementos são necessários à reconstituição um tanto quanto inteligível e coerente de uma imagem global da minha vida e do mundo que a rodeia; ora, todos esses elementos só me são conhecidos – a mim, o narrador da minha vida – pela boca dos outros heróis dessa vida. Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica* (BAKHTIN, 1997, p. 168-169, grifos do original).

Considerando as poucas lembranças diretas que as diretoras, Petra Costa e Lea Glob, têm dos familiares falecidos que retratam em seus filmes, e com os quais conviveram por poucos anos, já tendo decorrido muito tempo quando produzem suas obras, é sobretudo da confiança em memórias alheias e por meio da coleta de vestígios desses personagens que suas histórias são construídas e é possível contá-las, relação de confiança posta em destaque por Umberto Eco:

Ninguém vive no presente imediato, ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito). Confiamos num relato anterior quando, ao dizer “eu”, não questionamos que somos a continuação natural de um indivíduo que (de acordo com nossos pais ou com o registro civil) nasceu naquela determinada hora, naquele determinado ano e naquele determinado local. Vivendo com duas memórias (nossa memória individual, que nos habilita a relatar o que fizemos ontem, e a memória coletiva, que nos diz quando e onde nossa mãe nasceu), muitas vezes, tendemos a confundi-las [...]. Esse emaranhado de memória individual e coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade (ECO, 1994, p. 137-138).

Folheando antigos diários

Em *Elena*, a recorrência de registros escritos é em tal proporção que podemos falar que a escrita, especificamente a escrita de si, transfigura-se em personagem, como vislumbra ser possível a autora Rúbia Mércia (2013), tornando-se um elemento estruturante. O filme é composto de diários, agendas, imagens de uma espécie de diário em vídeo gravado por Petra Costa, na juventude, como material aproveitado na voz *over* e através de imagens fragmentárias, além de áudios enviados por Elena para a família quando estava em Nova York, materiais diversos produzidos por Petra, Elena e Li An, amplamente utilizados no documentário.

Os áudios em fita cassete enviados por Elena para a família, segundo a narração, por não gostar da própria letra, levam-nos a outras duas questões postas por Mércia (2013, p. 8): as relações com “a distância, com a ausência, com os deslocamentos do outro, com a saudade” e o “desencadeamento de percepções” a partir da interação com o espaço. Podemos dizer que uma das motivações para a realização do documentário é a necessidade de Petra Costa em enfrentar a falta da irmã, mas, além disso, parte do filme também retrata a existência desses sentimentos enquanto Elena ainda era viva, devido à sua mudança para os Estados Unidos, revelando um pouco de como era lidar com eles diante de um temporário rompimento da convivência.

Além das cartas em áudio, os diários também tiveram papel relevante na constituição do filme *Elena*, utilizados com muito mais intensidade do que a menção feita por Lea Glob em seu curta-metragem. A manutenção de registros íntimos constituía prática comum no núcleo familiar de Petra Costa e diversas construções cênicas tomam como base esse material.

De acordo com a diretora, eles compõem a gênese do documentário: seus diários, a descoberta dos escritos de sua irmã, bem como seu contato inicial com a personagem shakespeariana Ofélia, ainda em sua adolescência, quando Petra Costa faz uma cena para a companhia *Teatro da vertigem*, a partir do tema “*O livro da vida*”:

A ideia era antiga. Ela vem um pouco inspirada com essas imagens que são uma homenagem à Ofélia. Ela veio do meu primeiro encontro com a Ofélia, quando eu li *Hamlet*, aos 17, 18 anos, que coincidiu com o meu primeiro encontro com os diários da Elena. E eu fiz uma cena em que eu misturava trechos do diário da Elena com trechos do meu e percebi que tinha um potencial dramático grande nessa

confusão entre duas irmãs, porque foi muito impactante aos 17 anos ler diários que a Elena escreveu com a mesma idade e ver que a gente se identificava com muitas questões, que eu acho que são questões já presentes na Ofélia (informação verbal).¹²

Os diários também representam uma das primeiras formas de manifestação da escrita autobiográfica. Philippe Lejeune (2014, p. 299, grifo do original) estende-se ao tratar do diário como uma das modalidades da escrita de si, definindo-o como “uma *série de vestígios datados*”, destacando o simbolismo da escrita manuscrita pela própria pessoa, “com tudo o que a grafia tem de individualizante”, comparando-o ao valor das obras de arte por só existirem em único exemplar (LEJEUNE, 2014, p. 301) e enumerando suas diferentes funções: conservar a memória; fixar o tempo passado, apreendendo o futuro que se esvanece; expressar as emoções com total liberdade; conhecer-se, permitindo olharmo-nos com distanciamento; auxiliar em tomadas de decisões, pois os vestígios deixados podem ser repensados; buscar apoio; e possibilitar o exercício criativo.

Manuel Alberca (2010, p. 15) esclarece que a escritura dos diários, principalmente na segunda metade do século XX, deixou de ser uma prática cultural burguesa, estendendo-se a outras classes sociais a partir da expansão e da obrigatoriedade do ensino, aumentando a motivação familiar quanto maior a presença da cultura escrita no ambiente doméstico.¹³

Lejeune (2014, p. 301) corrobora, informando que “a destinação dos diários variou muito ao longo da história. No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade”, servindo para “construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo)”, mas com conteúdo variável de acordo com sua função, já que qualquer atividade humana pode ser motivadora da manutenção de um diário.

Sobre o diário íntimo, especificamente, Alberca (2010) ressalta que tal hábito não poderia ser considerado algo natural ou espontâneo, definindo o fato de mantê-lo como uma prática cultural estimulada socioculturalmente e transmitida, sobretudo, pela influência familiar, círculo de amigos e, em menor grau, pelos diários publicados, como o de Anne Frank. Além disso, a maioria dos diários íntimos teria início na adolescência, momento que haveria certa “predisposição psicológica”

(ALBERCA, 2010, p. 13, tradução nossa)¹⁴ para tal prática, considerada como “a idade das contradições e das pulsões”, período de metamorfoses que resultaria na escrita do que o autor denomina como “diário de crise” (ALBERCA, 2010, p. 17, tradução nossa)¹⁵.

O caderno tornar-se-ia um refúgio e protetor da identidade, um espaço de liberdade (ALBERCA, 2010, p. 11), cumprindo “uma importante função de liberação expressiva, de catarse e desabafo e de esclarecimento consigo mesma” (ALBERCA, 2010, p. 19, tradução nossa)¹⁶, “capital na afirmação do sujeito, pois ajuda no descobrimento da complexidade identitária” (ALBERCA, 2010, p. 20, tradução nossa).¹⁷

A narração epistolar

Em *Elena*, a escrita de si apresenta-se como forma também da narração em voz *over*, que se estrutura nos moldes de uma carta à irmã falecida: falando para Elena, Petra fala com os espectadores e nos conta sua história e de sua família. O *filme-carta* é um tipo específico de documentário pessoal.

Conforme Rúbia Mércia (2013), essas são produções que partem da escrita da si, do desejo de partilha, de endereçar algo ao outro, “uma imagem, um som, um desenho, um diário, um caminho, um sentimento”, “certos apontamentos que direcionam a um determinado mapa afetivo de cada realizador”, por vezes, contendo “uma dimensão ensaística”, “o risco da rasura, a ação da performance para a câmera”, além de demarcarem “um processo de construção de narrativas bastante intimistas” (MÉRCIA, 2013, p. 6-7).

A narração da documentarista dá-se em tom de proximidade com seu interlocutor, afetuoso, sentimental, desde suas primeiras palavras: “Elena, sonhei com você esta noite” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 1), e assim prosseguindo por toda a narrativa, como nos demais exemplos: “Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 2); “Queriam que eu te esquecesse, Elena” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 2); “Mas eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas (COSTA; ZISKIND, p. 2)”; “Na verdade, nosso pai sempre diz que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 5).

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Rúbia Mércia (2013, p. 8) ressalta que “parte dos filmes dialogam com a premissa da escrita epistolar, missivas íntimas, que se dão através de relações com a distância, com a ausência, com os deslocamentos do outro, com a saudade, com os passados, com os presentes e possíveis futuros.”

A autora aborda ainda outros três pontos relevantes sobre esse tipo de documentário: as cartas serem de ordem pessoal, o que nos leva a pensar na relação entre público e privado; a escrita também se tornar, de certo modo, “personagem das histórias relatadas” (MÉRCIA, 2013, p. 10); e, em muitos desses filmes, as questões de pertencimento em relação aos espaços constituírem um dado importante:

idades imbricadas que provocam neste corpo que viaja e se desloca o desencadeamento de percepções com o lugar deixado, com o lugar que muda, com o outro que muda, com o lugar-cidade que se altera, com o possível estado de habitar os lugares e a relação do encontro” (MÉRCIA, 2013, p. 8).

A carta é uma das primeiras formas existentes da escrita de si, havendo um longo percurso histórico até chegar à autobiografia em suporte literário e ainda mais à forma de autobiografia fílmica. É interessante pensar que dois extremos possam tocar-se em uma mesma construção narrativa, como ocorre em *Elena*.

Considerações finais

O estudo de *Encontro com papai Kasper Cartola* revela raízes estilísticas importantes do trabalho da cineasta Lea Glob, traços que refletem no resultado do longa-metragem *Olmo e a gaivota*, produzido em codireção com Petra Costa, demonstrando o diálogo evidente entre produções das duas realizadoras. Mais relevante, no entanto, é observarmos o quanto o que vemos no curta-metragem, na busca da diretora por construir a imagem de seu pai, pode nos revelar sobre a vida, sobre os afetos, sobre nós.

Acompanhar tal trajetória, com foco nos objetos deixados por ele, o trânsito pelos espaços em que esteve, a leitura de escritos seus e de registros de outros sobre si, nos lembra as palavras de Carlos Drummond de Andrade (2000), em *Resíduo*, quando o poeta nos alerta sobre o pouco do nosso

medo, do nosso asco, dos nossos gritos, da nossa ternura, “de teu queixo, no queixo de tua filha” (ANDRADE, 2000, p. 93), um pouco “sob o soluço, o cárcere, o esquecido”, “um pouco de tudo” (ANDRADE, 2000, p. 95), que sempre permanece.

Tal percepção, portanto, de forma similar, temos a partir de *Elena*, diante da (re)construção de uma imagem afetiva por meio dos arquivos familiares, dos relatos de outros, mas também das impressões que persistem nas próprias memórias de Petra Costa. Mesmo que esparsas, distantes, frutos de um convívio breve com a irmã, somente em seus primeiros sete anos de vida, tais memórias mostram-se intensas e significativas, gerando sentimentos de saudade e identificação, despertos ainda mais fortemente durante todo o processo de feitura do filme, diante da busca, do levantamento e do ordenamento dos materiais utilizados na produção do documentário, resultando em uma redescoberta de Elena e de si mesma.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. Las hijas de Ana Frank. Diarios íntimos y adolescência. **Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**, v. 36, n. 2, p. 9-25, 2010. Disponível em: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/1101>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Resíduo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 92-95.
- BAKHTIN, Mikhail. A autobiografia e a biografia. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 164-181.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 209-230. (Coleção Portátil, 26).
- COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. **Elena**. Roteiro. Busca Vida Filmes. 2013. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro/>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- ECO, Umberto. **Seis passos no bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2013. 1 DVD (82 min).
- ENCONTRO com papai Kasper Cartola (*Meeting My Father Kasper Tophat/Modet med min far Kasper Hojhat*). Direção: Lea Glob. Dinamarca: [s. n.]/Monies Film, 2011. (29 min.) Disponível em: <https://vimeo.com/367964294>. Acesso em: 19 set. 2021.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRARAZ, Rogério; MENDONÇA, Leandro; SANTANA, Gelson (org.). **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2010. p. 587-598.
- MATTOS, Carlos Alberto. Impressões de Amsterdam. **Revista Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 88, p. 103-112, set./out. 1997.
- MÉRCIA, Rúbia. Filmes-carta por uma (outra) estética do encontro. In: MÉRCIA, Rúbia (org.). **Filmes-carta**: por uma estética do encontro. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 6-10. Catálogo, 26 nov.-1 dez. 2013, Caixa Cultural Rio de Janeiro.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

ODIN, Roger. El film familiar como documento: enfoque semiopragmático. **Arquivos de la filmoteca**: revista de estudios históricos sobre la imagen, Valencia, v. 2, n. 58, out./fev. 2008. p. 197-217.

OLMO e a gaivota. Direção: Petra Costa; Lea Glob. Brasil; Dinamarca; Portugal; França: Busca Vida Filmes, 2015. 1 DVD (82min).

OLMO e a gaivota: bate-papo com a equipe. Festival do Rio 2015. 8 nov. 2015. CineEncontro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7_sJrvJii9M. Acesso em: 23 nov. 2016.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando. (org.) **História do cinema mundial**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 253-287.

NOTAS

- 1 O “cinema em primeira pessoa” é referido por Francisco Elinaldo Teixeira (2006, p. 284) como um dos termos de uma genealogia que começaria a surgir nos anos de 1970 e ganharia prestígio a partir do fim da década seguinte, com os documentários “performáticos” e “poéticos” – classificações de Nichols (2005). Conforme esclarece Teixeira (2006, p. 284), “após décadas tentando inscrever ‘o outro’ – exótico ou distante, próximo ou familiar –, após realizar uma varredura que englobou os mais diversos temas e assuntos, o documentário volta a câmera para uma espécie de última fronteira: o universo pessoal do realizador. Inicia-se uma busca sem fim das próprias origens, da tentativa de dar uma inscrição a esse ‘eu’, de fazê-lo condição, base ou propósito da enunciação documentária.”
- 2 Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 12min52s a 13min21s).
- 3 Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 13min48s a 13min53s; 6min57s a 7min04s).
- 4 Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 13min58s a 14min34s).
- 5 Extraída do vídeo *Olmo e a gaivota – bate-papo com a equipe*. Festival do Rio 2015. CineEncontro.
- 6 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 51s a 59s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “This room is two meters by three meters. It's furnished with a chair, a table, a bed and a door without a handle.”
- 7 *Show and tell* é uma atividade da educação infantil, que ocorre em alguns países, na qual a criança mostra e fala sobre um objeto que escolheu e trouxe para sala de aula a fim de apresentar aos colegas.
- 8 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 17min10s a 18min19s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “Dear Rikke. I don't know how to make it up to you. I didn't mean to freak out like that. I didn't mean to seek you out that day. It was as if all the things I had kept to myself suddenly short-circuited. I've passed your place many times and even gone to your door but I left because I didn't have the courage to see you two again and I was afraid of how I'd react. Around that time I made a decision. I cared so much about you and Lea that I didn't want to ruin things for you. So I went my own way. When I told you that I missed Lea, you said that she missed her father. I don't believe that since she doesn't know me. And I don't believe that she ever will. Not anymore. Would you send me a recent picture of Lea and a lock of her hair? My address is: Aarhus Jail, Christiansgade 1, Aarhus. P.S. I can see your apartment from my cell.”
- 9 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 18min35s a 18min41s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “I didn't know that at the time. I was in daycare – and I was the girl who didn't have a father.”
- 10 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 12min32s a 12min46s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “My grandfather once painted a picture of my mother and father. He calls it ‘Florence Nightingale’ and says it's about women who try to save hopeless men.”
- 11 Extraída da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 11min26s a 11min45s).
- 12 Extraída da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 2min31s a 3min19s).
- 13 No original: “En cualquier caso, la escritura del diario, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, dejó de ser un privilegio o una práctica cultural burguesa para extenderse a los estamentos populares de la sociedad como consecuencia de la extensión y obligatoriedad de la enseñanza. De igual forma, la motivación de la familia es tanto mayor cuanto más presente está la cultura escrita en el ambiente familiar” (ALBERCA, 2010, p. 15).
- 14 No original: “existe una cierta predisposición psicológica a que en esa edad los jóvenes, las chicas sobre todo, anoten sus inquietudes y experiencias, pero ni es natural ni espontáneo [...]” (ALBERCA, 2010, p. 13).
- 15 No original: “La adolescência es considerada habitualmente como la edad de las contradicciones y de las pulsiones encontradas. [...] Los diarios de las adolescentes son la crónica de una profunda metamorfosis y por tanto responden a lo que conocemos como diario de crisis [...]” (ALBERCA, 2010, p. 17).
- 16 No original: “Con otras palabras, ¿qué función cumple el diario en esta edad? Como ya he dicho y es de sobra conocido, el diario cumple para las adolescentes una importante función de liberación expresiva, de catarsis y desahogo y de explicación consigo misma” (ALBERCA, 2010, p. 19).

NOTAS

17 No original: "el diario cumple una función capital en la afirmación del sujeto, pues ayuda al descubrimiento de la complejidad identitaria" (ALBERCA, 2010, p. 20).

As possíveis influências do Teatro do Absurdo na obra *Bang Bang*, de Andrea Tonacci

The Possible Influences from Absurd Theatre in Bang Bang, by Andrea Tonacci

Posibles influencias del Teatro do Absurdo en la obra Bang Bang, de Andrea Tonacci

Fliblio Ferreira de Souza

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: f181130@dac.unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9728-3710>

RESUMO:

Este trabalho busca detectar influências do que se caracterizou como Teatro do Absurdo na obra cinematográfica *Bang Bang*, de Andrea Tonacci. Para isso, faz-se aqui um estudo comparativo entre a obra *Bang Bang* e algumas das principais obras e/ou características do Teatro do Absurdo. Ao final do trabalho são apresentados os pontos de conversão e de distanciamento entre ambos.

Palavras chave: *Teatro do Absurdo. Cinema Marginal. Andrea Tonacci. Bang Bang.*

ABSTRACT:

This paper tries to detect the influences of what was considered Absurd Theatre in the cinematographic work *Bang Bang*, by Andrea Tonacci. To do that, it is done a comparative study between *Bang Bang* and some of the main works and/or characteristics of Absurd Theatre. At the end of this paper, it is presented the points where they are in conversion and those where they are divergent.

Keywords: *Absurd Theatre. Marginal Cinema. Andrea Tonacci. Bang Bang.*

RESUMEN:

Este trabajo busca detectar influencias de lo que se caracterizó como Teatro del Absurdo en la obra cinematográfica *Bang Bang*, de Andrea Tonacci. Para eso, aquí se hace un estudio comparativo entre la obra *Bang Bang* y algunas de las principales obras y/o características del Teatro do Absurdo. Al final del trabajo, se presentan los puntos de conversión y de distancia entre ellos.

Palabras clave: *Teatro del Absurdo. Cine marginal. Andrea Tonacci. Bang Bang.*

Artigo recebido em: 23/08/2021

Artigo aprovado em: 01/07/2022

Introdução

O cinema sempre esteve em contato direto com as mais variadas expressões artísticas. Em seu percurso de mais de cem anos de história, o cinema influenciou e foi influenciado pelas demais artes e nesse contexto interdisciplinar erigiu manifestações plurais. Buscou na literatura, no teatro e na fotografia suas principais bases constituintes e lançou mão da tecnologia para dar movimento às suas imagens e, assim, se emancipar e existir. A música e a dança também adicionaram especial interesse e cadência à progressão fílmica, enquanto as artes plásticas sugeriram um constante repensar das formas e da interação entre essas artes e o cinema. Assim posto, estudamos aqui a possível influência do chamado Teatro do Absurdo junto ao Cinema Marginal.

O termo Teatro do Absurdo foi criado em 1961, pelo crítico Martin Esslin, para designar um grupo de dramaturgos pós-Segunda Guerra Mundial, principalmente europeus e americanos, que propunham um novo modo de fazer teatro. O absurdo ficcional caracterizado nessa forma literária e teatral era manifestado pelo fracasso do diálogo e da razão em uma sociedade marcada pela desesperança na humanidade. Dentre os principais dramaturgos dessa época se destacam o romeno Eugène Ionesco, o irlandês Samuel Beckett, o francês Jean Genet e o britânico Harold Pinter (ESSLIN, 2018).

Já o movimento denominado Cinema Marginal surge no Brasil entre 1968 e 1974 como proposta de choque, de ruptura, de representação reiterada das figuras de abjeção, com estruturas rompidas da representação (PUPPO; HADDAD, 2001).

Como pode ser observado, trata-se de modos artísticos distintos, o que não necessariamente exclui a influência de um fazer artístico em outro. Também, como já exposto anteriormente, acreditamos que a manifestação artística caracterizada como Teatro do Absurdo possivelmente influenciou algumas manifestações cinematográficas brasileiras no chamado Cinema Marginal. Talvez seja o caso da obra *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, aqui estudada em comparação com algumas das principais características do chamado Teatro do Absurdo. Segundo Esslin (2018), este termo abrange, em verdade, uma vasta quantidade de obras de dramaturgos de diferentes origens, mas que conseguimos traçar linhas características comuns que as colocam dentro dessa mesma manifestação artística. Sendo assim, em vez de nos determos em uma única obra do Teatro do Absurdo, partimos de suas características gerais enquanto grupo, refletidas nas obras mais consagradas dos dramaturgos elencados anteriormente, para buscarmos no filme de Tonacci as suas possíveis reminiscências. Estudamos o enredo de *Bang Bang* em comparação com as principais características do teatro absurdista: correlacionamos a apresentação dos personagens em ambas as manifestações; comparamos a forma de desenvolvimento dos diálogos, a *mise-en-scène* e principais clichês; finalmente, buscamos e assinalamos as demais convergências e diferenças entre ambas as artes.

O enredo do aparente absurdo

O enredo seria um constrangimento de um processo formal do passado. Ele aparece em *Bang Bang*, mas como um objeto absurdo entre outros absurdos, não é mais a maneira privilegiada de um filme se processar: a tal ponto que, quando uma personagem sai de sua função, dirigindo-se diretamente ao espectador para narrar o filme através das velhas modalidades da fabulação, recebe de pronto um pastelão da direção. Nem na metalinguagem a coerência começo/meio/fim sobrevive (FERREIRA, 1986, p. 256).

A observação de Jairo Ferreira, retirada de seu livro *Cinema de Invenção* (1986) e transcrita anteriormente, nos revela muito da forma como o enredo de *Bang Bang* se desenvolve. Neste filme não há realmente uma estrutura formal clássica e sim uma alternativa a essa estrutura que se revela por um constante voltar e recomeçar. Em seu aparente vazio revela toda sua riqueza e suas pluralidades falando, entre outras coisas, sobre ele mesmo.

Sobre essa mesma ótica do filme, Puppo e Haddad (2001) relatam que *Bang Bang* é um filme policial, em tom de sátira, cujos fundamentos provêm tanto das histórias em quadrinhos quanto do cinema burlesco. Sendo assim, por meio da sátira e do sarcasmo, *Bang Bang* inicia sua caminhada no Cinema Marginal. Ainda considerando as afirmações de Puppo e Haddad (2001), o que o diretor busca não é a narrativa, porque essa não interessa, mas, justamente, explorar a intensidade da imagem, reduzindo suas cenas a puro acontecimento visual de ilusionismo e catástrofe. Em uma espécie de eterno recomeço, o que interessa nesse filme é o processo e não o produto, propondo ao espectador um outro tipo de espetáculo.

Do mesmo modo, no Teatro do Absurdo as formas tradicionais de enredo também são raramente utilizadas. Nesta arte também está a predominância de roteiros de repetição absurda, recheados de clichês e de uma rotina que aprisiona seus personagens, como é o caso de *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, e da obra *A cantora careca* (1950), de Eugène Ionesco (ESSIF, 2001, p. 1-9).

Nos enredos do absurdo geralmente há uma ameaça de força exterior que permanece um mistério. Exemplo da afirmação anterior é a obra *Festa de aniversário* (1958), de Harold Pinter, em que os personagens Golberg e MacCann enfrentam Stanley, o torturam com perguntas absurdas e o arrastam para fora do palco, mas nunca é explicado o porquê. Outra manifestação da ameaça misteriosa está, por exemplo, no trabalho tardio de Pinter, em obras como *O porteiro* (1960) e *De volta para casa* (1965). Nesses trabalhos a ameaça existe dentro de um espaço confinado.

Por sua vez, em *Bang Bang* há a ameaça externa que nunca se realiza. Temos a perseguição à quadrilha de bandidos em que, além da câmera, nunca nos é revelada por quem essa perseguição é feita. A música também sugere um tom de ação e que algo está prestes a acontecer, mas que, no entanto, nunca acontece (XAVIER, 1993, p. 246-247). Exemplo disso são as cenas mais próximas ao final do filme, em que um veículo ruma para um lugar desconhecido em alta velocidade, em uma

estrada de cascalho, construída com uma trilha musical de ação. Assim, o espectador se põe imediatamente em expectativa do que irá acontecer e de qual é a ameaça tão urgente que faz com que seu motorista dirija tão rápido.

A falta, o vazio, o nada e os mistérios não resolvidos também são elementos centrais no Teatro do Absurdo (ESSIF, 2001, p. 1-9). Como exemplo da afirmação anterior temos a peça de Eugène Ionesco, *As cadeiras* (1952), em que um velho casal dá as boas-vindas a muitos convidados em sua casa, mas tais convidados são invisíveis e tudo que é visto são cadeiras vazias, anunciadas por um interlocutor surdo-mudo, em uma clara representação do vazio. Outro exemplo é a ação em *Esperando Godot* (1952), centralizada na espera perpétua por um homem chamado Godot que simplesmente não aparece. Já na obra de Tonacci nos é sugerido uma ação dos bandidos a qual não só não se concretiza como também não se explica com exatidão, parecendo que andam a esmo.

Segundo Esslin (2018), outra constante nos enredos do Teatro do Absurdo são as suas resoluções em metamorfoses inexplicáveis, mudanças sobrenaturais ou uma verdadeira mudança nas leis da física. A obra *Amédée ou como se desembaraçar dele* (1954), por exemplo, de autoria de Ionesco, traz um casal que tem que lidar com um corpo que começa a crescer mais e mais. Nesta obra, a identidade do corpo não é revelada totalmente, ou como essa pessoa morreu, ou mesmo porque ela continua crescendo, mas o cadáver, novamente sem explicação, simplesmente some. Correlacionado a essas metamorfoses inexplicáveis e a essas mudanças sobrenaturais, em *Bang Bang* temos um mágico que do nada aparece e do nada some, trazendo coisas e personagens à cena, trocando papéis e/ou corpos. Ao trazer o mágico ao quadro, Tonacci traz também a metapoesia do próprio fazer fílmico, mais explicitamente do montador e de seus poderes. A viagem do taxi é também uma espécie de metáfora em que o cineasta é o condutor. Aqui há uma desconversa e uma falta de compreensão. Quem reclama que não há um rumo é o próprio passageiro, que é justamente quem deveria saber o rumo.

Muitos absurdistas também utilizam o metateatro para explorar o preenchimento da trama, o destino e mesmo a teatralidade do teatro. Um exemplo disso está na obra *As criadas* (1947), de Jean Genet, em que duas empregadas fingem ser suas patroas. Em *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos* (1966), de Tom Stoppard, ambos os personagens, esses de *Hamlet*, tem encontros com os

performers de *A Ratoeira*¹, ou seja, a peça dentro da peça em *Hamlet*. Stoppard, em sua obra *Travestis* (1974), também coloca os escritores James Joyce e Tristan Tzara constantemente dentro e fora da obra literária de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1895).

A exemplo do que ocorre na obra de Dziga Vertov, *Um homem com uma câmera* (1929), em *Bang Bang* é a câmera a personagem impávida e mecânica que se revela, mostrando o filme que se faz e afastando o espectador de uma tentativa de catarse de uma estória que se insinua, mas não acontece. O filme rumo então para um constante recomeçar em que o tema principal do filme seria justamente o próprio filme. “A câmera dentro do filme. Ela aparece como objeto, comparece. Ao mesmo tempo, é agente, realiza a película. Neste sentido, eis o tema central do longa-metragem em questão: o cinema” (FERREIRA, 1986, p. 254).

Finalmente, no Teatro do Absurdo, suas peças constituintes tendem a ser cíclicas. Exemplos da afirmação anterior estão nas obras de Beckett: *Fim de jogo* (1957), que começa quando a peça acaba, ou em *Esperando Godot* (1952), que se encerra do mesmo modo como começou, ou seja, com ambos os personagens principais esperando por Godot. Em Tonacci tal ciclicidade se dá pela volta das cenas com suas variações, estabelecendo seus equivalentes ao longo da obra e estruturando, de certo modo, o filme. As inúmeras perseguições e passeios de carro que frequentemente voltam a acontecer e as danças flamencas equidistantes no filme, como uma recorrente e sistemática volta ao mesmo ponto, são exemplos claros da ciclicidade em *Bang Bang*. Porém, justamente em uma das cenas de carro, um dos grandes fetiches do cinema da época, apresenta-se um dos poucos momentos em que há uma resolução de uma ação: o desastre automobilístico em decorrência da constante perseguição automotiva entre marginais e protagonistas do filme. Já as cenas de táxi com os passageiros, que se repetem ciclicamente, demonstram a interdependência desses personagens, trabalhando a ideia de desentendimento, de não encontro e da solidão de seus constituintes. De certo modo essa afirmação se estende para todo o filme, que se desenvolve na constante reconstrução da relação filme-espectador, em que o espectador é levado a refazer as conexões o tempo todo, tal qual ocorre nas emblemáticas peças de Beckett citadas anteriormente.

Caracterização dos personagens

No Teatro do Absurdo os personagens estão perdidos e à deriva em um universo incompreensível, e abandonam instrumentos racionais e a lógica pelas quais tais abordagens se tornam inadequadas dentro do universo em que se encontram. Muitos de seus personagens permanecem presos em rotinas e no modo automático de agir, com suas falas em constantes clichês. Este é o caso da já mencionada peça *As cadeiras* (1952), de Ionesco, em que ambos os personagens idosos permanecem nos estados descritos anteriormente (ESSLIN, 2018, p. 164-166). Em *Bang Bang*, temos momentos similares, em que a lógica e a racionalidade são postas em xeque: uma quadrilha que se demonstra constantemente sem rumo; ensaia um crime que não se sabe ao certo qual é; foge e não se sabe do que; atira e não se sabe no que; busca fazer um piquenique, mas gira em círculos e frustra suas tentativas constantemente.

Outra característica é que os personagens são constantemente estereotipados, arquetipados, de caracteres simplistas, tais como são os personagens da *Commedia dell'arte* (ESSLIN, 2018, p. 370-375). Em *Bang Bang* a família está, de certo modo, também representada por meio da quadrilha de bandidos e de toda a crítica implícita a essa alegoria, alegoria que se encontra carregada de ironia, uma ironia típica do Cinema Marginal. Há um homem vestido de mulher, um cego e um burguês e os gangsteres são grotescos e cômicos. São uma mistura de três patetas com personagens da chanchada brasileira. Essa família de gangsteres quer fazer um piquenique que nunca é realizado. Em uma relação talvez um pouco mais distante, mas que se justifica dado o momento em que o país vivia, a quadrilha pode também ser entendida como uma espécie de metáfora dos três poderes (XAVIER, 1993, p. 256). Entre eles, aquele que só busca satisfazer suas vontades e desejos, manifestada na mãe que come o tempo todo; o poder vaidoso, que se preocupa apenas com as aparências, e o poder cego, que atira e que não está nem aí com as consequências. Já a dançarina é justamente o contrário dos “três patetas”. Ela é firme e objetiva em suas proposições, mesmo que essas sejam apenas dançar. De certo modo, a dançarina é outro estereótipo dos filmes antigos, em que as danças exóticas tinham um papel de destaque na cinematografia (XAVIER, 1993, p. 255).

Alguns personagens vazios, ou seja, sem profundidade interior, foram intencionalmente colocados por Tonacci. Mas há também os personagens que, salvaguardando as devidas proporções da proposição do filme, apresentam uma maior complexidade, ou um ponto de interrogação maior sobre eles mesmos. Por exemplo, o personagem “passageiro”, interpretado pelo ator Paulo César Pereio, demonstra-se absolutamente pautado pela solidão. Seu riso final e a representação desse riso na tela mostram o mecânico, sendo o único personagem de maior complexidade no filme e que talvez esteja, assim como esse tipo de personagem no Teatro do Absurdo, em certa “crise”. O personagem de Pereio, o homem com máscara de macaco, que faz a barba e tem relações sexuais com uma mulher melancólica, reaparece no filme dentro da mesma situação, agora sem máscara, mas que volta a fazer a barba. Finalmente, o grande riso de deboche com que acaba o filme, deboche que se constitui como uma marca registrada do Cinema Marginal, nos traz um ponto de interrogação sobre esse personagem ao qual não conseguimos compreender ao certo.

Tonacci recusa a progressão da história, embaralhando as convenções e os clichês. Na cena do banheiro, logo no início há o macaco, há o espelho e há a câmera, e há uma espécie de conexão do humano com o não humano e com a máquina. Pode ser também uma espécie de referência ao filme *Planeta dos Macacos* (1968), de F. Schaffner, em que são os macacos que dominam e cuja ideia de catástrofe ou hecatombe fica implícita na cena proposta por Tonacci. Outro estereótipo da comédia pastelão é o cego, que é quem carrega e atira com uma arma de fogo. Finalmente, o mágico, que aparece e some de repente, está associado à montagem, mas também é um estereótipo do cinema antigo, em uma possível referência a Georges Méliès (XAVIER, 1993, p. 252).

Segundo Esslim, no Teatro do Absurdo, os personagens mais complexos estão em crise porque o mundo em volta deles é incompreensível (2018, p. 266-267). Em muitas das obras do dramaturgo Harold Pinter os personagens estão presos em um espaço fechado, ameaçados por alguma força que o personagem simplesmente não consegue compreender, como em sua obra *O quarto* (1957) – em que a personagem Rose é ameaçada por Riley, mas cuja verdadeira fonte de ameaça permanece um mistério para o espectador –, ou em *Festa de aniversário* (1957), já mencionada anteriormente (BURKMAN, 1971, p. 71-73). O personagem principal em *Bang Bang*, o “passageiro” vivido por Pereio, também se encontra refém dos marginais e preso em um banheiro em que, estranhamente,

por vezes consegue sair. Os personagens do táxi também estão presos um ao outro, em um processo de dependência mútua que não se resolve, levando o espectador para uma situação geral incompreensível.

Outro ponto a observarmos é que no Teatro do Absurdo seus personagens também enfrentam o caos de um mundo abandonado pela lógica e pela razão. Em *O matador* (1959), de Eugène Ionesco, encontramos um matador sem motivação para matar e que sofre com as perseguições de outros personagens que tentam aconselhá-lo a parar, o que não o faz porque não consegue entender que matar é errado. Aqui lembramos do marginal cafajeste, personagem presente em vários filmes do Cinema Marginal.

Também, no Teatro do Absurdo, os personagens estão constantemente presos em uma rotina, ou em um conceito metafísico, ou mesmo em uma história. Na obra *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos* (1966), de Tom Stoppard, ambos os personagens principais se encontram presos em uma história que já está escrita, no caso suas próprias histórias do original de *Hamlet* (1603), de W. Shakespeare. Em *Tonacci*, o protagonista e o motorista de táxi parecem presos a uma mesma situação, haja vista que ela volta a se repetir. Do mesmo modo, a quadrilha parece presa em seu pensamento fixo de realizar um piquenique e por reiteradas vezes não o consegue realizar. O próprio homem travestido de mulher na quadrilha, e que assume a posição de mãe no trio, encontra-se perdido em si mesmo. Sua compulsão por comer o tempo todo não só caracteriza a personagem presa em sua própria compulsão alimentar, como também busca provocar o nojo e a repulsa, duas marcas fortes de vários filmes marginais.

Os diálogos do absurdo marginal

Na peça *As Cadeiras*, de Ionesco, são dispostas cadeiras no palco como sendo um público invisível, reunido para escutar uma mensagem que será transmitida a qualquer momento. Contudo, o orador é afinal surdo-mudo. O que fica? O vazio linguístico. O vazio existencial. Outra vertente deste teatro poderá também ser a sua face irônica e satírica, tentando, através da formulação da intriga, refletir o mundo de um modo muitas vezes cru e até violento, cruel e grotesco (GOMES, 2009, p. 1).

A ironia, a sátira, o deboche, características fortes do Cinema Marginal, também povoam o Teatro do Absurdo. Os diálogos, apesar da aparente falta de lógica, ocorrem de forma natural no Teatro do Absurdo, mesmo trazendo, na grande maioria dos casos, os elementos elencados no início deste parágrafo. Os momentos em que os personagens passam a pronunciar frases sem sentido ou clichês é justamente quando as palavras perdem sua função conotativa, criando desentendimentos entre os personagens. A língua ganha, então, um maior ritmo e uma maior predominância fonética, além de uma maior musicalidade (ALBEE; KOLIN, 1988, p. 189). Assim, muitos dos personagens do Teatro do Absurdo estabelecem diálogos rotineiros, sem se comunicar logicamente. Na obra *A cantora careca* (1950), por exemplo, os personagens de Ionesco trocam clichês fraseológicos vazios, demonstrando desconexão. Tal afirmação pode ser observada nas palavras do próprio autor sobre o processo de criação, urdimento e resultado da obra:

As frases feitas e os truísmos de meu método de conversação, que outrora faziam sentido, muito embora agora se tivessem tornado ociosos e fossilizados, transformaram-se em pseudofrases feitas e pseudotruísmos; estes se desintegraram em loucas caricaturas e paródias, e por fim a própria linguagem se esfacelou em fragmentos desconexos de palavras (IONESCO, s.d. *apud* ESSLIM, 2018, p. 151).

Em Tonacci, próximos do final do filme, vemos a “mãe” da quadrilha voltar-se para a câmera e anunciar que vai contar uma história, começando justamente pelo clichê “Era uma vez...”. Ela tenta explicar o que faziam, mas logo seu discurso cai em incertezas e ambiguidades.

Quase no final um dos bandidos, o que aparece vestido de mulher, resume toda a história do filme numa frase curta, numa fala igualmente interrompida para que ele continue comendo, o que faz sem parar: “Era uma vez três bandidos muito maus. Dizia-se que um deles era a mãe dos outros, mas nada se sabia ao certo. Roubavam tudo, matavam tudo, comiam tudo, mas isso também não se sabe ao certo!” (AVELLAR, s.d. *apud* FERREIRA, 1986, p. 257).

Em outros casos do Teatro do Absurdo a linguagem se torna elíptica ou secundária à concretude e à objetividade das imagens no palco (KANE, 1984, p. 17-18). Um exemplo do uso elíptico da linguagem na dramaturgia teatral está na obra *O porteiro* (1960), de Harold Pinter. Nesta, Pinter se utiliza de inúmeras pausas e elipses, como no diálogo de Aston e Davies transcrito a seguir:

ASTON: Mais ou menos exatamente o que você...

DAVIES: É isso... é isso que eu estou conseguindo com isso... Eu quero dizer, que tipos de trabalhos... (pausa)

ASTON: Bem, há coisas como as escadas... e os... sinos...

DAVIES: Mas eu faria melhor... não o faria... seria melhor que uma vassoura... não é? (PINTER, 1991, p. 32, tradução nossa)²

Uma faceta a ser observada sobre o discurso *nonsense* no Teatro do Absurdo é que ele surge como possível forma de denúncia da inabilidade humana de estabelecer conexão com o próximo. Apesar da comicidade que cerca esses discursos, tal qual acontece com Lucky e Pozzo, na obra *Esperando Godot* (1952), em que apesar de trocarem palavras não estabelecem uma conversação lógica. Em *Bang Bang* o homem e a mulher no bar tentam iniciar uma conversa com expressões lacônicas repetitivas empregando vários clichês como “oi”, “tá bom?”, que se repetem à exaustão. Estranhamente, é o próprio homem quem pede para reiniciar a conversa várias vezes, denunciando a falta de compreensão mútua entre os personagens. Em relação ao que é apresentado para o espectador, tem-se a dificuldade não apenas de compreensão do diálogo, mas até mesmo de ouvir essa conversa, dada as várias interferências do som e da música em seus usos clichês da comédia pastelão.

O homem no balcão nota que uma mulher sentada numa mesa próxima o observa, e se desloca para a mesa dela, com a garrafa de cerveja e dois copos na mão. O diálogo é banal. Ele diz simplesmente “oi”. Ela responde “Oi, tá bom?” Ele protesta afirmando que o tá bom foi demais e resolve recomeçar tudo de novo. E então se repete o “oi” e a resposta dela (AVELLAR, s.d. *apud* FERREIRA, 1986, p. 256).

Outra forma de emprego da linguagem do absurdo é o seu uso abusivo, tal qual ocorre na obra *Festa de aniversário* (1958), de Pinter, quando Goldberg e McCann torturam Stanley com perguntas sem sentido:³

GOLDBERG: O que você usa para pijamas?

STANLEY: Nada.

GOLDBERG: Você parasita a folha de seu nascimento.

MCCANN: O que me diz sobre a heresia Albigensenist?

GOLDBERG: Quem regou o guichê em Melbourne?

MCCANN: E sobre o abençoado Oliver Plunkett?

SOUZA, Flíbio Ferreira de. *As possíveis influências do Teatro do Absurdo na obra Bang Bang, de Andrea Tonacci*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35778>>

GOLDBERG: Fale Webber. Por que a galinha atravessa a rua? (PINTER, 1994, p. 51, tradução nossa)

Gomes (1973) assinala ainda que as constantes tentativas de diálogo entre um chofer de táxi e seus passageiros, bem como com um bêbado no bar ou com uma garota que se demonstra interessada, não derivam e não levam a nada, gerando interesse apenas sobre nós mesmos. “O estilo em que tudo é tratado se situa aparentemente no mais corriqueiro naturalismo, que engloba a própria câmera, mas a repetição visual das sequências – integral ou parcial – com pequenas variantes apenas na trilha sonora, ajudam a revelar a carga ritual que possuem” (GOMES, 1973 *apud* FERREIRA, 1986, p. 252).

Considerações finais

A rede de lugares-comuns, a chave para falar de todas as coisas sem nelas pensar (Merleau-Ponty) pode deturpar as afirmações anteriores, mediante o emprego de colocações dualísticas: Bang Bang é, então, uma paródia? Cinema de arte criticando o cinema comercial? (FERREIRA, 1986, p. 254).

Em conclusão, podemos observar que são vários os pontos de contato entre o Teatro do Absurdo e o Cinema Marginal de Bang Bang. O trecho transcrito anteriormente nos questiona, por exemplo, se Bang Bang é uma paródia ou uma crítica ao cinema comercial, quando na verdade é ambos, é dual, tal qual acontece nas obras de Beckett, Ionesco, Pinter e tantos outros dramaturgos do teatro absurdista.

A ruptura com a narrativa tradicional, buscando um olhar para além de uma história teleológica contada na trama, e a aparente fugacidade dos personagens, presos nas situações em que se encontram, esvaziados em essência e muitas vezes estereotipados em suas representações, também são traços comuns entre ambas as artes. Do mesmo modo, a dificuldade de se estabelecer um diálogo entre os personagens – que falam e fazem coisas sem um sentido aparente –, e um diálogo com o espectador, novamente traçam uma linha comum entre o Teatro do Absurdo e Bang Bang. Na obra de Tonacci uma pluralidade de situações aparentemente justapostas é trazida à tona, sendo, contudo, meticulosamente elencadas e reunidas sobre um título clichê. De *bangue-bangue*, como o título sugere, muito pouco nos é trazido, mas sim a desconstrução da obra para que então

possamos reconstruí-la. O metafazer artístico, desafiando o espectador à constantemente atribuir novos significados a formas de arte que fogem do padrão convencional e que se relacionam a estas por meio de clichês estilísticos, reforça os traços similares das artes aqui comparadas. Em forma de ironia e deboche, ambas trazem questões que transcendem em sua essência a aparente comichidade com que os fatos são apresentados. Há, nos dois casos, uma constante provocação ao espectador, desafiando-o a ressignificar os acontecimentos e a constantemente refazer conexões com a própria obra de arte. Porém, se por um lado podemos detectar e traçar paralelos fortes e coerentes entre as duas manifestações artísticas, tal qual foram demonstradas anteriormente, por outro apontamos também dessemelhanças.

Uma delas é a possível falta de propósito transcendente às ações dos personagens apresentados na obra cinematográfica em questão. No Teatro do Absurdo, em que a falta de propósito de seus personagens é apenas aparente, revela-se o drama da não comunicação, do isolamento e do não contato humano, embora os personagens não o demonstrem e não vivam esse drama. No Cinema Marginal de Tonacci não necessariamente fazemos essa relação, embora o gesto aparente de não drama seja comum em ambas as manifestações. Em Bang Bang temos sim a evidente falta de comunicação e contato entre seus personagens e destes com a realidade, assim como ocorre no Teatro do Absurdo. Todavia, não há exatamente um drama travestido de cômico quanto a essa questão, ao contrário, há o desprezo e o deboche. Ou seja, é possível que no Teatro do Absurdo os objetivos transcendentais da arte personificada na trama, na desconexão de seus personagens com tudo e com todos, sejam outros. O que resta na desesperança do Cinema Marginal e das relações humanas representadas por seus personagens é o avacalho, a indiferença e o simplesmente existir para que nossos olhos se voltem para a obra em si, a fim de buscar novas relações com ela. A ruptura e desconstrução narrativa voltam a atenção do espectador para uma reflexão do momento presente e do próprio fazer fílmico.

Finalmente, é necessário resguardar as diferenças entre os fazeres artísticos. Apesar de serem artes “irmãs”, o cinema, o teatro e a literatura possuem modos de fazer e se expressar diversos, com pontos de convergência e divergência. Uma simples transposição de uma arte em outra não é exatamente possível e talvez a própria palavra “adaptação” não seja a mais adequada para o contexto aqui discutido. Na distância entre literatura, teatro e cinema, o que ocorre é uma reinter-

pretação de parte das manifestações de uma arte em outra, uma transdução, ou seja, a transformação de uma energia em outra diversa da primeira, mas originária dela, e que volta a contribuir e a fazer parte de um todo maior, agora manifesto de arte diversa.

pós:

REFERÊNCIAS

ALBEE, E.; KOLIN, E. **Conversations with Edward Albee**. Jackson: University Press of Mississippi, 1988.

BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci. São Paulo: Total Filmes, 1971. (93 min).

BURKMAN, Katherine H. **The Dramatic World of Harold Pinter**: its basis in ritual. Columbus: Ohio State University Press, 1971.

ESSIF, Les. **Empty Figure on an Empty Stage**: the theatre of Samuel Beckett and his generation. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ESSLIN, Martin. **Teatro do Absurdo**. Trad. Barbara Heliodora e José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., 1986.

GOMES, Hélder. **Teatro do Absurdo**. 23 dez. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-do-absurdo/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Os exibidores se esqueceram desse filme. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 abr. 1973.

KANE, Leslie. **The language of silence**: on the unspoken and the unspeakable in modern drama. Vancouver: Fairleigh Dickinson Press, 1984.

PINTER, Harold. **The Birthday Party and The Room**: Two Plays. New York: Grove Press, 1994.

PINTER, Harold. **The Caretaker**. New York: Dramatists Play Service, 1991.

PLANETA dos macacos. Direção: Franklin J. Schaffner. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1968. (112 min).

PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera. **Cinema Marginal e Suas Fronteiras**: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Obras literárias e teatrais mencionadas neste trabalho:

A cantora careca, de Eugène Ionesco, 1950.

Amédée ou como se desembaraçar dele, de Eugène Ionesco, 1954.

SOUZA, Flíbio Ferreira de. *As possíveis influências do Teatro do Absurdo na obra Bang Bang, de Andrea Tonacci*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35778>>

As cadeiras, Eugène Ionesco, 1952.
As criadas, de Jean Genet, 1947.
As empregadas, de Jean Genet, 1947.
De volta para casa, de Harold Pinter, 1965.
Esperando Godot, de Samuel Beckett, 1952.
Festa de aniversário, de Harold Pinter, 1958.
Fim de jogo, de Samuel Beckett, 1957.
Hamlet, de William Shakespeare, 1603.
O matador, de Eugène Ionesco, 1959.
O porteiro, Harold Pinter, 1960.
O quarto, de Harold Pinter, 1957.
Rosencrantz e Guildenstern estão mortos, de Tom Stoppard, 1966.
The Importance of Being Earnest, de Oscar Wilde, 1895.
Travestis, de Tom Stoppard, 1974.

NOTAS

1 *A Ratoeira* é uma peça encenada dentro da obra *Hamlet* (1603), de W. Shakespeare.

2 No original: ASTON: More or less exactly what you...

DAVIES: You see, what I mean to say... what I'm getting at is... I mean, what sort of jobs... (pause)

ASTON: Well, there's things like the stairs... and the... the bells...

DAVIES: But it'd be a matter... wouldn't it... it'd be a matter of a broom... isn't it?

3 No original: GOLDBERG: What do you use for pyjamas?

STANLEY: Nothing.

GOLDBERG: You verminate the sheet of your birth.

MCCANN: What about the Albigensienist heresy?

GOLDBERG: Who watered the wicket in Melbourne?

MCCANN: What about the blessed Oliver Plunkett?

GOLDBERG: Speak up, Webber. Why did the chicken cross the road?

A cenografia bergmaniana: as diversas nuances da cor vermelha e a construção das imagens pictóricas em *Gritos e sussurros*

The Bergmanian Scenography: The Various Nuances of the Red Color and the Construction of Pictorial Images in Cries and Whispers

La Escenografía Bergmaniana: Los Diversos Matices del Color Rojo y la Construcción de Imágenes Pictóricas en Gritos y Susurros

Hellen Silvia Marques Gonçalves¹

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: hsmgoncalves23@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2285-9321>

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo analisar a cenografia do filme *Gritos e Sussurros* (1972) do cineasta sueco Ingmar Bergman, focalizando o uso das diversas nuances da cor vermelha e a constituição de imagens pictóricas que podem ser comparadas às pinturas *O Leito de morte* (1895), *Nu de Paris* (1896) e *Nu* (1896) do artista norueguês Edvard Munch. Para tanto, foi realizada a decupagem das sequências em que ocorre a morte de Agnes e o *flashback* de Karin, com o intuito de averiguar a funcionalidade dos elementos estilísticos. A construção da *mise-en-scène* desencadeou uma narrativa de atmosfera fúnebre e abriu a possibilidade de diálogo com a filosofia existencialista de Søren Aabye Kierkegaard.

Palavras chave: Artes. Cinema. Ingmar Bergman. Cenografia. Edvard Munch.

ABSTRACT:

GONÇALVES, Hellen Silvia Marques. A cenografia bergmaniana: as diversas nuances da cor vermelha e a construção das imagens pictóricas em *Gritos e sussurros*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36115>>

This article aims to analyze the set design of the film *Cries and Whispers* (1972) by Swedish filmmaker Ingmar Bergman, focusing on the use of the various nuances of the color red and the constitution of pictorial images that can be compared to the paintings *The deathbed* (1895), *Paris Nude* (1896) e *Nude* (1896) by the Norwegian artist Edvard Munch. To this end, we performed the decoupage of the sequences in which Agnes' death occurs, and the flashback of Karin, to ascertain the functionality of stylistic elements. The construction of the *mise-en-scène* triggered a narrative of the funeral atmosphere, and also opened the possibility of dialogue within the existentialist philosophy of Søren Aabye Kierkegaard.

Keywords: Art. Cinema. Ingmar Bergman. Scenography. Edvard Munch.

RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo analizar la escenografía de la película *Gritos y susurros* (1972) del cineasta sueco Ingmar Bergman, centrándose en el uso de diferentes tonalidades del color rojo y la constitución de imágenes pictóricas comparables a las pinturas *O leito de morte* (1895), *Nu de Paris* (1896) y *Nu* (1896) del artista noruego Edvard Munch. Para eso, se realizó el decoupage de las secuencias en las que ocurre la muerte de Agnes y el *flashback* de Karin, con el fin de verificar la funcionalidad de los elementos estilísticos. La construcción de la *mise-en-scène* desató una narrativa con atmósfera fúnebre y también abrió la posibilidad de un diálogo con la filosofía existencialista de Søren Aabye Kierkegaard.

Palabras clave: Arte. Cine. Ingmar Bergman. Escenografía. Edvard Munch.

Artigo recebido em: 17/09/2021
Artigo aprovado em: 26/05/2022

Introdução

Ao perpassar a filmografia do cineasta sueco Ingmar Bergman, um dos elementos mais notáveis é a preferência pelo uso do monocromático nas películas e a obsessão pela luz, sendo geralmente caracterizada por uma resistência frente às modas e estéticas sucessoras. O cinema do diretor sueco parece ter ignorado muitas das inovações técnicas que o meio cinematográfico experimentou na segunda metade do século XX, proporcionando a ideia de que, em algumas ocasiões, o discurso² empregado em seus filmes pertence a um estilo próprio de outro tempo.

Essa demonstração pode ser realizada a partir do emprego da cor no cinema por Bergman, já que seu primeiro filme colorido foi realizado somente em 1964, três décadas após a aparição da cor no celuloide. Tal aspecto pode ser visualizado de modo quantitativo em sua filmografia, dado que esta totaliza mais de 50 filmes, em que somente 13 se constituem como coloridos: *Para não falar de todas essas mulheres* (1964), *A paixão de Ana* (1969), *A hora do amor* (1971), *Gritos e sussurros* (1972), *Cenas de um casamento* (1973), *A flauta mágica* (1974), *Face a face* (1976), *O ovo da serpente* (1977), *Sonata de outono* (1978), *Fanny e Alexander* (1982), *Depois de um ensaio* (1984), *Na presença de um palhaço* (1997) e *Sarabanda* (2003).

Apesar dessa circunstância, o diretor sueco sempre manteve um tom vanguardista em seu discurso cinematográfico, independente das especificações técnicas utilizadas, situação que ocorre devido à maneira peculiar de Bergman para abordar a obra de arte, formando uma iconografia visual específica que leva o espectador a buscar a sua interioridade. De fato, o cineasta, em seus escritos e entrevistas, salienta que todos os seus filmes poderiam ser filmados em preto e branco, exceto *Gritos e sussurros*, tópico que corrobora a utilização das diversas nuances da cor vermelha (BERGMAN, 1996, p. 90).

Gritos e sussurros situa a sua narrativa por meio da vida de um grupo de cinco mulheres: três irmãs – Maria (Liv Ullmann), Karin (Ingrid Thulin) e Agnes (Harriet Andersson) –, a falecida mãe e Anna (Kari Sylwan), a empregada. Em uma casa no campo, Agnes está bastante enferma e recebe cuidados de suas duas irmãs e de Anna, que precocemente perdera sua filha e por isso extravasa seu amor de mãe, dando o maior carinho possível para aquela mulher tão debilitada com câncer abdominal.

O filme pode ser dividido em três movimentos, em que o primeiro destaca um *flashback* de Maria, o segundo recorda algumas memórias de Karin e o terceiro parte de Anna com a volta do túmulo de Agnes (BERGMAN, 1996, p. 89). Efetivamente, o vermelho toma conta da cenografia, comportando-se como um tom indiscutivelmente perturbador, ao conceber os objetos em um estranho conjunto onírico. Além do mais, no roteiro, Ingmar Bergman coloca em evidência a importância do uso do vermelho para os objetivos a serem alcançados no filme:

Há, não obstante, uma particularidade: – Todos nossos interiores são vermelhos, em diferentes nuances. Não me perguntem porque razão deve ser assim, pois não o sei. Eu mesmo meditei sobre o motivo e acabei achando que uma explicação era mais

cômica do que a outra. A mais absurda, mas também a mais consistente, é que, tudo isto, vem a ser, possivelmente, alguma coisa de interiorizado, e que eu, desde a infância, sempre me figurei o lado de dentro da alma como uma membrana úmida, em nuances vermelhas (BERGMAN, 1973, p. 12-13).

No discurso fílmico, a seleção das imagens se concretiza em função do enquadramento, sendo que a cultura teatral, à qual Bergman está incontestavelmente ligado, o levou a escolher, dentre vários títulos, como *Uma lição de amor* (1954), *Gritos e sussurros* e *Fanny e Alexander*, enquadramentos que chegam a coincidir com o ponto de vista que teria um suposto espectador na plateia de um teatro (LÓPEZ, 2007, p. 86). Em *Gritos e sussurros*, a necessidade do uso da cor vermelha e o emprego da luz se aproximam mais dessa questão cenográfica, que está aliada ao estilo, à direção de arte e sintonizada com o projeto estético e os aspectos relevantes desejados para o filme.

A questão do aspecto teatral na obra retoma o estudo da *mise-en-scène* no cinema bergmaniano, característica estilística que pode ser definida como:

A *mise-en-scène* aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo (OLIVEIRA JR., 2013, p. 7).

O levantamento quantitativo referente à utilização do colorido por Bergman revela o caráter qualitativo condizente com a tendência em priorizar a estética e a funcionalidade dos elementos a serem ressaltados na narrativa como um todo. Essa característica corrobora a complexidade da filmografia bergmaniana, que abarca as demais estratégias narrativas, como foi analisado por Antônio Álder Teixeira na tese *Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: o diálogo entre o clássico e o moderno*. O autor procurou abordar a obra sob o ponto de vista das estratégias narrativas adotadas em face do que se estabelece como cinema clássico, investigando os pontos estéticos que evidenciam os índices relativos à presença da modernidade, demonstrando os parâmetros de flexibilidade e salientando que o diretor sueco desenvolveu sua obra a tal ponto que se tornou um artista complexo, transformando sua classificação como clássico simplificadora, já que seus filmes convivem entre o clássico e o moderno.

A estética bergmaniana, dada a interdisciplinaridade e a transcendentalidade, dialoga também com a questão do ser no mundo. Os críticos e estudiosos classificam a obra de acordo com os pressupostos existencialistas, porém as exceções são recorrentes. Jordi López, ao tentar categorizar o cinema bergmaniano³, inseriu *Gritos e sussurros* na quarta fase da filmografia, caracterizada por uma desesperança referente ao divino (LÓPEZ, 2007, p. 67). No entanto, em decorrência de uma cena em que é possível visualizar a percepção da reprodução e a associação simbólica da escultura *Pietà* (1499), do artista renascentista Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon, a narrativa se desdobra em uma auréola de esperança que poderia ser chamada de “santidade humana”, sugerindo uma ligeira oscilação entre a angústia existencial e o olhar nostálgico em direção a uma fé, de longe, já perdida (LÓPEZ, 2007, p. 62).

Esses exemplos ratificam que Bergman não possui a pretensão de limitar a sua arte, independente do aparato tecnológico ou dos temas utilizados, sempre privilegiando o Cinema: “Quando descobrimos que estamos fazendo alguma coisa que arrasta consigo grandes complicações de ordem técnica, e que começa a influir negativamente no resultado final, tornando-se mais um impedimento do que outra coisa, então devemos abandonar essa ideia” (BERGMAN, 1996, p. 86).

Em *Gritos e sussurros*, em que o morto não pode morrer e, então, é obrigado a perturbar os vivos, o retorno do divino aliado à esperança reaproxima os elementos estilísticos do pensamento existencialista de Søren Aabye Kierkegaard, afastando-os da predominância do existencialismo agnóstico. A estética de comoção interior inicia o filme com uma tela de um vermelho vivo, que por meio de suas nuances proporciona a constituição das imagens pictóricas. A partir da decupagem, algumas dessas imagens podem ser comparadas às pinturas do artista norueguês Edvard Munch, como *O leito de morte* (1895), *Nu de Paris* (1896) e *Nu* (1896), estabelecendo um problema para a análise.

A construção das imagens pictóricas em *Gritos e sussurros*

Em dado momento do filme, Karin, que está lendo um livro, ouve algo e inicia o seguinte diálogo:

Karin: Anna, você ouviu?

Anna: Só ouço os ventos e o relógio.

Karin: Não, é outra coisa.

Anna: Não ouço mais nada.

Karin: Estou com frio. Boa noite!

Durante essa conversa, o sussurrar do vento é evidenciado, como se esse ruído antecipasse o restante do conteúdo da sequência. Após Karin sair do campo, Agnes chama Anna e neste momento o toque do relógio torna-se reverberativo e estridente. A moribunda fala da sua dor extrema e a empregada a conforta com o seu próprio corpo, mas a dor de Agnes aumenta, sua respiração se dá de modo agonizante e Anna chama Karin e Maria. Com o passar das horas, o sofrimento de Agnes se intensifica e as outras três mulheres procuram confortá-la, dando-lhe um banho e lendo algo para ela.

Ao amanhecer, uma luz preenche o quarto conferindo a Agnes seus últimos gritos de dor e suspiros. Os raios de luz adentram no cômodo de modo abrupto, formando uma função simbólica e divina, concedendo sentido, que à primeira vista pode se comportar como um princípio banal, porém é perceptível seu vínculo com o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência (AUMONT, 2004, p. 173).

Os elementos cenográficos dos quadros do leito de morte de Agnes (figuras 1 e 2), no momento em que o pastor realiza seu discurso, revelam como Ingmar Bergman fundamentou suas composições cromáticas nas pinturas de Edvard Munch, principalmente a obra *O leito de morte* (1895) (Figura 3). O cineasta, ao fazer uso do vermelho com grande abrangência simbólica, abre a possibilidade de que a concepção cênica do filme é análoga às primeiras pinturas de Munch, nas quais o leito de morte é frequentemente representado (GAGE, 2012, p. 179).



Fig 1. Primeiro fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).



Fig 2. Segundo fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).



Fig. 3. Edvard Munch, *O leito de morte* (1895). Disponível em: [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/141/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/141/). Acesso em: 28 ago. 2019.

A obra vista anteriormente compõe a série intitulada *O friso da vida*, forma infatigável do artista de pintar uma obra que abrangesse todas as fases da vida humana e concepção magistral do coração da sua arte (BISCHOFF, 2007, p. 28). Segundo Ulrich Bischoff (2007), as primeiras obras datam de 1886, período no qual Munch havia deixado para trás o Naturalismo em *Christina*, o Impressionismo em Paris e o Simbolismo em Berlim, para, somente então, caminhar ao encontro da sua nova linguagem formal, que era capaz de formular de modo muito mais funcional a sua busca por uma expressão apropriada, qualidades que ficam evidentes devido aos cenários dinamarqueses escolhidos.

As obras finais da série consagraram a figura da morte, que se constituem em *A câmara da morte*, *Vida e morte*, *A morte e a criança*, *A morte na câmara doente*, *O leito de morte* e *A mãe morta e a criança*. Em *O leito de morte*, Munch retornou ao tema da sua primeira obra-prima, *A criança doente*, porém a doente não é mais o elemento central, uma vez que a atenção do olhar se direciona para as cabeças e as mãos dos membros da família, ao lado da cama, sendo iluminadas em contraste

com uma imperturbável área de preto (BISCHOFF, 2007, p. 55). O pintor, ao representar a cama da doente por meio de um ângulo plano e esboçado, acaba por incluir o observador aos pés da cama como uma testemunha dessa morte: a “lividez da cama branca contrasta com a expressiva tonalidade castanha das paredes e, a partir da direita, a sombra negra da Morte invade tudo, exceto os rostos e as mãos brilhantes da família de pé contra a escuridão” (BISCHOFF, 2007, p. 56).

As pessoas retratadas no quadro caracterizam-se artisticamente por uma simplicidade e uma forma esboçada, dificultando a sua identificação, porém o pai do pintor pode ser considerado o orador fervoroso e a figura que se encontra ao seu lado, o próprio artista. Ulrich Bischoff (2007) não afirma, mas deixa em aberto que as mulheres podem ser sua tia Karen Bjølstad, que, após a morte da mãe de Munch, tornou-se matriarca da família, apoiando e encorajando o jovem artista; e, em segundo plano, a irmã Inger ou Laura. A habilidade de Munch em transmitir sentimentos adquire uma forma assombrosa, a atmosfera de tristeza foi obtida pelo contraste da cor branca do leito da pessoa morta com a vestimenta e aura preta que circunda a família, além das diversas nuances da cor vermelha que integram o fundo, conferindo maior dramaticidade.

Munch criou cenários teatrais na década de 1890 e nesses quadros finais de *O friso da vida*, pode-se sentir as tensões comoventes de um August Strindberg, em que as personagens dialogam mais com a plateia do que entre si (GAGE, 2012, p. 179). Como apontado anteriormente, em *Gritos e sussurros*, a movimentação dos artistas em cena coincide com o ponto de vista de um espectador em uma plateia de teatro, a câmera praticamente não se desloca e mesmo quando realiza algum movimento desencadeia uma sensação de agonia e ansiedade naquele que assiste ao espetáculo.

Para Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), a liberdade sob a óptica da câmera juntamente com os elementos que formam a especificidade técnica do Cinema provocariam uma separação, em teoria, do Teatro. No espetáculo teatral, a união é derivada dos componentes tradicionalmente considerados superiores ou artísticos (o texto e os atores) aos de uma camada inferior, aqueles arraigados na técnica. O Cinema, posto como herdeiro desse modelo artístico do Teatro, demanda que a técnica seja abordada desde o início por um olhar criador, uma vez que o cinematográfico não se reduz a uma ferramenta, ele é aquilo que transforma o espetáculo possível (OLIVEIRA JR., 2013, p. 31).

A necessidade do enquadramento e a possibilidade de variar o ponto de vista sobre a cena, assim, determinam no cinema um novo estatuto para a realização cênica. Mas são justamente essa necessidade e essa possibilidade que permitirão à *mise-en-scène* cinematográfica ser mais que uma técnica [...]. Por meio desse quadro, a *mise-en-scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um olhar sobre o mundo (OLIVEIRA JR., 2013, p. 32-33).

A *mise-en-scène* articula também a discussão alusiva ao colorido, dado que a cor é uma parte decisiva para a construção do enquadramento. As incertezas e instabilidades inerentes à interpretação dos efeitos das cores acabam por torná-las, de modo incomparável, apropriadas à expressão de emoções instáveis. Apenas na primeira década do século XX, na Alemanha, surgiu uma arte programática que exprimia emoções, porém a sua atuação já estava presente na estética de Vincent Van Gogh e Edvard Munch, pois ambos foram expostos à nova estética devido às transformações dos seus estados psicológicos em Paris (GAGE, 2012, p. 69). O uso da cor por Munch era bem menos sistemático e acima de tudo lírico, "ele sente as cores e revela seus sentimentos através delas; nada indica que ele as veja isoladamente. Ele não vê apenas o amarelo, o vermelho, o azul e o violeta; vê tristeza, gritos, melancolia e decadência" (OBSTFELDER, 1893 *apud* GAGE, 2012, p. 69).

Munch interiorizou suas cores no mais alto grau possível, porém não possuía uma concepção definida sobre o seu simbolismo e nessas pinturas a cor dominante pode ser tanto o vermelho quanto o verde (GAGE, 2012, p. 179). Contudo, em *Gritos e sussurros*, cabe ao vermelho quase toda a responsabilidade de transportar para a tela a sensação insuportável de claustrofobia e a violência sangrenta de um diálogo que nunca ocorre.

Para Pamela Howard (2015, p. 125), a cor e a composição são pontos cruciais para a arte de um cenógrafo, em que, após a pesquisa do texto e do conhecimento do espaço cênico, o próximo desafio é compor e colorir o local com figuras e formas, criando uma visualidade cinética para o espetáculo. A conciliação entre a composição e a cor resulta na direção do olhar do espectador para os pontos focais de cada cena durante o transcorrer da obra.

Nos quadros posteriores ao discurso do pastor referente à passagem de Agnes, a cor preta da vestimenta de luto das personagens se opõe ao branco que impregna toda a cama, além do chão e o papel de parede vermelho que sobrecarregam a atmosfera fúnebre, levando ao questionamento interior.

O desenvolvimento da composição cenográfica ambiciona que o espectador unifique os atores e os objetos em um encadeamento de enunciados poéticos, em que, de maneira análoga às formas e aos formatos, as cores possam se equilibrar no espaço. Estas podem direcionar a percepção do espectador para determinado ponto focal e orientá-lo para o significado da composição em face do posicionamento cuidadoso do enquadramento. Assiduamente, a compreensão da cor pode ser vista como um truque do olhar, uma vez que o que pode ser enxergado a distância pelo observador como uma única cor, na prática pode ser constituído por diversas cores, apenas visíveis de perto (HOWARD, 2015, p. 126), e o seu uso pode ser direcionado para liberar uma ressonância emocional (HOWARD, 2015, p. 127).

A movimentação de cena dos atores e a montagem permitem ao espectador sempre visualizar o corpo de Agnes já sem vida, exceto no plano em que o pastor retoma seu discurso sobre sua própria relação com a moribunda, enquanto as demais mulheres são vistas apenas de costas – seus rostos nunca são mostrados nesses quadros.

A cor – sua concepção e manipulação dentro da composição da imagem – é a ferramenta que modifica de maneira fluente e orgânica o espaço cênico. Os atores [...] podem ser vistos como ícones coloridos em movimento [...]. Eles têm o potencial, se assim dirigidos, para utilizar seus figurinos como elementos cênicos em movimento, o que é um grande recurso para o criador (HOWARD, 2015, p. 143).

As cores, quando colocadas dentro de uma composição do espaço, estando totalmente unidas, não por acaso, mas por uma concepção e investigação rigorosa, podem apresentar uma qualidade metafísica de quietude, salientando o arranjo dos planos e as formas. Esses aspectos levantam o questionamento de que os elementos cenográficos desses quadros podem resultar em uma extrema contradição, que remete à própria fé e às indagações que podem ocorrer naqueles que estão muito próximos da figura da morte.

Um fator interessante e imprescindível para esse ideário é que o som do relógio onipresente simplesmente cessa no exato momento em que o pastor se ajoelha ao lado da cama; após esse instante o seu ruído é extinguido da trilha sonora, com exceção dos momentos que apresentam *flashbacks* e/ou sonhos. Logo, a contradição desencadeada por esses componentes da narrativa recai estritamente na figura do pastor, único personagem extremamente exposto na cena e que entra em contato próximo com o corpo de Agnes. A crítica de Ingmar Bergman à religião instituo-

nalizada, que adentra o ambiente burguês, comporta-se de modo inusitado em referência à própria profissão da personagem, que exige uma máxima espiritualidade e retoma o tema de *Luz de inverno* (1962), segundo filme da trilogia dos filmes de câmara⁴.

O pastor, na segunda parte do seu discurso no leito de morte de Agnes, diz a seguinte passagem:

Que você reúna nosso sofrimento em agonia no seu corpo. Que você possa avançar com esse sofrimento através da morte. Que você se encontre com Deus quando chegar a essa outra Terra. Que você possa encontrar Seu semblante voltado em sua direção. Que você possa saber que língua falar para que você possa ouvir e entender. Que você possa então falar com Deus e que Ele a ouça. Que você reze por nós. Agnes, querida filha, ouça, por favor. Ouça o que tenho a lhe dizer agora. Reze por nós que fomos deixados na escuridão, deixados para trás nessa Terra miserável com o céu acima de nós, impiedoso e vazio. Deposite seu fardo aos pés de Deus, todo o seu sofrimento e peça a Ele que nos perdoe. Peça a Ele que nos liberte da nossa ansiedade e do nosso cansaço das nossas apreensões e medos. Peça que Ele dê significado e sentido a nossas vidas. Agnes, você que suportou a angústia e o sofrimento por tanto tempo é, com certeza, digna de defender a nossa causa. Ela foi minha afilhada na Crisma. Nós tivemos muitas conversas durante esses anos. A fé dela era mais forte que a minha.

Aparentemente, pelas palavras proferidas, o pastor se encontra em uma crise existencial permeada pelo questionamento do ser no mundo que se encontra desamparado pelo próprio Deus. A personagem não objeta a existência metafísica; entretanto, a sua fé perpassa por elementos contraditórios, como se os indivíduos que permanecem no plano terreno estivessem abandonados devido à culpa e ao sofrimento que carregam, destilando uma angústia sem esperança, que tem sua expressão em uma existência humana vazia e totalmente desprovida de significado. Devido a esse argumento levantado, o sacerdote de *Gritos e sussurros* se aproxima do pastor Tomas Ericsson, um dos protagonistas do filme *Luz de inverno*, que passa por uma crise de fé e que tende a resistir ao seu Cristianismo.

Ingmar Bergman, depois de sofrer uma crise no plano sentimental (a separação de Käbi Laretei) e no religioso (novas dúvidas sobre a existência de Deus), expressou sua decisão de tomar partido de uma forma quase definitiva pelo agnosticismo por meio da trilogia dos filmes de câmara (LÓPEZ, 2007, p. 60). Esse colapso do cineasta sueco, que afetou o seu físico e psíquico, foi acentuado em 1964, após a realização de *Para não falar de todas essas mulheres*, e um novo ponto de inflexão na vida e na obra bergmaniana ocorreu em 1965, com a realização do filme seguinte, *Persona* (1966),

cujo roteiro foi escrito por Bergman, enquanto ele foi internado em uma clínica, assumindo o trânsito em direção a uma perspectiva propensa ao desespero, que pode ser descrita como pessimismo ontológico (LÓPEZ, 2007, p. 118).

Com a trilogia dos filmes de câmara, Bergman pareceu querer demonstrar que não se sente interessado pelo problema de Deus, mas unicamente pelo problema do homem e convencido de que a mera possibilidade constitui a própria essência do existente. O cineasta sueco passa a tratá-lo como um ser problemático, incerto, ambíguo e essencialmente instável. Prova disso são os problemas de comunicação e a falha intrínseca que a instituição familiar carrega e o próprio homem como um projeto individual (LÓPEZ, 2007, p. 62). O silêncio de Deus foi o gatilho para a angústia sofrida pelo clérigo luterano de *Prisão* (1949) e pelo pastor Ericsson, e existe pelo menos uma alusão a este conceito em todas as películas de Bergman de conteúdo religioso, como em *O sétimo selo* (1956), em que o cavaleiro cruzado se lamenta na capela pelo “silêncio de Deus” (LÓPEZ, 2007, p. 144).

Em *Luz de inverno*, não somente os diálogos, mas as anotações de Bergman explicam “o silêncio de Deus”. Quando Thomas Ericsson está prestes a cair em angústia e olha para o crucifixo, Bergman escreve sobre o silêncio de Deus, o rosto convulsionado do Cristo, o choro silencioso por trás de seus dentes nus e o sangue em sua testa e mãos (STAEHLIN, 1968 *apud* LÓPEZ, 2007, p. 148). Esse período de reflexão do diretor, que tomou como ponto de partida o mutismo do divino, foi finalizado com o mais amargo desespero, tendo encontrado no “homem sem Deus” pouco mais que a crueldade e o medo (LÓPEZ, 2007, p. 154).

Ericsson, após a morte da esposa, transformou-se em um homem pouco receptivo, confuso e descrente, o seu dom da palavra é exclusivamente uma maneira de (in)expressão marcada pela descrença da fé (RODRIGUES, 2018, p. 134). O estado apático da personagem demonstra as contingências e divergências essenciais ao exercício da vida e da experiência cotidiana (RODRIGUES, 2018, p. 135), permeando a diferença distinguida por Kierkegaard entre a verdade triunfante, a fé propriamente dita, e a verdade perseguida, dúvida em superar os problemas por seus próprios meios. A justificativa para a condição da dependência humana no filme não se fundamenta, pois “se é dependente porque se vive no limite entre a aceitação e a não aceitação de si em relação ao mundo e aos outros. Ao se contestar a própria crença, surge a falta de sentido e a presença do sagrado se torna incoerente” (RODRIGUES, 2018, p. 136).

Esse passo não será definitivo, pois, uma vez alcançada a plena maturidade, Bergman abrirá uma nova etapa em que a referência ao religioso retoma, mais uma vez, uma relevância justificada. Diante da impossibilidade de encontrar uma resposta concreta ao problema da vida e da morte a partir do agnosticismo, um repensar levou a uma nova largada para a busca do divino e de certos aspectos irracionais do ser (LÓPEZ, 2007, p. 155). Entretanto, o pastor de *Gritos e sussurros* não se encontra no mesmo limiar que Tomas Ericsson: sua fé está abalada pela proximidade física e emocional do corpo morto de Agnes, o que faz contradizer a existência metafísica através da aflição, da angústia e do sofrimento pelos quais todos os indivíduos perpassam ao longo de sua vida. A comunicabilidade com o divino não procede do pastor e até mesmo da moribunda e insere essa responsabilidade na figura de Anna, eventualidade que pode ser vista na sequência em que Agnes não consegue deixar o campo material.

Já em outro instante do filme, no movimento de Karin, quem norteia o espectador é Ingmar Bergman: “Alguns anos antes, Karin e seu marido, Fredrik, seguiam a carreira diplomática. Durante uma visita eles se hospedaram por alguns meses na propriedade rural”. Simultaneamente à voz do diretor, é visualizado um plano conjunto de Karin e Fredrik jantando à mesa, sendo servidos por Anna. Os assuntos abordados pelo casal se constituem por meio de banalidades do cotidiano, demonstrando certa frieza consequente de um casamento sem amor. Em dado momento, Karin derruba uma taça de vidro, a objetiva enquadra os cacos de vidro e a bebida que encharca o pano branco da mesa. O marido e Anna retiram-se da cena, ao passo que Karin segura um dos cacos de vidro e fala: “Não passa de uma série de mentiras. Tudo.”

Plano-detulhe da mão de Karin colocando o caco de vidro em uma bandeja e retirando seus anéis, seguido por um corte. Nesse instante, o espectador se depara com um plano conjunto de Anna e Karin, a câmera se posiciona de um modo que enquadra as personagens de perfil, no entanto tem-se uma penteadeira na frente das duas mulheres com três espelhos e um relógio de pêndulo, revelando-se como ponto de escuta desse ruído. Através do reflexo do corpo de Karin em dois espelhos, torna-se possível vê-la em três ângulos diferentes, enquanto a imagem de Anna é apenas refletida no espelho central, onde o observador pode visualizá-la olhando fixamente para frente. Karin ergue seu olhar para Anna por meio do espelho e diz: “Não me encare!”

Close-up nas duas personagens: Anna está olhando para baixo e Karin, que até então olhava para frente, dirige seu olhar para a parte inferior do quadro, ao passo que a empregada ergue a sua cabeça e a outra mulher olha para frente se virando. *Close-up* de perfil de Karin, que continua pedindo para Anna não a encarar e simultaneamente desfere um golpe na serviçal, a câmera se move acompanhando toda a movimentação de Karin e enquadra Anna em um *close-up*. Nesse momento, são dispostos três contracampos mesclados com *close-ups*, em que Karin pede desculpas para Anna, que balança a cabeça em sinal negativo. Plano médio de Anna, ela anda em direção a Karin com a objetiva acompanhando-a, fechando um *close-up* em Karin. A empregada começa a ajudar Karin a se despir, a câmera, que até esse instante estava enquadrando Karin, realiza um movimento para frente e destaca o rosto de Anna.

Plano americano das duas mulheres, Anna está atrás de Karin, retirando seu vestido preto, acabando por revelar a roupa de baixo branca da personagem, sendo possível ver o seu reflexo nos três espelhos para posteriormente vê-la nua. Plano próximo de Anna e Karin, que se move ficando fora do campo e a câmera fixa-se em Anna, que está pegando as roupas do chão. Plano conjunto, Karin está sentada, retirando suas meias pretas, Anna arruma as roupas e se movimenta saindo do quadro. Karin fica nua sozinha na tela (Figura 4).



Fig. 4. Fotografia do nu de costas de Karin. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).

No *frame* destacado na imagem anterior, pode ser observada a composição cenográfica, em que o vermelho, a cor predominante, estende-se pelo chão, pelas paredes, pelos estofados dos móveis e até mesmo no reflexo dos espelhos, entrando em contraste com o branco da porta e da parte de madeira da parede, sendo o cômodo demasiadamente mobiliado. Karin está sentada em um banco que está ao lado da penteadeira, o vermelho do acolchoado salienta a cor alva da sua pele e as suas meias pretas dirigem a atenção do espectador da coxa para cima, evidenciando a sua forma corporal. A personagem está parcialmente de costas, seus seios não são mostrados, mas parte de suas nádegas está claramente visível, o que revela um pudor comedido na cena. O seu corpo também apresenta marcas que se prolongam da coxa até suas costas, oferecendo a ideia de um torso genuíno e que concomitantemente se contrapõe com o penteado convencional de formato oval.

O discurso expresso pela cor pode ser aproveitado tanto para destacar os objetos em uma composição quanto para unificar o espaço, uma vez que o seu uso engenhoso pode ser evocativo e poderoso a ponto de criar um enunciado de peso, em que, às vezes, as características de um ambiente ao lado da sua atmosfera podem simplesmente sugerir uma cor dominante (HOWARD, 2015, p. 128). O diretor e o cenógrafo, somente por meio desses aspectos, podem mover os elementos e construir composições de cor realmente significativas, considerando a forma, o tamanho e a qualidade de cada item da mobília como um objeto escultural a ser cuidadosamente escolhido e posicionado.

O nu de costas de Karin nesse quadro é frequentemente visto em outras obras de arte, retomado como uma iconografia de mulher sentada que está prestes a entrar no banho ou se vestindo, como nas pinturas de Jean-Auguste Dominique Ingres e Pierre-Auguste Renoir. No entanto, a montagem elaborada por Ingmar Bergman nesse *frame* se assemelha aos nus (figuras 5 e 6) produzidos por Edvard Munch, no final do século XIX.

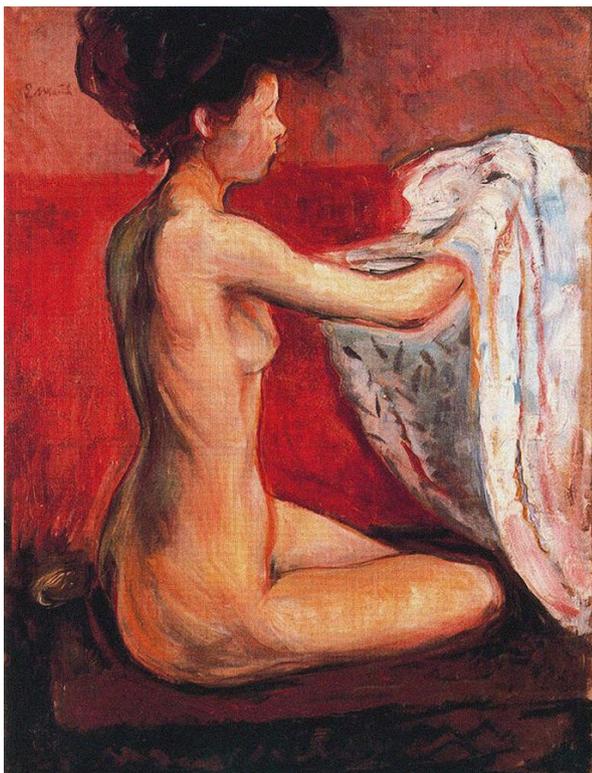


Fig. 5: Edvard Munch, *Nu de Paris* (1896). Disponível em: [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/90/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/). Acesso em: 25 ago. 2019.

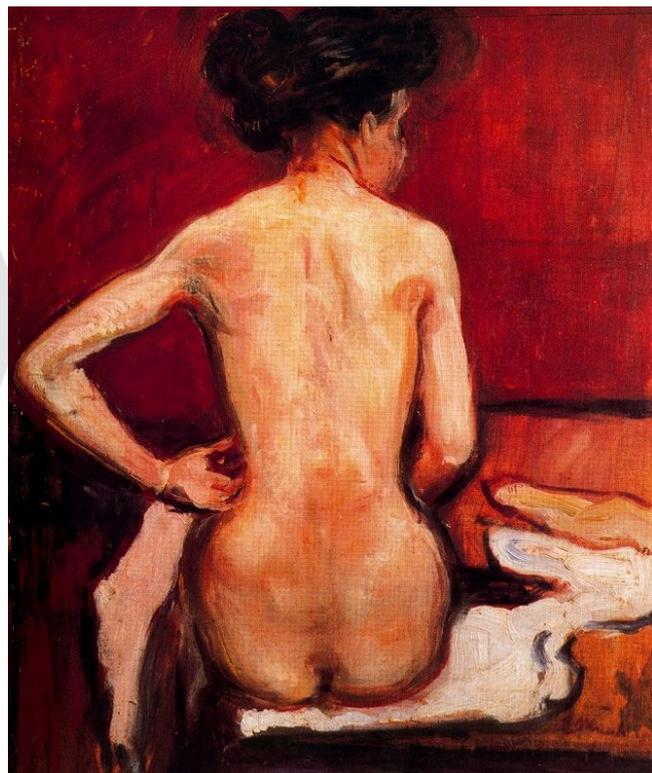


Fig. 6: Edvard Munch, *Nu* (1896). Disponível em: [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/90/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/). Acesso em: 25 ago. 2019.

Esses quadros de modelos de Paris pintados por Munch condizem com a cena artística parisiense, que abarca as obras de pintores como Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec e Édouard Vuillard, faltando somente um pequeno passo para alcançar *O friso da vida* (BISCHOFF, 2007, p. 28). Em o *Nu de Paris* (1896), a mulher está posicionada de lado e a parte inferior escura oferece o contorno da perna, que entra em contraste com pele clara, enquanto o fundo vermelho localizado no centro do quadro salienta as pinceladas mais escuras das costas, opondo-se e conferindo destaque à parte nítida do corpo. O pano branco dirige a atenção do observador diretamente para o seio pequeno, que está notadamente à mostra, assim como o abdômen ligeiramente ondeado, que faz uma junção com a perna, escondendo o sexo.

Já em *Nu* (1896), a mulher está disposta de costas com a cabeça levemente inclinada para a direita, sentada sob um tecido branco, que proporciona graça à obra. A parte de baixo do quadro possui tonalidades escuras que entram em oposição ao pano alvejado, delineando os traços das nádegas, que estão nitidamente à mostra. A acomodação dos braços norteia o contorno da cintura, concedendo graciosidade para a figura feminina e a sua pele clara contrasta tanto com o fundo avermelhado quanto com a parte inferior. O corpo feminino nessa obra é exibido de maneira pudica e sensual, já que o seu posicionamento sugere a nudez, porém não desvela o seu físico por completo.

Ao comparar essas duas pinturas de Munch com o *frame* de Ingmar Bergman, o aspecto mais visível é a predominância das tonalidades vermelhas, que ajudam a evidenciar as formas corporais. A mulher nos quadros está vestindo e/ou se despindo, assim como Karin e a compostura perceptível das meias pretas da personagem se assemelha à composição escura inferior do quadro do artista, uma vez que é impossível para o observador enxergar as pernas da mulher retratada por Munch, evidenciando como o cineasta sueco brinca com os detalhes das suas analogias referentes às imagens pictóricas.

As pinceladas escuras do cabelo da figura feminina do quadro proporcionam uma forma oval ao penteado, do mesmo modo que o coque de Karin. As nádegas de ambas estão expostas na mesma proporção; contudo, no filme, a personagem está sentada em um banco avermelhado, diferentemente da parte escura imprecisa e do tecido branco vistos nos quadros. Os dois corpos quando confrontados permeiam uma nudez que nunca se revela total, porém a nudez de Karin se aproxima mais de uma nudez ascética que atua para revelar seus questionamentos, contradições e a sua alma, diferentemente da nudez apresentada por Munch, que se vincula a uma graciosidade maior da figura feminina.

Retomando o decorrer da cena, após Karin ficar sozinha no enquadramento, Anna volta ajudando-a se vestir, salientando que a mulher agora está em pé. Quando a personagem está vestindo a sua camisola, torna-se possível vê-la da cintura para cima em dois espelhos para em seguida ver o seu corpo refletido em diversos ângulos (Figura 7).

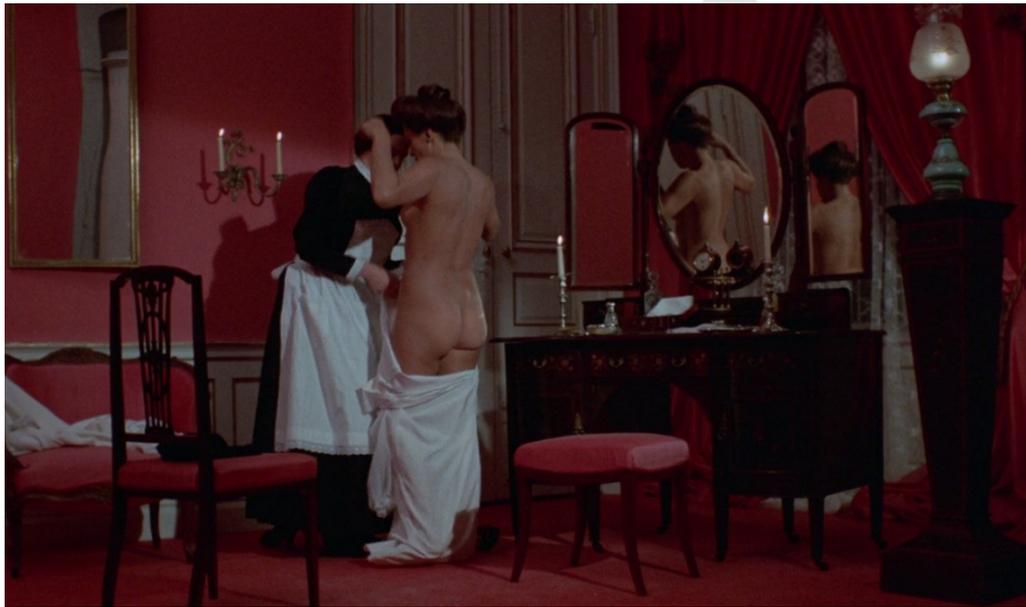


Fig 7. Fotografia de Karin nua se vestindo. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).

A organização do quadro nessa cena propicia uma reflexão sobre o inconsciente da personagem, em que os recursos técnicos empregados, que constituem o discurso cinematográfico, constroem a materialidade de um corpo visto de forma total pelo espectador. O aspecto cênico do espaço, com a riqueza e a amplitude do quarto, confere o palco para a elaboração da *mise-en-scène*, oferecendo o elemento contraste para o questionamento interior de Karin, assim como a claustrofobia constante do filme.

Jean-Luc Godard (2007, p. 109) discorre que, grosso modo, existem dois tipos de cineastas: o primeiro grupo é denominado de cinema livre, ao qual pertencem Roberto Rossellini, Orson Welles e Ingmar Bergman; o segundo pode ser nomeado de cinema rigoroso, como o de Alfred Hitchcock, Fritz Lang e Luchino Visconti. Nos cineastas livres, quando rodam um filme, o enquadramento será aéreo e fluido, enquanto a decupagem será incoerente, mas sensível à tentação do acaso. Já no cinema rigoroso, o enquadramento será medido em milímetros e o movimento da câmera terá uma precisão incrível sobre o palco, possuindo seu próprio valor abstrato de movimentação no espaço.

No entanto, a partir da década de 1960, Bergman se demonstrou o mais asfixiante e rigoroso dos diretores, o que pode ser demonstrado por meio de *Persona*, *Fanny e Alexander* e, principalmente, *Gritos e sussurros* (OLIVEIRA, 2013, p. 372). A decupagem dessa sequência de Karin corrobora o uso preciso da *mise-en-scène*, tanto na composição da imagem pictórica quanto na visualização total do corpo da personagem proporcionada pelo uso dos espelhos, autenticando a obsessão do cineasta pelos mínimos detalhes em cada plano.

Os objetos e os elementos não falam por si mesmos: devem ser posicionados em um relacionamento com o espaço e de uns com os outros, para terem eloquência e significado. A maneira pela qual a imagem é localizada transforma a realidade em arte. Em uma composição cênica, o objeto é muito mais do que seu caráter literal. Torna-se um emblema para o mundo oculto da peça, algo que está por trás, mas que apoia as palavras do ator. Sua força e apropriabilidade transmitirão um significado para além do que se vê, e também uma noção gratificante de beleza e autoridade. O objetivo é criar imagens visuais que cativem o espectador (HOWARD, 2015, p. 125).

Após Karin vestir a sua camisola, a empregada solta seus cabelos para fazer uma trança e ela segura o caco de vidro, olhando-o fixamente. Karin ordena que Anna vá embora e novamente diz: “Não passa de uma série de mentiras. Uma série monumental de mentiras. Série de mentiras”, para em seguida introduzir o fragmento do vidro em sua vagina, transparecendo um misto de horror e prazer. A personagem entra no mesmo quarto em que se encontra o seu marido, deita-se na cama olhando fixamente para ele e passa a mão em seu sexo ensanguentado, sujando a sua boca por inteiro com o líquido, retomando o momento em que o vinho encharca o pano branco da mesa, no início da sequência.

O conhecimento da esfera de um casamento sem amor pode ter provocado em Karin uma efusão da sua própria interioridade, sendo demasiadamente contraditório à personagem, que de modo nítido ojeriza o contato, ser a única a aparecer nua no filme. Sua nudez provoca uma sensação de que o seu interior está exposto através do seu exterior e a automutilação é uma tentativa externa de diminuir a mácula do seu sofrimento. Karin se distancia das outras pessoas e do seu universo, revelando um desacordo entre o seu finito material e o infinito espiritual, dado que não vive na imediatidade e possui consciência da sua interioridade. A personagem, ao persistir nesse contrasenso, não se encontra no estádio estético⁵; porém, por não se decidir a escolher, também não está no estádio ético. Karin se situa na zona limite entre esses dois estádios, a ironia:

Em geral se costuma, por questão de brevidade, traduzir a ironia por dissimulação ou fingimento. Mas dissimulação denota mais o ato objetivo que leva a cabo o desacordo entre essência e fenômeno; ironia denota, além disso, o gozo subjetivo, na medida que na ironia o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer que do irônico que ele se liberta (KIERKEGAARD, 2005, p. 222).

A personagem, de acordo com a sua apresentação, porta-se como uma mulher séria indiferente às frivolidades da vida; contudo, em algumas passagens são evidenciados ao espectador sentimentos amargos da sua consciência. Karin, assim como o sujeito irônico esboçado por Kierkegaard, apenas se interessa em parecer diferente do que realmente é, escondendo sua brincadeira na seriedade e sua seriedade na brincadeira. A sua oposição entre essência e fenômeno vista na automutilação rege um movimento totalmente inverso, em que o indivíduo, ao tomar consciência do seu eu e de um eu ideal, toma toda a existência como algo estranho e tudo perde a sua validade (KIERKEGAARD, 2005, p. 224).

O questionamento interior de Karin é uma determinação da subjetividade; como sujeito irônico, ela está negativamente livre, uma vez que a realidade que lhe deve oferecer conteúdo não perdura e a insegurança a deixa suspensa. O emaranhado de mentiras do qual a personagem fala com tamanha intensidade lhe assegura certo entusiasmo, aspecto perceptível no seu prazer quando inflige o corte em seu sexo; no entanto, à medida em que adentra na infinitude de possibilidades precisando de um consolo por tudo o que afunda, acaba por seguir um caminho de destruição.

Mas dado que o irônico não está de posse do novo, poder-se-ia perguntar com o que, afinal, ele aniquila o velho, e a isso se precisaria responder: ele anula a realidade dada com a própria realidade dada, mas é preciso lembrar ao mesmo tempo que o novo princípio nele está presente, como possibilidade. Mas na medida que ele aniquila a realidade com a própria realidade, ele se coloca a serviço da ironia do mundo (KIERKEGAARD, 2005, p. 227).

A formação da ironia em Karin desenvolve-se completamente a partir do seu nu, construção da subjetividade latente que faz valer o modo irônico, fazendo-a tomar consciência da sua ironia e através da automutilação desencadeia o negativamente livre pela condenação da realidade dada, gozando a liberdade negativa. A metamorfose do indivíduo desmorona a confiança depositada no ser e causa uma perda da estabilidade da aparência de ser. O conjunto de expectativas referente à

permanência das coisas, no qual as coisas se mantêm do mesmo modo que eram anteriormente, ocasionam uma sequência estável na qual o sujeito encontra uma continuidade de si. Entretanto, a mudança é instável, o passado não torna o presente mais necessário.

Na dúvida o sujeito quer constantemente ir ao objeto, e o seu infortúnio está em que o objeto foge constantemente diante dele. Na ironia, o sujeito quer constantemente afastar-se do objeto, o que ele consegue ao tomar consciência a cada instante de que o objeto não tem nenhuma realidade. Na dúvida, o sujeito é testemunha de uma guerra de conquista, na qual cada fenômeno é aniquilado porque a essência tem de estar mais atrás. Na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo (KIERKEGAARD, 2005, p. 223).

Sendo assim, Karin prontamente ultrapassa o estágio estético e possui uma compreensão do ético, porém escolhe não saltar e, dado que essa sequência é concebida como um instante do passado, evidentemente a personagem se manteve nessa zona-limite. Permanecendo como um indivíduo irônico, Karin tem lucidez perante suas obrigações, mas a falta de empatia lhe é intrínseca, principalmente no pós-morte de Agnes, excetuando-se o momento em que sua máscara é ligeiramente retirada ao se ouvir a primeira repetição da *Sarabanda*, de Johann Sebastian Bach.

Considerações finais

A partir das questões levantadas, constata-se que os elementos cenográficos conduzem toda a narrativa de atmosfera fúnebre de *Gritos e sussurros*. Além das diversas nuances da cor vermelha, o filme é marcado pelo aparente silêncio de Deus, porém a morte fala através dos gritos de dor de Agnes, do sussurrar do vento e das demais personagens, que sempre conversam com uma voz abafada. Não é a primeira vez que a morte fala em um dos filmes de Ingmar Bergman, o que causa mais uma aproximação a um dos temas centrais de *O sétimo selo*, em que a morte é corporificada e desafia as personagens.

Essa qualidade corrobora que o cineasta sueco enfatiza determinadas temáticas narrativas em consonância com o seu estado de espírito, não diferindo a arte da vida, independente da tentativa do estabelecimento de classificações ou fases da filmografia. O seu principal livro de memórias, nomeado *Lanterna mágica: uma autobiografia de Ingmar Bergman*, conduz a essa ideia. O título do

livro diz respeito a um aparelho óptico, considerado o primeiro e mais popular projetor até a invenção do cinematógrafo, inferindo que a ligação do cineasta com o Cinema é um fator preponderante em sua vida pessoal, abarcando memórias da infância até a vida adulta.

Todos os detalhes estilísticos e o vermelho sangue de *Gritos e sussurros* obstruem a relação das personagens com o mundo externo e conservam um eco da esfera espiritual, da angústia metafísica e do persistente sentimento de culpa. A cor, ao simbolizar o que é de mais oculto na alma, caracteriza uma violência camuflada pronta para insurgir, aspecto que pode ser visualizado na falta do diálogo e do contato presente no decorrer do filme. No entanto, estes apreendem certos paradoxos e contradições que abrangem o seu próprio acontecimento, uma vez que quando ocorrem ocasionam uma reação inesperada ao espectador devido à sua anormalidade, como o discurso do pastor, ou à brutalidade, exemplificada com a automutilação de Karin.

As nuances da cor vermelha e o rigor empregado na *mise-en-scène* originam a construção das imagens pictóricas análogas às pinturas de Edvard Munch: a movimentação dos atores, no leito de morte de Agnes, ao permitir que o espectador sempre visualize o corpo morto, acaba por convidá-lo para o rito de passagem; e o nu de Karin, ao se distanciar do objetivo de contemplação da graciosidade feminina, incita o espectador a conhecer o interior da personagem pelo seu frágil exterior naquele dado momento. Essas sensações provocadas pela narrativa não podem ser alcançadas sem planejamento e execução precisa e, se para Bergman a arte não é passiva, embora sempre esteja aberta para o diálogo com outros discursos, o mesmo ocorre com a plateia.

REFERÊNCIAS

- A FLAUTA mágica. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Radio AB. TV2/Sveriges Radio AB. Ljudradion, 1975. 1 DVD (138 min).
- A HORA do amor. Direção: Ingmar Bergman. Suécia; Estados Unidos: Cinematograph/ABC Pictures, 1971. 1 DVD (115 min).
- A PAIXÃO de Anna. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri/Cinematograph AB, 1969. 1 DVD (101 min).
- ATRAVÉS de um espelho. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Janus Films, 1961. 1 DVD (112 min).
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).
- BERGMAN, Ingmar. **Gritos e sussurros**. Tradução Jaime Bernardes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1973.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863-1944)**: imagens de vida e morte. Colônia: Taschen, 2007.
- CENAS de um casamento. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, 1973. 2 DVDs (281 min).
- DEPOIS de um ensaio. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Personafilm GmbH, 1984. 1 DVD (90 min).
- FACE a face. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Radio AB. TV2, 1976. 1 DVD (130 min).
- FANNY e Alexander. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Television AB TV1/Gaumont International AS/Personafilm GmbH/Tobis Filmkunst GmbH/Stiftelsen Svenska Filminstitutet, 1982. 2 DVDs (188 min).
- GAGE, John. **A cor na arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- GODARD, Jean-Luc. Bergmanorama. **Cahiers du Cinéma**, n. 4, p. 106-110, 2007.
- GRITOS e sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Stiftelsen Svenska Filminstitutet/Liv Ullmann/Ingrid Thulin/Harriet Andersson/Sven Nykvist, 1972. 1 DVD (92 min).
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007.

LUZ de inverno. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1962. 1 DVD (80 min).

MUNCH, Edvard. **A câmara da morte**. 1896. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A criança doente**. 1885. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A mãe morta e a criança**. 1897-1898. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A mãe morta**. 1897-1899. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A morte e a criança**. 1897. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A morte na câmara doente**. 1895. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Criança**. 1899-1900. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Nu de Paris**. 1896. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Nu**. 1896. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **O leito de morte**. 1895. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Vida e morte**. 1894. 1 tela.

NA PRESENÇA de um palhaço. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Sveriges Television AB/Danmarks Radio/Norsk Rikskringkasting/Radiotelevisione Italiana/Oy Yleisradio Ab TV1/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1997. 1 DVD (119 min).

O OVO da serpente. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Rialto Film/Dino De Laurentiis Corporation, 1977. 1 DVD (120 min).

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1956. 1 DVD (96 min).

O SILÊNCIO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1963. 1 DVD (81 min).

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

PARA não falar de todas essas mulheres. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1964. 1 DVD (89 min).

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966. 1 DVD (85 min).

PRISÃO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Terrafilms Produktions AB, 1949. 1 DVD (79 min).

RODRIGUES, Fabiana. **Ingmar Bergman**: Deus, dúvida e conflito no cinema. 2018. 200 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2018.

SARABANDA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Österreichischer Rundfunk (ORF)/ZDF Enterprises GmbH/Filme in rede/Fernsehproduktion GmbH & Co. KG/Sveriges Television AB/Danmarks Radio/Norsk Rikskringkasting/Radiotelevisione Italiana/Oy Yleisradio Ab TV1/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2003. 1 DVD (120 min).

SIMON, Michelangelo di Lodovico Buonarroti. **Pietà**. Florença: Jean Bilheres de Lagraulais, 1499. 1 escultura variável.

SONATA de outono. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: ITC Film Distributors Ltd. Empresas/Personafilm GmbH, 1978. 1 DVD (93 min).

STAEHLIN, Calos. Ingmar Bergman. **Cuadernos Cinematográficos**: Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía, n. 1-3, 1968.

TEIXEIRA, Antônio Álder. **Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman**: o diálogo entre o clássico e o moderno. 2014. 206 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

UMA lição de amor. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Sandrew-Produktion, 1953. 1 DVD (96 min).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

NOTAS

1 Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e bolsista PROEX/CAPES. Este artigo é derivado da dissertação: GONÇALVES, Hellen S. Marques. **O cinema de Ingmar Bergman**: a construção dos elementos estilísticos e existencialistas em Gritos e Sussurros. 2019. 172 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

2 Cf. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

3 Jordi López em *Ingmar Bergman: El Último Existencialista* (2007) discorre que o existencialismo presente na filmografia bergmaniana pode ser encontrado através da análise das personagens com características peculiares, que são acentuadas de acordo com o momento do diretor, dividindo-se em cinco fases: Obras de Juventude (1945-1948), Obras de Conteúdo Psicológico (1948-1955), Obras de Conteúdo Simbólico (1956-1963), Obras de Expressão Crítica (1964-1980) e Obras de Reconstrução Genealógica (1981-...).

4 A trilogia dos filmes câmara é composta por *Através de um espelho* (1961), *Luz de inverno* (1962) e *O silêncio* (1963).

5 Kierkegaard, a partir das questões de possibilidade e escolha decorrentes da existência, delineou três modos ou estádios do indivíduo concreto: o estádio estético, o ético e o religioso. Para o homem pertencer a um desses três estádios depende do quanto está determinado com o espírito. Além dessas três categorias, o filósofo instituiu a ironia como a primeira zona-limite entre os estádios estético e ético, e o humor se porta como zona-limite entre os estádios ético e religioso.

Dois momentos da reflexão sobre a cor na pintura francesa do século XX: Robert Delaunay e Yves Klein

Two moments of the reflection on color in french painting of the 20th century: Robert Delaunay and Yves Klein

Deux moments de la réflexion sur la couleur dans la peinture française du XX siècle: Robert Delaunay et Yves Klein

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

Universidade de São Paulo

E-mail: conrado.fogagnoli@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4706-0265>

RESUMO:

Neste artigo trato de duas visões distintas sobre o uso da cor na pintura francesa do século XX: a de Robert Delaunay e a de Yves Klein. Separadas por um intervalo de quase 50 anos, os dois artistas se dedicaram com afinco às experimentações com a cor em suas pinturas. Com base nos escritos sobre a arte de cada um deles e, principalmente, em seus próprios escritos, procuro circunscrever neste artigo a visão, a concepção que ambos tinham sobre a importância do trabalho com a cor na pintura francesa do século XX.

Palavras chave: *História da Arte. Pintura Francesa. Artistas Franceses. Cor.*

ABSTRACT:

In this article I deal with two different views on the use of color in 20th century French painting: Robert Delaunay's and Yves Klein's. Separated by an interval of almost fifty years, the two artists dedicated themselves to experimenting with color in their paintings. Based on the writings about the art of each of them and, mainly, on their own writings, I try to

circumscribe in this article the vision, the conception that both had about the importance of working with color in 20th century French painting.

Keywords: *Art History. French painting. French artists. Color.*

RÉSUMÉ:

Dans cet article, je m'occupe de deux regards différents sur l'usage de la couleur dans la peinture française du XXe siècle: celui de Robert Delaunay et celui d'Yves Klein. Séparés par un intervalle de près de cinquante ans, les deux artistes se consacrent à l'expérimentation de la couleur dans leurs peintures. En m'appuyant sur les écrits sur l'art de chacun d'eux et, surtout, sur leurs propres écrits, j'essaie de circonscrire dans cet article la vision, la conception que l'un et l'autre avaient de l'importance du travail de la couleur dans la peinture française du XXe siècle.

Mots-clés: *Histoire de l'art. Peinture française. Artistes français. Couleur.*

Artigo recebido em: 08/04/2021

Artigo aprovado em: 04/04/2022

Introdução

O funcionamento da cor, que deve ser necessariamente vital à toda expressão da beleza, é o problema da pintura moderna.

Robert Delaunay

O predomínio da cor na obra pintada de Robert Delaunay é notório, particularmente nas obras produzidas entre os anos de 1912 e 1916, período em que as investigações de Delaunay acerca de seu uso se acentuam, como evidenciam suas telas e as anotações do artista das quais trataremos neste texto.

Porém, Gilles de La Tourette (1950) observa, em um dos raros estudos¹ localizados sobre o artista, que o interesse de Delaunay pelo uso predominante da cor em sua pintura está na origem de seu trabalho plástico. Tomando como objeto as obras do início da carreira do pintor, La Tourette demonstra que esta preocupação pode ser encontrada já nas primeiras obras pintadas por Delaunay, como a exemplo das que são produzidas em seu período de veraneio na Bretanha, entre os anos de 1904 e 1905.

É desta época que data a tela *Paysages de Bretagne*, obra que segundo La Tourette explicita a influência sofrida por Delaunay pela pintura de Monet² e sobre a qual é possível afirmar que foi “inteiramente concebida em seu espírito por uma dominante de cor azul” (LA TOURETTE, 1950, p. 12). Do mesmo período, o crítico francês destaca um autorretrato – o primeiro, segundo o autor – pintado pelo artista, *Portrait de l'Artiste*, 1904, o qual é composto de uma única cor, verde. Posteriormente a esse, um outro autorretrato, superior ao primeiro, na opinião de La Tourette, é também destacado. Conforme escreve, este segundo autorretrato já evidencia a direção tomada por Robert Delaunay rumo ao *fauvismo*, que eclodirá no ano seguinte, particularmente com a pintura de André Derain e de Maurice de Vlaminck, além da de Henri Matisse, claro.

Entre os anos de 1906 e 1907, sempre segundo La Tourette, a pintura de Delaunay começa a evidenciar outras influências, sempre vindas de pintores atentos ao problema da cor, como os chamados *neopressionistas*, entre os quais Henri Edmond Cross é um exemplo. A afirmação do crítico se baseia no *Portrait de Fillette*, obra pintada, de acordo com ele, sob a “influência direta de Cross”. Para La Tourette, nesta tela já se encontra “em estado inconsciente” o “sistema colorido” do qual Delaunay se servirá para a composição de suas obras posteriores. Além deste retrato, ele destaca também o *Portrait d'Henri Cartier*, de 1906, pintura na qual cintilam as cores e que ainda evidencia uma certa aproximação ao *divisionismo* praticado pelo mesmo Cross.

1 Como indica Pascal Rousseau, em texto redigido para o catálogo da exposição de Robert Delaunay, realizada em 1999, poucas são as obras que tratam da obra do pintor e, dentre as que a ela se referem, muitas são relativas ao trabalho de Robert e de sua esposa Sonia Delaunay (Cf. ROUSSEAU *apud* ROBERT DELAUNAY..., 1999).
2 Note-se que, segundo o próprio Delaunay, os impressionistas, entre os quais se inclui Claude Monet, teriam sido, em sua visão, os “primeiros teóricos da cor” (Cf. DELAUNAY, 1957, p. 117).

Além da “influência direta” de Cross, La Tourette propõe aproximações com a pintura de Paul Signac e do “mestre” de ambos, Georges Seurat, pintor que será, inclusive, citado por Delaunay em suas notas como uma de suas principais referências na pintura francesa do século XIX. Não se deve deixar de mencionar também o impacto que a obra do químico Eugène Chevreul provocará na reflexão sobre a cor feita por Delaunay, como será tratado mais adiante.

O lugar da cor na reflexão artística de Delaunay

É, no entanto, a partir do ano de 1912 que a cor ingressa com maior peso na pintura de Delaunay e, prova disso, são as obras que ele pinta nesse período e as anotações de trabalho deixadas pelo pintor, publicadas mais de uma década após sua morte.

Nas *Notas históricas sobre a pintura* (tradução nossa), intertexto de *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, o posicionamento de Delaunay em favor do uso da cor pode ser localizado em muitas passagens. Nelas são evidenciados não só o seu interesse em renovar o uso da cor na pintura de sua época, mas também seu antagonismo em relação ao *figurativismo*, seja ele o da figuração da pintura dita “realista”, circulante no século XIX, seja ele o da figuração geometrizar, posta em circulação pelos pintores chamados “cubistas”, entre os quais, mesmo que por pouco tempo, Delaunay se incluiu no início de seu percurso pictórico. Expondo sua oposição e evidenciando seu interesse pelo trabalho com a cor, escreve Delaunay:

A pintura abstrata vívida não se constitui de elementos geométricos pois a novidade não está na *distribuição de figuras geométricas*, mas na mobilidade dos elementos constitutivos ritmicamente, *os elementos coloridos da obra*. Uma figura geométrica é uma figura que é equivalente a uma figura qualquer do universo. Um círculo ou um quadrado, essencialmente geométricos, não constituem uma composição, do mesmo modo como a reprodução de uma figura humana ou outra não constitui a obra do pintor. *O estado lírico do artista e sua potência visionária com as leis orgânicas e rítmicas da cor-forma são a garantia de uma obra abstrata vívida* (DELAUNAY, 1957 p. 95, tradução nossa, grifos em itálico nossos, grifos em negrito do original).

Opondo-se à distribuição de figuras na pintura – a composição, no sentido próprio do termo –, Delaunay propõe, como seu substituto, o emprego da *cor-forma*, conceito que, apesar de não especificado em suas notas, o artista julga como o “primeiro passo em direção à arquitetura de uma nova arte” (DELAUNAY, 1956, p. 112); nova arte esta que havia sido o “sonho dos cubistas”, como ironiza. Somente o emprego desta “cor-forma” é que garantiria, segundo Delaunay, a “vividez” da obra plástica.

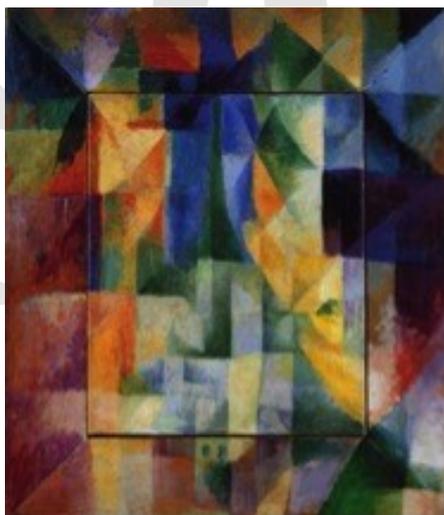


Fig. 1. *Fenêtres Simultané sur la Ville* (1912). Fonte: TOURETTE, 1950, p. 41.

Este posicionamento em favor da cor é acentuado pelo pintor ao tratar da pintura dita “realista”, do século XIX, comparando-a com algumas de suas obras nas quais o papel da cor se torna proeminente, como as da série *Fenêtres* (Fig. 1), por exemplo. Delaunay escreve de modo a constantemente evidenciar a distância que separa a sua pintura da dos dois referidos momentos da pintura francesa, ambos, para ele, figurativos.

Delaunay afirma que nas obras desta série a “cor é função da forma” e que os “contrastes de cores” nela empregados devem ser considerados como “a base da nova construção, ou do *metier* nas artes plásticas modernas” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa).

Com a preocupação de sublinhar a distância que marca a sua pintura da dos figurativos, Delaunay escreve acerca do título dado à série, *Fenêtres*, possível de ser relacionado com um dado do “real”, uma vez que o nome é apenas “evocador”³, pois, quanto à técnica – que é o que lhe interessa –, esta é “completamente nova”. Tal técnica, que Delaunay nomeará de “contraste de cores simultâneas”, funda-se nas relações que, na tela, uma cor pode estabelecer com outra por sua justaposição e, conseqüentemente, por seus contrastes.

É evidente em seus escritos que, para a formulação desta “nova técnica”, Delaunay se apoia em pesquisas plásticas de outros pintores, alguns deles também do século XIX, a exemplo dos já referidos Georges Seurat e Paul Signac. Mas, sobretudo, Delaunay se vale de um tratado que havia sido útil também a Seurat e Signac: *A lei do contraste simultâneo das cores e da variedade dos objetos coloridos* (tradução nossa), tratado no qual Eugène Chevreul (1839), seu autor, expõe o que ele chama de “contraste simultâneo das cores”:

O contraste simultâneo das cores é um fenômeno que se manifesta em nós todas as vezes que observamos ao mesmo tempo dois objetos diferentemente coloridos, colocados lado a lado um do outro. Isso implica em que a diferença de cor que pode existir entre os dois objetos é aumentada de tal modo que: 1º se um dos objetos é mais escuro que o outro, este nos parecerá mais claro e o outro mais escuro – o que realmente não são. 2º as cores dos dois objetos são elas mesmas modificadas em sua natureza optica. Por exemplo, se uma folha de papel azul é colocada ao lado de uma folha de papel amarelo, estas duas folhas, longe de nos parecerem próximas ao verde, como presumiríamos, [...] parecem aproximar-se do vermelho, de modo que o azul parece violeta e o amarelo, alaranjado. Por conseqüência, no contraste simultâneo de cores a diferença do claro e do escuro é aumentada como o é a diferença da natureza optica das cores (CHEVREUL, 1839, p. 5, tradução nossa).

Não muito distante do argumento de Chevreul, Delaunay se posiciona contra a “cópia da natureza”, em favor de uma pintura *abstrata* “em cores”, que é efetuada por meio dos “contrastos entre as cores”, por suas “vibrações lentas em relação às cores rápidas”, como na nota seguinte:

Nada de cópia da natureza [...] antes, pintura abstrata em cor. A cor, as cores com suas leis, seus contrastes, suas vibrações lentas em relação às cores rápidas ou muito rápidas, seu intervalo. Todas essas relações formam a base de uma pintura que não é imitativa, mas criativa pela técnica mesma. [...] Na realidade, foi o nascimento de

3 É bem provável que esta afirmação do pintor se baseie na opinião de Guillaume Apollinaire expressa no artigo “Du sujet dans la peinture moderne”, publicado na revista *Soirées de Paris*, nº 1, em 1912. Neste artigo, entre outras considerações, Apollinaire escreve a seguinte: “Os pintores novos pintam quadros nos quais não há tema propriamente. E as denominações que neles encontramos nos catálogos desempenham normalmente o papel de nomes que designam os homens sem os caracterizar” (APOLLINAIRE, 1912, p. 1).

uma arte que não tinha mais nada a fazer com a interpretação nem a descrição das formas da natureza. Ao invés disso, como a música, arte auditiva, a pintura é uma arte visual da qual as formas, os ritmos, os desenvolvimentos, partem da pintura mesma, como na música não há sonoridade da natureza, mas relações musicais (DELAUNAY, 1957, p. 95, tradução nossa).

Além dessa passagem, a importância das teorias do “grande Chevreul”, como escreve Delaunay, é evidenciada em outras, tais como nas que ele considera que “[o] *contraste simultâneo* assegura o dinamismo das cores e sua construção no quadro” (DELAUNAY, 1957, p. 119, tradução nossa, grifos nossos). Ou na definição dada por ele para o *contraste simultâneo*: “criação da profundidade pelas cores complementares e dissonantes que dão direção aos volumes” (DELAUNAY, 1957, p. 124, tradução nossa), ou, ainda, a referida “cor-forma”.

Como se vê, para Delaunay as possibilidades de relação entre as cores formariam a base de uma pintura não mais “imitativa”, mas, ao contrário, de uma pintura “criativa”, que por sua própria técnica seria responsável pelo nascimento de uma arte que se afastaria da “interpretação” e da “descrição” de formas naturais.

Para ilustrar sua argumentação, Delaunay propõe uma analogia entre a pintura e a música pois, no seu entendimento, a música não extrai seus sons da natureza, mas sim de “relações musicais” que uma nota pode estabelecer com outra. Assim, o mesmo deveria acontecer com a pintura, a qual, segundo ele, deveria ser “pintura mesma”, o que, do que se pode entender de suas anotações, teria como elemento fundamental a relação entre as cores. É possível que seja este o sentido do que Delaunay chamará, apoiado em textos do amigo e crítico Guillaume Apollinaire⁴, de *pintura pura*, que segundo ele poderia ser representada pelos trabalhos da série *Fenêtres*.

4 A ideia de *pintura pura* é proposta pelo poeta e crítico de artes Guillaume Apollinaire. Sua primeira exposição aparece já em 1908, no prefácio do catálogo da *III^a Exposition du Cercle de l'Art Moderne* do Havre, em junho do referido ano. A ideia de *pintura pura* converte-se, quase que se poderia dizer, em uma categoria crítica da qual se vale o poeta ao escrever sobre a obra de determinados pintores, como Delaunay, por exemplo. No texto *Art et Curiosité: Les commencements du Cubisme*, publicado no periódico *Le Temps* de 14 de outubro de 1912, Apollinaire escreve sobre Delaunay: “Delaunay, por seu lado, inventou, no silêncio, uma arte da *cor pura*. Nos encaminhamos assim em direção a uma arte inteiramente nova que será, em pintura, [...], o que a música é em poesia, será uma *pintura pura*” (APOLLINAIRE, 1960, p. 340-343, tradução nossa, grifos nossos). O mesmo tema é tratado também no artigo “Du sujet dans la peinture moderne”, publicado por Apollinaire no nº 1 da revista *Les Soirées de Paris*, de 1912 (Cf. APOLLINAIRE, 1912).

As investigações de Delaunay acerca do problema da cor na pintura não se limitam à série *Fenêtres*, pois, se nesta série a cor é trabalhada por seus contrastes verticais e horizontais, o pintor passa a se interessar pelo trabalho circular com a cor, o que resultará nas obras relacionadas às séries *Disques* (Fig. 2) e *Formes Circulaires* (Fig. 3).



Fig. 2. *Disque simultané* (1912-1913). Fonte: Centre Georges Pompidou, Paris.



Fig. 3. *Formes Circulaires: Le Soleil et la Lune* (1912-1913). Fonte: Centre Georges Pompidou, Paris.

Sobre estas duas séries de pinturas, Delaunay afirma que “a forma se desenvolve no ritmo circular, dinâmico da cor” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa). Segundo ele, ainda que o resultado material dessas obras não deixe de “aludir” – o que deve ser entendido como diverso de “copiar” ou “imitar” – às “formas da natureza”, a forma dada a elas é “completamente recriada”. Para destacar esta recriação, Delaunay recorre à comparação dessas duas séries com as obras realizadas por ele anteriormente, na série *Ville de Paris* (Fig. 4).



Fig. 4. *La Ville de Paris* (1912). Fonte: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Para Delaunay, em *La Ville de Paris* aparece já a técnica dos “contrastes simultâneos” que serão colocados em prática na tela *Les Fenêtres Simultanés sur la Ville*. Conforme o que escreve o pintor, na época de *Ville de Paris* ele estava ainda interessado pelo trabalho com as “linhas quebradas” – ainda próximo, portanto, do cubismo –, desejando com elas criar “relações rítmicas” entre os elementos da composição. Mas a própria quebra das linhas, como ele atestava, impedia o movimento, o dinamismo que ele desejava criar em sua pintura. Tal dinamismo, ele encontra a possibilidade de realizá-lo em seu trabalho com as cores e, especialmente, com as tentativas de seu tratamento circular, como os que são vistos nas séries *Disques* e *Formes Circulaires*.

Avançando com suas pesquisas, Delaunay afirma que será com a *Équipe de Cardiff* (Fig. 5), de 1913, que ele atingirá o resultado “mais significativo na expressão da cor” (DELAUNAY, 1957, p. 95, tradução nossa). O pintor sublinha que, por meio de suas pesquisas e tentativas no domínio da cor aplicada às pinturas desta série de obras, ambicionava criar uma “arquitetura em cores”, e que esta ambição era realizável, para ele, “unicamente” pela técnica, pois, segundo Delaunay “apenas na técnica é que poderemos nos evadir do já visto e do convencional” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa).



Fig. 5. *L'Équipe de Cardiff* (1913). Fonte: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

De acordo com Delaunay, o cartaz amarelo, que ocupa a posição quase central no quadro, contrasta com os azuis, os verdes e o laranja. Ele considera tais contrastes como uma “medida de cor” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa).

Parece importante destacar ainda que não é apenas no domínio da técnica, e de sua aplicação, que a cor participa da reflexão plástica de Delaunay. Em outras de suas notas o pintor faz considerações mais gerais sobre a cor, evidenciando não só a extensão de suas preocupações em relação a seu uso, mas também as implicações que a cor tem para a sua própria concepção de pintura. A este exemplo, destaque-se a passagem em que Delaunay considera que a cor é uma “linguagem universal”, uma “consciência plástica, plenitude da forma vívida no sentido de uma expressão total do quadro” (DELAUNAY, 1957, p. 99, tradução nossa) ou em outra, em que a trata como sendo a “matéria mesma da pintura”.

Além dessas considerações de ordem mais geral, em outras passagens Delaunay revela seu interesse pela matéria bruta da cor, pelo pigmento. O pigmento em si, como se verá mais adiante, será objeto central na reflexão de outro pintor para quem a cor assume papel preponderante em seu trabalho: Yves Klein.

A cor em Yves Klein

O trabalho pictórico de Yves Klein é comumente relacionado ao do pintor russo Kassimir Malevitch. Porém, como afirma Klein em *Sur la Monochromie* (KLEIN, 1983d, p. 193-194), a relação proposta entre a sua pintura e a de Malevitch é equivocada. Segundo o artista, diferentemente do seu, o trabalho do pintor russo é impulsionado por uma certa “exasperação da forma” que, em alguns casos, conduz sua pintura à monocromia, mas, como ele ressalta, por vias absolutamente distintas das suas.

Klein procura evidenciar a distinção entre o seu trabalho e o de Malevitch relatando o episódio de seu encontro com um adido da embaixada soviética na ocasião de sua exposição em Londres em 1957. Neste breve relato, Klein lembra de uma exposição de Malevitch e alguns de seus “seguir-

dores”, como ele mesmo escreve, realizada anos antes em Moscou. Nesta, segundo o artista francês, o grupo expunha uma série de pinturas de “superfícies retangulares ou quadradas, completamente unidas, brancas, negras ou coloridas”, mas, e eis aí a distinção fundamental, com a “*intenção de redução aos fenômenos de forma e não de cor*” (KLEIN, 1983d, p. 193, tradução nossa, grifos nossos).

No mesmo relato, Klein rememora outro episódio que igualmente lhe serve para desfazer a opinião de que seu trabalho esteja próximo ao de Malevitch. De acordo com ele, no ano seguinte à exposição de Londres, ele encontra um crítico russo na Bienal de Veneza de 1958 e o interroga a respeito da pintura de seu compatriota Malevitch. Segundo Klein, o inominado crítico afirma que, após a mencionada exposição de Malevitch e seu grupo, estes artistas passam a “pintar de uma maneira realista *trompe l’œil*”, e eis então a direção a que conduz, segundo Klein, a “exasperação da forma” de Malevitch: afastando-se do “real valor da pintura” – a cor – conforme escreve, Malevitch e seu grupo estavam limitados à realização de “miseráveis *trompe-l’œil*” (KLEIN, 1983d, p. 193, tradução nossa).

Disso tudo, Klein conclui que em nada é possível relacionar a sua pintura à de Kassimir, pois, diferentemente deste, o que lhe interessa é o trabalho com a “cor por ela mesma”, cor da qual ele deseja fazer uma “presença” em sua pintura.

Nesta direção de reflexão, destaca-se em seus escritos a prioridade atribuída à cor em seu trabalho plástico, como a exemplo de *L’Aventure Monochrome* (KLEIN, 1983b), preterindo, em favor dela, a linha, o desenho, que Klein combate com o uso do rolo. Segundo o artista, seu empenho no uso da cor, de uma única cor, sublinhe-se, evidencia sua posição em relação à pintura; ao menos àquela que ele considera como sendo a pintura “tradicional”. Para Klein, esta pintura tradicional não é apenas aquela que se ocupa com a figuração, mas, até mesmo aquela que dela se afasta, e que no corpo do quadro agencia outras formas e cores, uma vez que, para ele, este simples agenciamento está empenhado na apresentação de um “espetáculo”⁵, espetáculo do qual Klein procura se afastar com suas “proposições monocromáticas”.

5 A proposição é discutível, pois, se no caso do trabalho com os monocromos Klein pretende se afastar desta ideia de “espetáculo”, o mesmo não ocorre, por exemplo, com suas “*anthropométries*”, algumas das quais realizadas sob a forma de performances.

Como expõe o pintor, seu empenho em favor do uso da cor única está na base de sua concepção pictórica. Sobre isso, Klein conta que logo nos anos iniciais de realização de seus trabalhos pictóricos enviara uma obra para o *Salon des Réalités Nouvelles* – coincidentemente fundado por Robert e Sonia Delaunay, na Galeria Charpentier de Paris em 1939 – realizado em Paris no ano de 1955. O trabalho, *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* (Fig. 6), após ter sido aceito em um primeiro momento pela comissão julgadora, foi, no dia seguinte, expressamente rejeitado. Conforme o seu relato, os organizadores do Salão, que, curiosamente, eram amigos de sua mãe, a pintora abstrata Marie Raymond, ligaram para ela para que transmitisse a seu filho a recomendação formulada por membros da comissão de que, para ter sua obra exposta, Klein aceitasse “acrescentar uma pequena linha, ou um ponto, ou simplesmente uma outra mancha de uma outra cor”, pois, segundo a visão dos membros da comissão, um quadro pintado de uma única cor seria “impossível” de ser admitido.



Fig. 6. *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* (1955). Fonte: KLEIN, 1983b.

Entre os argumentos para justificar sua rejeição à recomendação feita pelos membros da comissão, Klein se vale da mesma ideia de “espetáculo”, já destacada. Materialmente, esse espetáculo se daria, segundo o próprio Klein, pelo simples confronto que, no quadro, duas cores estabelecem entre si – daí sua opção pelo emprego de uma única cor.

Seja por entusiasmo juvenil, seja por convicção artística, o certo é que Klein não aceitará a recomendação feita pela comissão julgadora do Salão e se projetará em direção cada vez mais direta ao trabalho com a cor única. Entretanto, é preciso destacar que sua fixação pela cor única antecede o episódio relatado, pois, segundo Klein, seu interesse por ela advinha de seu interesse pela matéria bruta da cor: o pigmento mesmo.

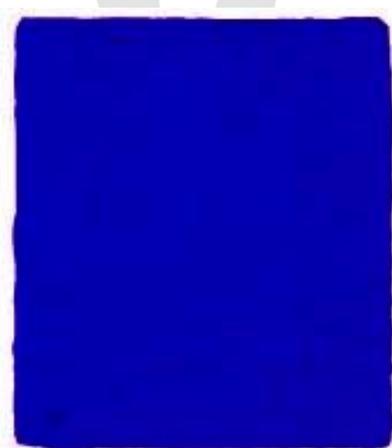


Fig. 7. *IKB 47* (1956). Fonte: KLEIN, 1983b.

Na base de sua concepção acerca dos monocromos está o interesse de Yves Klein pelo pigmento. Como escreve o pintor, no correr do ano de 1949 ele havia se mudado para Londres e, instalado na capital inglesa, conseguiu, por meio de seu pai, o pintor figurativo Fred Klein, uma pequena ocupação em uma fábrica de molduras de propriedade de Robert Savage. Conforme seu relato, é no trato diário com a preparação de colas, cores e vernizes que ele se dá conta de seu interesse pela matéria que então manipulava no dia a dia:

[...] passando camada após camada sobre os quadros, lixando-os, tendo o cuidado de não deixar qualquer grão indesejável ou qualquer irregularidade, eu vi o belo branco da cola, puro, limpo e seco. Em seguida, a segunda camada era às vezes de um vermelho pálido ou de um rosa claro. E o ouro, [...] estas folhas que voavam literalmente à menor corrente de ar sobre o bloco liso [...]. Que matéria! Que melhor escola de respeito à matéria pictural (KLEIN, 1983b, p. 176, tradução nossa).

De acordo com Klein, esta experiência foi para ele uma “iluminação da matéria em sua qualidade física profunda” (KLEIN, 1983b, p. 177, tradução nossa), experiência que ele resolve levar adiante, buscando meios de fixar sua materialidade sobre a tela. Disso resultavam suas pesquisas na época, que consistiam, segundo ele, em tentar fixar, por distintos meios, variações de cores e de tons.

A Klein não interessava as cores fixadas a óleo que, em sua visão, matavam a pintura, mas os “pigmentos puros em pó”, tais como os via nos vendedores de cores. Esta era, para ele, a cor em si, “verdadeiramente”. Visando assim o pigmento puro, Klein se dedica a pesquisar técnicas que lhe permitissem fixar este pigmento “sem os alterar”, e é essa procura que, segundo ele, o conduz à monocromia.

De acordo com Klein, uma possibilidade de manter a pureza do pigmento seria a de simplesmente dispô-lo livremente sob uma superfície, o que, como julgava, não seria uma solução possível e, mais ainda, aceitável, especialmente em se tratando do público de artes plásticas da época. Ante tal impasse, Klein persiste em suas pesquisas.

Tecnicamente, a monocromia consistiria, segundo o pintor, em “manter-se no formato clássico, retangular”, para não “chocar psicologicamente” o espectador, que se veria diante de uma superfície colorida e “não de uma forma colorida plana”. O que ele desejava era apresentar, e isso de uma maneira um pouco artificiosa, como ele mesmo considera, uma “abertura sobre o mundo da cor, uma janela aberta sobre a liberdade de se *impregnar* de uma maneira infinita em estado colorido incomensurável” (KLEIN, 1983b, p. 176, tradução nossa, grifos nossos).

Como para Robert Delaunay, o interesse de Yves Klein pela cor não se fixa apenas no trabalho pautado pelo material – o pigmento, no caso. Também como para Delaunay, Klein possui referências plásticas do século XIX, como ele explicita em seus escritos.

O pintor Yves Klein considera-se, como neles se pode ler, um dos “continuadores” do impressionismo e, além disso, um “discípulo” direto de Delacroix. Sobre tais filiações, Klein chega a afirmar em uma das passagens de seu texto que suas “proposições monocromáticas são *paisagens* da liberdade” (KLEIN, 1983b, p. 178, tradução nossa), e que se considera um “impressionista e um discípulo de Delacroix” (KLEIN, 1983b, p. 173, tradução nossa).

De Delacroix, Klein se fixa em algumas das ideias expostas pelo pintor de *A Liberdade Guiando o Povo*, como a de “indefinível”, ideia provavelmente encontrada por ele nos *Diários* de Delacroix, que, publicado no final do século XIX, teve enorme repercussão, especialmente para o trabalho e para as

investigações de Paul Signac, que, em *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*⁶, segue de perto a reflexão do pintor exposta nos *Diários*. A presença desta ideia nos escritos de Klein é evidente, como na passagem em que escreve que “[d]a conversação muda que se segue entre o estado de coisas e mim, nasce uma afinidade impalpável, *indefinível* como diria Delacroix” (KLEIN, 1983b, p. 173, tradução nossa, grifos nossos). Na mesma passagem, Klein destaca que esse “indefinível” se refere ao “momento poético inefável” que ele procura fixar em suas telas. É desta ideia de “indefinível” que Klein deriva o seu conceito de “impregnação”, muito recorrente em seu texto, que ele considera como “o momento pictural”, ou então, o referido “momento poético inefável” do qual a sua pintura é o resultado.

A ideia de “indefinível” é mais claramente exposta a partir da citação de uma passagem dos *Diários* de Delacroix: “Infeliz o quadro”, escreve Delacroix, transcrito por Klein, “que não mostre nada além do finito, o mérito do quadro é o *indefinível*, é justamente o que escapa à precisão” (KLEIN, 1983b, p. 176, tradução nossa, grifos nossos).

Ainda que Klein se considere um “discípulo” de Delacroix, como ele mesmo escreve, e ainda que recorrentemente o refira ao longo de seu texto, o artista *monocrome* destaca que sua reverência ao grande pintor do século XIX não se vincula à sua pintura propriamente, a qual, em sua opinião, “não é a mais importante”, mas mais por suas ideias e convicções acerca do *metier* de pintar, muitas delas expostas nos *Diários* de Delacroix.

Mesmo que Klein não especifique em que sentido se considera um “continuador” dos impressionistas, é possível supor que destes o pintor retenha a ideia, entre outras, de afirmação da cor e do trabalho com as luzes em detrimento do trabalho guiado pelo desenho. Como se sabe, a oposição posta em circulação pelos pintores do chamado Impressionismo visava diminuir a importância do desenho, caro aos pintores franceses dos séculos XVIII e XIX.

⁶ Este ensaio de Paul Signac, dedicado a Georges Seurat e publicado em 1899, teve grande importância para a investigação e o trabalho de pintores que o sucederam, destacadamente, para Henri Matisse, que, segundo Pascal Rousseau, pode tê-lo consultado na versão publicada em capítulos no periódico *La Revue Blanche*, dirigido pelo anarquista e crítico de artes Félix Fénéon. Cf. Grammont e Rousseau (*apud* SIGNAC, 1964, p. 56).

Obviamente, a questão não deve ser colocada grosseiramente nestes termos, sob pena de reduzir a particularidade do trabalho de cada um dos pintores a uma ideia genérica que se poderia formular relativamente a um grupo. Há, no entanto, e isso é destacado por alguns autores⁷ que escrevem sobre a pintura dita impressionista, algo em comum no plano da técnica, que propõe o afastamento do trabalho com as linhas em privilégio de outros, como o emprego prioritário do trabalho com a cor e com a distribuição de luzes.

Certamente a geração de Klein, distante desta querela do século XIX, não visava especificamente o que visavam os impressionistas, mas o debate por eles inaugurado parece interessar a Klein na medida em que, ao afastar-se do desenho, da primazia do trabalho com as linhas, Klein se acerca de um problema que também a eles restava resolver.

Esta suposição pode ser sustentada por seus próprios escritos, como o já referido *L'Aventure Monochrome*, em que Klein recorrentemente opõe o trabalho com as linhas ao trabalho com a cor. Em uma de suas mais destacáveis passagens, Klein escreve que considera as linhas como “barras de prisão psicológicas”, enquanto as cores significam, para ele, a “sensibilidade materializada”, um “espaço abstrato e real ao mesmo tempo”, e que é ela, a cor, que, segundo ele, “veste o espaço” (KLEIN, 1983b, p. 172, tradução nossa).

Nesta direção de afastamento das linhas em privilégio do uso da cor é evidente em seus escritos a aproximação ao chamado Impressionismo, sendo muitas as passagens em que o pintor opõe o seu trabalho com a cor ao trabalho fundamentado no desenho. Nas inúmeras passagens em que esta posição se revela, o argumento de Klein aproxima-se aos de Delaunay, que, como visto, enfatizava seu interesse pela cor opondo-se, por isso mesmo, ao trabalho com as linhas, seja ele o da pintura figurativa dita “realista”, seja ele o da pintura cubista, ainda presa, de algum modo, à figuração.

Esta posição é exemplificável, nos escritos de Klein, em passagens como aquela em que ele escreve que “a linha pode ser inifinita, como o espiritual, mas ela não possui a qualidade de preencher o todo incomensurável, ela não possui esta faculdade de se *impregnar*, que possui a cor” (KLEIN, 1983b, p. 172, tradução nossa, grifos nossos). Ou, em outra passagem, na qual escreve que as cores são “verdadeiros habitantes do espaço”, considerando que as linhas não fazem mais do que

7 Como exemplo, consulte-se as obras seguintes: Cogniat (1956), Laprade (1956), ou, ainda, Leymarie (1955).

percorrê-lo. Em um outro trecho, Klein relaciona suas convicções sobre o uso da cor na pintura com o uso que faz em suas monocromias: “Cada nuance é somente do mesmo tipo que a cor de base, mas possui uma vida própria e autônoma, o que implica que o fato de pintar uma só cor não é limitado, pois há *miríades de nuances de todas as cores*, e cada cor em si tem seu valor individual e particular” (KLEIN, 1983b, p. 172-173, tradução nossa, grifos nossos).

Considerações finais

Em uma conclusão, ainda que provisória, seria possível propor aproximações entre as ideias de Robert Delaunay e as de Yves Klein acerca da pintura. Obviamente, não em sentido material, plástico, mas no sentido de que ambos possuem convicções semelhantes acerca do uso da cor e dos efeitos por ela provocados na pintura. Delaunay repele, em certo sentido, o trabalho com a linha, o que é evidenciado tanto em sua pintura quanto em seus escritos: quando se opõe ao trabalho dos pintores figurativos, de um modo geral, quando afirma que suas tentativas iniciais, ainda presas ao desenho, não configuram o mais alto grau de seu esforço como pintor. Para Delaunay, parece mais valer a tentativa de “realizar uma arquitetura em cores”, como ele expõe em sua fala a respeito de *L'Équipe de Cardiff*, de 1913. Yves Klein, por meios absolutamente distintos, opõe-se veementemente ao desenho, como exemplificam as passagens anteriormente destacadas e comentadas, além de muitas outras que podem ser localizadas em seu texto e, obviamente, em suas próprias pinturas. Além disso, lembremos aqui do referido interesse de Delaunay pela matéria bruta da pintura, pelo pigmento, inserida no que ele chamava de a “parte científica do *metier* do pintor” que, para ele, seria a “base de todas as plásticas” e de toda “concepção em arte”. Como visto, o pigmento é, também para Klein, o que lhe desperta para o “mundo da cor”, um caminho que ele deseja abrir. Não se deve esquecer que tanto Delaunay quanto Klein – e isso a seus modos – se interessavam pelo trabalho e pelas especulações em torno da pintura feitos pelos impressionistas e seus sucessores, os neoimpressionistas. Sem falar, é claro, do peso que Delacroix representa no imaginário plástico de ambos os pintores, sendo ele, Delacroix – mais para Klein que para Delaunay –, base de apoio em suas especulações pictóricas. Não pareceria gratuito destacar, por fim, que a

identificação de ambos com suas respectivas técnicas chegava ao limite de, em alguns casos, se automearem com a designação que utilizavam para nomeá-las, no caso de Robert, “Delaunay, *le simultané*”, ou de Yves Klein, “Yves, *le monochrome*”.

pós:

REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. **Chroniques d'Art**. Paris: Gallimard, 1960.
- BRION, Marcel. **Art Abstrait**. Paris: Éditions Albin Michel, 1956.
- CHEVREUL, Eugène. **De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs et de l'Assortissement des Objets Colorés**. Paris: Pitois-Levrault et C., 1839.
- COGNIAT, Raymond. **L'Impressionnisme**. Paris: Éditions Aimery Somogy, 1956.
- DELAUNAY, Robert. **Du Cubisme à l'Art Abstrait**. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque. Paris: S.E.V.P.E.N/Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes-Études, 1957.
- GRAMMMONT, Claudine; ROUSSEAU, Pascal. **L'ABCdaire du Fauvisme**. Paris: Paris Musées Flammarion, 1999.
- KLEIN, Yves. Dialogue avec lui-même. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983. p. 189-193. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. Interview pour Europe 1. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983a. p. 197. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. L'Aventure Monochrome. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983b. p. 168-188. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. Manifeste de l'Hoel Chelsea. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983c. p. 194-197. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. Sur la Monochromie. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983d, p. 193-194. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- LAPRADE, Jacques de. **L'Impressionnisme**. Paris: Éditions Aimery Somogy, 1956.
- LEYMARIE, Jean. **L'Impressionnisme**. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1955.
- ROBERT Delaunay, 1906-1914: de l'impressionnisme à l'abstraction: exposition présentée au Centre Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999. Catalogue, 3 juin-16 août 1999, Galerie Sud.
- SIGNAC, Paul. **De Delacroix au néo-impressionnisme**. Paris: Hermann, 1964.
- STICH, Sidra. **Yves Klein**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994.
- TOURETTE, F. Gilles de la. **Robert Delaunay**. Paris: Charles & Cie. Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1950.
- WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein, 1928-1962: international Klein blue**. Köln: Taschen, 2001.

Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss

Diagrams in art criticism: a close reading of Rosalind Krauss' structuralist squares

Diagramas en la crítica de arte: una lectura de los cuadrados estructuralistas de Rosalind Krauss

Manoel Silvestre Friques

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: manoel.friques@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0106-2006>

RESUMO:

O presente artigo propõe uma leitura dos três usos do quadrado estruturalista realizados por Rosalind Krauss, respectivos à escultura moderna, à pintura modernista e ao *medium*. Para isso, entrelaça algumas obras da autora, observando neste processo seu deslocamento de foco do campo expandido da escultura ao cubo branco. Este exercício de leitura responde diretamente ao fenômeno de crescente apropriação do “campo expandido” nos debates artísticos brasileiros recentes, buscando uma compreensão mais adequada aos usos do quadrado estruturalista realizado por Rosalind Krauss.

Palavras chave: *Campo Expandido. Rosalind Krauss. Arte Contemporânea.*

ABSTRACT:

This article reviews the three uses of “expanded field” by Rosalind Krauss, related respectively to the modern sculpture, the modernist painting and the medium. To do so, it interweaves some of Krauss’ texts, observing her shift of focus from the expanded field to the white cube. This reading exercise responds directly to the phenomenon of increasing

appropriation of the “expanded field” in recent Brazilian artistic debates, seeking an adequate understanding of the uses of the structuralist square made by Rosalind Krauss.

Keywords: *Expanded Field. Rosalind Krauss. Contemporary Art.*

RESUMEN:

El presente artículo propone una lectura de los tres usos del cuadrado estructuralista realizados por Rosalind Krauss, respectivos a la escultura moderna, a la pintura modernista y al medium. Para ello, entrelaza algunas obras de la autora, observando en este proceso su desplazamiento de foco del campo expandido de la escultura al cubo blanco. Este ejercicio de lectura responde directamente al fenómeno de creciente apropiación del “campo expandido” en los debates artísticos brasileños recientes, buscando una comprensión más adecuada a los usos del cuadrado estructuralista realizado por Rosalind Krauss.

Palabras clave: *Campo Ampliado. Rosalind Krauss. Arte Contemporáneo.*

Artigo recebido em: 01/12/2020
Artigo aprovado em: 27/04/2022

Introdução

O presente artigo propõe uma leitura dos usos do “quadrado estruturalista” realizados por Rosalind Krauss em três momentos específicos de sua trajetória intelectual e encontrados especificamente nos seguintes escritos: o artigo “Sculpture in the expanded field” (1979) e os livros *The Optical Unconscious* (1993) e, mais recentemente, *Under Blue Cup* (2011).

No primeiro caso, a ensaísta estadunidense propõe uma análise sistêmica da produção artística contemporânea de seu país, caracterizada, em termos gerais, por um questionamento dos gêneros tradicionais da arte. Krauss fricciona criticamente, de um lado, as criações artísticas dos anos 1960 e 1970 rotuladas sob novos termos – *Process Art, Land Art, Conceptual Art* etc. –, e algumas categorias encontradas na História da Arte Ocidental, em especial, as de escultura, arquitetura e paisagem. Tal cotejo resulta do desejo da autora em problematizar o suposto pluralismo da produção artística estadunidense, fazendo-a mapear um campo de possibilidades desta mesma produção formulado a partir das relações lógicas propostas pelo quadrado estruturalista.

Se em “Sculpture in the Expanded Field”, o quadrado estruturalista é concebido como um diagrama voltado à reflexão a respeito das trajetórias da escultura moderna, em *The Optical Unconscious* (*O inconsciente ótico*, em tradução livre), ele é concebido enquanto uma ferramenta visual que revela algumas questões concernentes à pintura modernista. Aqui, o diagrama é concebido topograficamente por Krauss a partir do binômio figura-fundo, de tal modo que as relações lógicas resultantes daí circunscrevam um campo de possibilidades da produção pictórica do século XX, notadamente aquela de cunho abstrato.

Enquanto o segundo diagrama recua historicamente ao começo do século XX, o terceiro, e mais recente, quadrado estruturalista se volta a uma produção artística criada na passagem ao século XXI. Neste caso, a ferramenta visual ganha novos contornos, visto que, em primeiro lugar, sua nova formulação não possui como ponto de partida um gênero específico – como a escultura ou a pintura nos usos supracitados – mas a própria noção de *medium*¹. Permanece, com isso, a preocupação da autora em relação ao *medium*, só que, desta vez, seu pensamento reflete sobre a própria pertinência desta noção em um contexto criativo caracterizado pela hegemonia das feiras e bienais de arte e da *Installation Art*. À permanência de sua preocupação com o *medium* – específico, nos dois primeiros casos; geral, no segundo – tem-se também a recuperação da noção de “campo expandido” do primeiro ensaio, visto que o quadrado estruturalista formulado em *Under Blue Cup* (*Sob a xícara azul*, em tradução livre) é também assim batizado.

Este panorama introdutório dos três quadrados estruturalistas demonstra já uma característica fundamental do uso desta ferramenta por Rosalind Krauss: a diferença. Esse recurso visual, antes de ser concebido enquanto um diagrama universal a ser aplicado posteriormente em diversos casos e contextos, é, a cada utilização, reformulado historicamente a partir de um feixe determinado de questões. A recorrência do quadrado estruturalista no pensamento crítico de Rosalind Krauss não se funda, portanto, nas ideias de permanência e semelhança. A repetição conduz à diferença. Desse modo, uma justa compreensão de uma expressão como “campo expandido”, tão disseminada no circuito artístico brasileiro, deve necessariamente considerar a especificidade de seu uso pela autora, caso contrário, corre-se um grande risco de desenfreada universalização.

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

É justamente este o objetivo do presente ensaio. Nos próximos parágrafos, busca-se realizar uma leitura dos três diagramas de Rosalind Krauss, considerando-se, sobretudo, duas questões concebidas pela própria autora: o imperativo da revisão e o desejo didático. De um lado, ao publicar a coletânea *Perpetual Inventory (Inventário perpétuo, em tradução livre)*, Krauss atenta para o fato de que “uma crítica revisa constantemente não apenas sua concepção sobre a direção e as correntes mais importantes da arte contemporânea, mas também suas convicções sobre as obras mais significativas aí inseridas” (KRAUSS, 2010, p. xi)². De outro lado, o uso do diagrama por Rosalind Krauss advém de um desejo pedagógico, conforme se observa na seguinte passagem:

Às vezes, utilizo diagramas em minha escrita. Diverte-me usá-los pois as pessoas – especialmente os estudantes – ficam estarecidas quando olham para os diagramas e pensam que não conseguem entendê-los, e os artistas pensam que abordar a arte em termos de diagramas é excitante. Quando eu estava estudando o estruturalismo, fiquei muito interessada nos diagramas. Achei incrível o fato de que alguém pudesse dizer algo verdadeiro sobre a história de alguma coisa por meio de algo tão estático e bidimensional quanto um diagrama (KRAUSS, 2013).³

Sendo assim, a leitura a seguir pretende revelar as idas e vindas do pensamento de Rosalind Krauss por meio dos usos recorrentes do quadrado estruturalista respectivos a três momentos históricos distintos: os anos 1970, os anos 1990 e os anos 2000. Por meio da análise de cada diagrama, bem como das diferenças históricas entre eles, pretende-se compreender os movimentos reflexivos de Krauss a respeito não apenas da história da arte euroamericana, mas também de sua própria trajetória intelectual.

Quadrado 1: o campo expandido da escultura

Nesta seção, o artigo “Sculpture in the Expanded Field” será analisado sob três perspectivas. Em primeiro lugar, retoma-se o questionamento em relação a uma abordagem historicista da escultura. Passa-se então à reflexão a respeito de um conceito basilar do quadrado estruturalista: a paisagem, enquanto termo oposto à arquitetura. Em seguida, tendo por base alguns questionamentos surgidos das etapas anteriores, realiza-se uma leitura do campo expandido a partir de sua principal função: o combate ao pluralismo estadunidense.

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Uma abordagem historicista da escultura

Em 1979, Krauss publica na oitava edição da revista *October* o ensaio “Sculpture in the Expanded Field” (“Escultura no Campo Ampliado”), propondo um método de análise formal-estruturalista para as construções tridimensionais estadunidenses produzidas a partir da década de 1960. Não é a primeira tentativa da autora em propor um modo de entendimento da produção experimental de seu país. Em *Passages in Modern Sculpture (Caminhos da Escultura Moderna)* e *Terminal Iron Works*, publicados respectivamente em 1977 e 1971, essa mesma produção havia sido analisada sob a perspectiva da tradicional categoria da escultura, a partir dos binômios analíticos opacidade-transparência e externalidade-idealismo (FRIQUES, 2018). As três publicações propõem o mesmíssimo enquadramento historiográfico cujos início e fim são, respectivamente, o neoclassicismo escultórico europeu e a produção artística estadunidense dos anos 1960.⁴

Ao contrário de seus esforços anteriores, em “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss menos adota do que questiona a elasticidade da categoria escultura, identificando um impulso historicista subjacente ao desejo de críticos e historiadores em interpretar a produção tridimensional estadunidense do pós-guerra. Ao batizar propostas tão díspares de escultura, os autores mitigariam as diferenças entre elas, inserindo-as em uma linhagem na qual as novas obras seriam meros desenvolvimentos daquelas produzidas no passado. Há, portanto, um modelo evolutivo semelhante ao desenvolvimento do ser humano,⁵ que Krauss questiona propondo a delimitação histórica da noção de escultura.

Tal argumento é, no mínimo, curioso, pois, em seu questionamento do historicismo, Krauss faz uso, durante boa parte do ensaio, de um desenvolvimento da escultura a partir de sua lógica interna, narrativa que vale a pena ser repisada. O arco histórico que vai das estátuas equestres encontradas na Antiguidade romana às esculturas renascentistas é sintetizado pela autora segundo o desenvolvimento da lógica do monumento. Nem ídolos, nem materializações antropométricas do sagrado, nem a intuição divina por meio da idealização das formas naturais, nem qualquer outra função religiosa ou ritualística encontrada em outros contextos históricos: de um extremo a outro da história da arte ocidental, a escultura tem uma função comemorativa, representando, portanto, um evento culturalmente significativo em um local específico. “Por funcionarem, com isso, em relação à lógica de representação e de marcos históricos”, afirma ela, “as esculturas são geralmente

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

figurativas e verticais, seus pedestais constituindo uma parte importante da estrutura, uma vez que realizam a mediação entre o local em que se situam [as esculturas] e o signo que representam” (KRAUSS, 1986, p. 279).⁶

A história segue e a escultura enquanto monumento anuncia, já no final do século XIX, o esgotamento de sua lógica. O arauto do fim desse grande ciclo representativo seria Auguste Rodin, cujas obras seriam marcadas pelo éthos da reprodutibilidade técnica, não estando mais associadas a locais específicos, despidendo-se também de sua função comemorativa. Adentra-se então um período da antilógica do monumento, no qual as esculturas passam a referir a si mesmas, em um processo que as destitui de locais específicos, a não ser no terreno flutuante e ideal da abstração. As obras de Brancusi seriam emblemáticas neste contexto, dada a incorporação dos pedestais pelo espaço autônomo da obra, reforçando, com isso, a autorreferencialidade da produção escultórica modernista. Mas a antilógica do monumento também chega a um fim. Especificamente na década de 1950, a condição negativa da escultura modernista transforma-se em pura negatividade.

Por ora, deixemos em suspenso a questão da pura negatividade e passemos a refletir a respeito da relação entre o enquadramento historicista e a utilização, por Krauss, do quadrado de Greimas. Não é desprezível o fato de a autora recuperar a história da escultura a partir da lógica do monumento em um arco cronológico que parte da Antiguidade ao Modernismo. Ao fazê-lo, Krauss parece endossar aquilo que procura questionar, retirando do esgotamento da lógica interna da escultura os subsídios para a elaboração de sua análise formal-estruturalista sintetizada no quadrado estruturalista.

Mas, como esta ferramenta estruturalista pode coexistir pacificamente com a narrativa sobre a escultura? Em que medida a diacronia da narrativa pode ser articulada à sincronia do diagrama?⁷ Talvez, a resposta a esta questão possa ser vislumbrada por meio do pensamento de dois autores importantes ao momento estruturalista de Rosalind Krauss: Claude Lévi-Strauss e Fredric Jameson. Caso se considere os esforços de Lévi-Strauss em estruturar o mito de Édipo em feixes de relações folheados, ou até mesmo a organização de personagens de uma narrativa por Fredric Jameson em *The Political Unconscious (O Inconsciente Político)*, constata-se que ambas as iniciativas tratam, de certo modo, de explodir a narrativa, isto é, apostam na sincronia da estrutura em oposição à diacronia do relato. Este não parece ser, todavia, o caso de Krauss: o quadrado de

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Greimas é utilizado não de modo a rever o impulso historicista, mas antes o pressupõe enquanto lógica contrastante. Em outras palavras, o quadrado estruturalista não é utilizado para se abordar topograficamente a lógica historicista da escultura ocidental. O ocaso da lógica do monumento – incluindo-se aí sua antilógica – cede passagem, cronologicamente, a uma outra lógica: o quadrado estruturalista, sendo este então modelado tendo em vista a já dispersa multiplicidade das propostas escultóricas das décadas de 1960 e 1970. Sendo assim, Krauss investe em um diagrama sincrônico para abordar a produção de uma geração, reduzindo – e não expandindo – este conjunto simultâneo de produções em uma forma geométrica arquetípica e autorreferencial – o quadrado – utilizada enquanto estrutura fundamental de interpretação.

A questão da paisagem

Não que as propriedades *gestálticas* do quadrado devam ser lidas como uma indicação de sua característica eminentemente estática e a-diacrônica. Jameson salienta que esta estrutura elementar de significação – “a maior conquista da semiótica greimasiana”⁸ (JAMESON, 1976, p. xiv) – é uma ferramenta dinâmica. O próprio processo de eleição dos primeiros termos a serem dispostos no quadrado, envolvendo aí sucessivas iterações de modo a se alcançar o esquema mais adequado, indica o caráter dinâmico deste diagrama. Além disso, conceitualmente, a simplicidade do quadrado estruturalista cumpre uma função de mediação entre dois tipos de linguagem – a narrativa⁹ e a cognição –, sendo o veículo dialético através do qual uma está implicada na outra. A compreensão desta relação envolve necessariamente uma das funções da redução semiótica: “reescrever um texto verbal ou linguístico em mecanismos mais fundamentais de significado” (JAMESON, 1976, p. ix). Este movimento, antes de ser unidirecional, é articulado em ambas as direções: se, de um lado, a narrativa é reduzida a um conjunto abstrato de termos, inversamente, determinados esquemas cognitivos podem ser lidos narrativamente. Tendo isto em mente, pode-se dizer que o quadrado estruturalista de Krauss interdita o movimento dialético pressuposto na ferramenta de Greimas, na medida em que opera uma cisão entre narrativa – lógica historicista do monumento que a produção artística dos anos 1960 e 1970 interrompem – e cognição – o campo ampliado desta mesma produção artística.

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Definido como uma “estrutura elementar de significação” o quadrado de Greimas possui um estatuto lógico preciso, sendo o fundamento para outras duas estruturas definidas como “estruturas superficiais” – “constituem uma gramática semiótica que ordena, em formas discursivas, os conteúdos suscetíveis de manifestação” – e “estruturas de manifestação” – que “produzem e organizam os significantes” (GREIMAS, 1975, p. 126). Em conjunto, estas três camadas estruturais são combinadas de modo a fornecer um amplo, mas logicamente delimitado, universo de possibilidades. A estrutura elementar se organiza, por sua vez, em torno da significação cujas presença e ausência definem, respectivamente, os eixos complexo e neutro do quadrado semiótico:

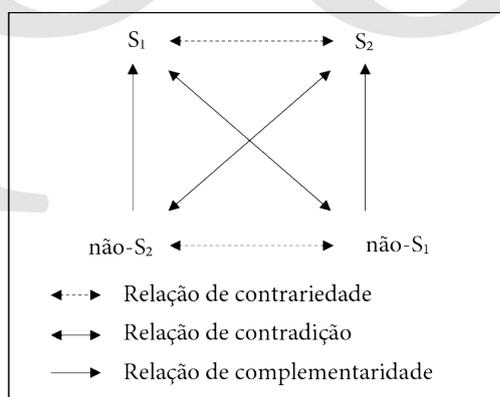


Fig. 1. Quadrado de Greimas. Fonte: GREIMAS, 1975, p. 127.

Considerando tais definições, retome-se agora a narrativa que conduz à pura negatividade. Tendo em conta a definição da escultura modernista proposta por Krauss enquanto uma combinação de exclusões, tem-se a ausência ontológica da escultura, agora definida como uma metacategoria neutra constituída pela conjunção de duas negações: nem paisagem nem arquitetura. Krauss esclarece que, se a escultura modernista se baseia nesta dupla negatividade, tal fato não torna as próprias categorias menos importantes. “Isso porquê”, afirma ela, “esses termos expressam uma estrita oposição entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção da arte escultórica parecia estar suspensa” (KRAUSS, 1986, p. 283)¹⁰. Mas algo nesta homologia entre os pares paisagem-arquitetura, construído-não construído, cultural-natural não parece se encaixar adequadamente.¹¹ Em que medida a oposição entre paisagem e arquitetura pode estar associada à dicotomia natureza e cultura utilizada, por exemplo, por Greimas e Lévi-Strauss?¹² Ou ainda: de que maneira uma paisagem pode ser considerada como não construída e natural? O que significa, enfim, uma paisagem e de que modo ela pode diferir da arquitetura?

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Enquanto a escultura modernista é apresentada como o último momento de uma lógica interna do monumento, sendo-lhe o seu duplo inverso, nada é comentado a respeito dos conceitos – ou semas, caso se adote a terminologia de Greimas – de paisagem e arquitetura. Considere-se a noção da paisagem, por dois motivos. Em primeiro lugar, tem-se a importância temporal da disposição dos termos no diagrama, pela qual formula-se, desde já, uma relação entre eles – dominante/subordinado. Dada sua disposição no quadrado semiótico de Krauss, a noção de paisagem parece, portanto, ser o sema gerador do dispositivo. Como tal, este termo impõe muitos desafios à definição devido à sua ambiguidade.

Nos circuitos geográficos, a paisagem ocupa um lugar central, sendo associada muitas vezes à institucionalização da própria disciplina. Pode-se até dizer, sem grandes exageros, que o objeto de estudo da geografia é a paisagem, considerando-se aí todas as diferenças semânticas que este conceito carrega, como exemplificam os termos *landschaft*, alemão, referindo-se a um vínculo morfológico-cultural, ou seja, à associação entre o sítio e seus habitantes; e *landscape*, inglês, que explicita uma associação entre elementos físicos e culturais: *land shape*. Caso este percurso etimológico esteja correto, nota-se já aí a centralidade da ação humana, seja por uma codificação visual, seja pelo processo concreto de formalização.

A associação entre paisagem e artes visuais se torna explícita por intermédio do termo francês *paysage*. É neste terreno que a paisagem se estabelece contundentemente enquanto gênero pictórico vinculado aos pintores flamengos do século XVII. Mas, mais do que um conteúdo para a pintura, a paisagem, propõe W. J. T. Mitchell (2002), deve ser considerada um *medium*: nesta formulação, retoma-se o sentido geográfico da paisagem que tangencia, por assim dizer, a lógica do monumento definidora da escultura. Considerar a paisagem um *medium* é abordar esta forma de representação da natureza como algo que não deve ser buscado apenas em sua imanência (o que é a paisagem?), nem somente como portador de significados (o que ela significa?) – note-se aí a distância do *medium greenbergiano*. Trata-se de uma ampliação de foco que transforma a função gramática da paisagem, encarando-a não como substantivo, mas como verbo.

A abordagem de Mitchell, fundada na associação entre paisagem e poder, enxerga uma estrutura semiótica da paisagem resultante do fato de esta ser um *medium* ambivalente de expressão cultural.¹³ Ela é um hieróglifo social, cuja imagem resultante dissimula as convenções sob

as quais repousa: a paisagem, como uma cena natural representada, está assentada em convenções culturais que condicionam sua naturalidade – a paisagem é um mito no sentido *barthesiano*. Há, com isso, um movimento em mão dupla, por meio do qual se naturaliza a convenção, ao mesmo tempo em que se convencionaliza a natureza.

Se a menção aos escritos de W. J. T. Mitchell poderia configurar uma leitura anacrônica do ensaio de Krauss, a recuperação de outros autores evitam tal possibilidade. A distinção entre paisagem e natureza é realizada também por Georg Simmel¹⁴, em *A filosofia da paisagem*, a partir da operação de demarcação – tanto simbólica quanto territorial – pressuposta na primeira. “A natureza”, reflete ele, “que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de ‘paisagem’” (SIMMEL, 2009, p. 7).¹⁵ Enquanto verbo, a paisagem possui, portanto, um resquício mitológico (no sentido de Barthes), na medida em que oferece algo ao olhar que dissimula sua própria historicidade. Pode-se dizer então que os *earthworks* seriam menos intervenções sobre a paisagem do que a investigação dos processos históricos e simbólicos que demarcam uma *land shape* – não à toa, alguns trabalhos de Robert Smithson, a exemplo de *Spiral Jetty*, são realizados em paisagens pós-industriais.

O que mais surpreende é o fato de a consideração da paisagem enquanto hieróglifo social não ser estranha a Krauss. No artigo “The Originality of the Avant-Garde” (“A originalidade da vanguarda”, em tradução livre), partindo de um exemplo retirado da novela *Northanger Abbey* (*A abadia de Northanger*), de Jane Austen, a ensaísta dedica uma seção à dupla condição da paisagem, a meio caminho entre as normas e a autenticidade:

Ler qualquer texto sobre o pitoresco é se deixar levar instantaneamente pela divertida ironia com que Austen vê seu jovem protegido descobrir que a própria natureza é constituída em relação à sua “capacidade de ser moldada em imagens”. Pois é perfeitamente óbvio que por meio da ação do pitoresco, a própria noção de paisagem se constrói como um segundo termo do qual o primeiro é uma representação. *A paisagem torna-se uma reduplicação de uma imagem que a precedeu. [...] A singularidade da paisagem não é, portanto, algo que um pouco de topografia possui ou não; é antes uma função das imagens que ela apresenta a cada momento no tempo e do modo como essas imagens são registradas na imaginação* (KRAUSS, 1986, p. 163-164, grifos nossos).¹⁶

Tendo em mente a dupla condição da paisagem, retome-se o campo expandido. De que maneira a paisagem, em sua aparência natural que dissimula uma condição cultural, pode ser antagônica à arquitetura? Tal antagonismo é associado pela diferença de grau em relação à dissimulação? A arquitetura é explicitamente resultante da ação cultural enquanto a paisagem a mascara? Em que medida paisagem e arquitetura podem, com isso, ser considerados termos contrários que formam o eixo complexo do quadrado de Greimas? Não se vislumbra, no ensaio de 1979 de Krauss, nenhum caminho para estas respostas. A única vereda possível de entendimento encontra-se na escultura circunscrita ao Modernismo, definida precisamente por sua dupla condição: nem paisagem nem arquitetura. Aqui, a autonomia da escultura modernista institui um domínio que não se atém nem ao espaço interno do edifício nem ao espaço externo da paisagem. E é exatamente aí que emerge outra questão.

Krauss define a escultura modernista a partir de sua dupla condição negativa em relação à lógica do monumento, pautada pela autonomia e pela abstração. Esta condição negativa confere à escultura um caráter nomádico: sem lugar e sem tempo definidos. Na década de 1950, exaure-se este veio de investigação, inaugurando-se um período em que a escultura torna-se pura negatividade, adentrando uma “terra de ninguém categórica” (KRAUSS, 1986, p. 282).¹⁷ Mas, se a escultura modernista se define negativamente em relação à lógica do monumento, o seu inverso não seria a própria lógica do monumento? Porque o eixo complexo do diagrama – formado pela conjunção entre arquitetura e paisagem – não pode ser lido, então, em contraposição à escultura modernista, não tanto como *local de construção*, mas como monumento? Seriam eles sinônimos?

Estas indagações revelam um salto no relato de Krauss, pois em que medida a dupla negatividade da escultura modernista – “sem lugar e amplamente autorreferencial” – pode ser substituída pela dupla condição de sua pura negatividade – “não paisagem, não arquitetura”? Ou melhor, de que maneira o limite da escultura modernista, representado por sua pura negatividade, está associado à dupla negatividade em relação à lógica do monumento? Havendo uma passagem da dupla negatividade à pura negatividade, institui-se aí uma espécie de descontinuidade que não permite que se utilize o campo expandido para uma investigação mais geral – e, com isso, mais estruturalista e sincrônica – associada à história (diacrônica) da escultura. Melhor dizendo: Krauss fornece uma narrativa da escultura modernista que pouco se traduz na estrutura lógica do campo expandido,

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

requerendo este, ao que parece, um outro relato. Melhor dizendo, há, em “Sculpture in the Expanded Field”, duas lógicas em operação: de um lado, a lógica do monumento, exaurida na década de 1950; de outro, outra lógica rompe com a narrativa anterior e se impõe a partir do limite plasmado na definição da escultura enquanto pura negatividade.

Sendo assim, o ponto de partida para se pensar a respeito do campo expandido de Krauss é a definição da escultura enquanto não paisagem e não arquitetura, sem que tenha sido necessário à autora circunscrever conceitualmente noções como paisagem e arquitetura, ambas dispostas em oposição no quadrado estruturalista. A lógica do monumento, apesar de ocupar boa parte do ensaio de Krauss e condicionar sua análise, funciona, portanto, como uma antessala para um diagrama cujas implicações lógicas e conceituais entre os termos são pouco esmiuçadas.

O campo expandido enquanto dupla recusa da especificidade e do pluralismo

Caso esta leitura esteja correta, o conjunto de indagações colocado anteriormente parece deflagrar a inversão entre a geração lógica do campo e as categorias formuladas por Krauss, conforme propõe Peter Osborne:

A estrutura surge como um mecanismo “gerativo”: ela gera possibilidades formais. Contudo, a estrutura de interpretação é evidentemente fundamentada retroativamente, na identificação prévia de “locais de construção”, “estruturas axiomáticas” e “locais marcados” enquanto novos tipos de trabalho que são então “produzidos”, e assim recebem novos significados formais, de uma forma categórica puramente lógica, como efeito da oposição fundadora entre paisagem e arquitetura, que sustenta a definição da escultura como “monumento”. Trata-se de uma poderosa ferramenta interpretativa, mas o resultado do jogo é fixado de antemão, determinado, por um lado, pela decisão sobre um elemento fundador (X/paisagem) e seu oposto particular (-X/arquitetura); e por outro lado, transcodificando (ou neste caso, simplesmente selecionando) os termos taxonômicos derivados de um vocabulário crítico existente, que é assim redefinido teoricamente (OSBORNE, 2012, p. 11-12).¹⁸

É bem significativo que Krauss opte por interpretar a história da escultura a partir da lógica do monumento, deixando de lado outras questões – fundadas em binômios que poderiam funcionar como *inputs* diagramáticos – associadas a esta prática, tais como a distinção entre arte e obje-

tualidade (*objecthood*) que foi o cerne do debate sobre o Minimalismo; a relação com a presença e a escala humanas, conforme sugerem Osborne (2012) e Robert Morris (1968); a oposição visual-táctil cara aos historiadores da arte etc. Desconsiderando tais discussões, Krauss propõe um diagrama sem demorar-se nem na conceituação de seus termos nem nas descrições das obras aí localizadas, ao contrário do esforço por oferecer uma narrativa da escultura modernista. Assim, paisagem e arquitetura, seja lá o que possam significar estes termos, são duas categorias que, em sua dupla negatividade, condicionam em primeira instância a escultura modernista e, com isso, o campo expandido delineado por Krauss:

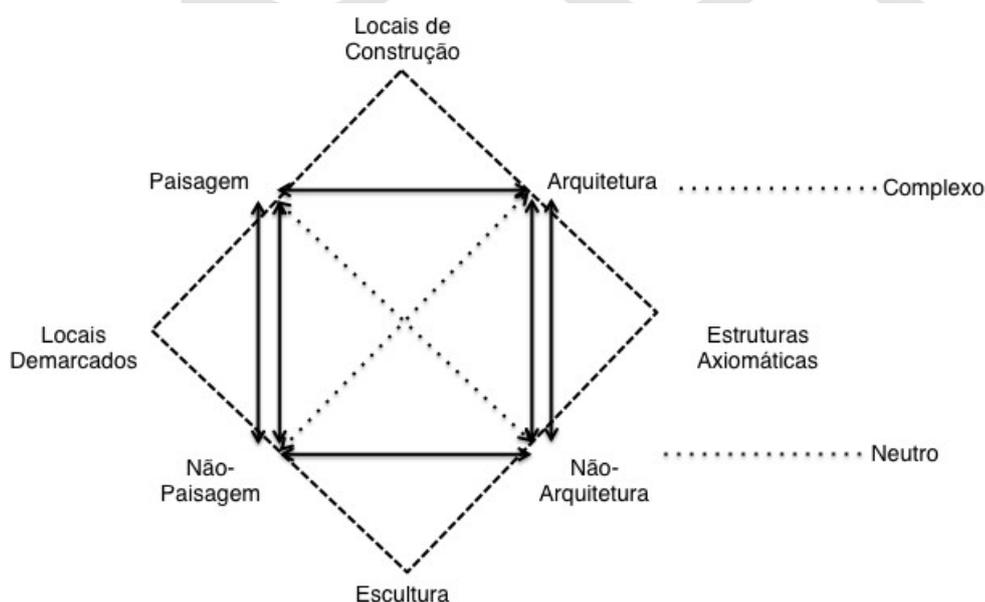


Fig. 2. O campo expandido de Rosalind Krauss. Fonte: KRAUSS, 1986 (traduzido e formatado pelo autor).

O campo expandido é então uma suposta expansão lógica das categorias que conformam a metacategoria da escultura modernista, resultante de um processo de redução conforme propõe o relato histórico fornecido por Krauss, narrativa que, todavia, não permite que se constate as implicações lógicas entre a construção do relato e a estrutura do próprio campo. Ele é organizado conforme o quadrado de Greimas, havendo aí outras três possibilidades não circunscritas à escultura modernista, mas derivadas dela, permitindo assim à ensaísta denominá-las de pós-modernistas:

Parece bastante evidente que essa permissão (ou pressão) para pensar o campo expandido foi sentida por vários artistas mais ou menos na mesma época, aproximadamente entre os anos de 1968 e 1970. Pois, um após o outro, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... haviam entrado em uma situação cujas condições lógicas não podem mais ser descritas como modernistas. Para nomear essa ruptura histórica e a transformação estrutural do campo cultural que a caracteriza, é preciso recorrer a outro termo. O que já está em uso em outras áreas da crítica é o pós-modernismo. Parece não haver razão para não usá-lo (KRAUSS, 1986, p. 287).¹⁹

A partir da citação anterior, é possível, finalmente, captar o sentido do campo expandido de Rosalind Krauss, devendo este ser compreendido menos pelas implicações lógicas internas ao diagrama do que pela função exógena que este exerce em um espaço discursivo determinado. Melhor dizendo, é possível circunscrever o campo de forças no qual se insere o quadrado estruturalista de Krauss, sem que as forças internas ao próprio diagrama sejam devidamente esclarecidas. Este diagrama funciona como uma dupla resposta da autora tanto à acusação do ecletismo da atividade pós-modernista quanto à prevalência do *medium* da atividade modernista. Frente ao pluralismo associado ao pós-modernismo, haveria uma espécie de desenvolvimento coerente que o questiona, traduzido supostamente em um diagrama lógico que circunscreveria a produção artística estadunidense não mais associada à redução formalista *greenbergiana*:

O que parece eclético de um ponto de vista pode ser visto como rigorosamente lógico de outro. Pois, no âmbito do pós-modernismo, a prática não se define em relação a um dado *medium* – escultura – mas sim em relação às operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, para os quais qualquer – fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura – pode ser usada [...] é óbvio que a lógica do espaço da prática pós-moderna não está mais organizada em torno da definição de um dado *medium* com base no material, ou até mesmo na percepção desse material. Ela é organizada através de um universo de termos que são sentidos como opostos em uma dada situação cultural (KRAUSS, 1986, p. 288-289).²⁰

O diagrama é definido não pelas características irredutíveis de um determinado suporte artístico, mas pela relação lógica de determinados semas culturais – paisagem e arquitetura –, termos esses cuja definição está paradoxalmente implícita na argumentação da autora, ou seja, não são localizados cultural e historicamente, a despeito mesmo do rigor lógico pleiteado por Krauss. Opera-se, portanto, um movimento duplo de libertação e restrição: ao se libertarem dos grilhões

modernistas, os artistas possuem a seu dispor o campo expandido – isto é, delimitado – de produção. O limite, e não o pluralismo do pós-modernismo, é aquilo que Krauss e seus pares – em especial Douglas Crimp e Hal Foster – procuram recortar:

Parte do prazer que obtive ao escrever *Escultura no Campo Expandido* provém da elucidação de que o aparente pluralismo vale-tudo da esfoliação da escultura em *earthworks*, performance e crítica institucional nos anos 1960 era de fato limitado pelas posições tornadas possíveis pela estrutura quádrupla e que as opções individuais disponíveis para qualquer praticante eram igualmente limitadas (KRAUSS, 2010, p. 22-23).²¹

Em “*Sculpture in the Expanded Field*”, a velocidade com que Krauss transita pelas obras sem se preocupar em circunscrevê-las nas metacategorias que ela mesma formula permite que se considere sua tentativa menos como um esforço de organização da produção artística estadunidense do que como uma demonstração técnico-teórica do método empregado. É claro que se deve reconhecer, em concordância com Osborne, a extraordinária combinação entre a simplicidade lógica e a produtividade taxonômica da estrutura do diagrama frente à emergência e à dispersão de práticas e termos durante o período focalizado. Contudo, é bastante significativa a ausência de qualquer menção à discussão proposta por Robert Smithson em relação ao binômio *site-non site*, que, mais do que uma oposição entre natureza e cultura, promove uma reflexão a respeito do próprio processo de institucionalização da produção artística enquanto relação dialética e não hierárquica entre os termos.

Ainda, a ausência de uma breve menção a respeito dos limites institucionais deflagrados pelas práticas da *Land Art*,²² bem como de uma reflexão envolvendo esta e outras noções (*earthwork*, *earthart*), causa bastante estranheza. Em que medida uma discussão sobre o *medium*, tal como Krauss propõe, não deve questionar a premissa modernista de que a *Land Art* tem a terra como material e *medium*? Cabe notar que, em meados da década de 1970, a *Land Art* se estabelece enquanto “gênero” artístico cuja discussão expande o campo da história da escultura. Mas, paradoxalmente, é o esforço duplo de Krauss, tanto no último capítulo de *Passages in Modern Sculpture* (1981) quanto em “*Sculpture in the Expanded Field*” que, ao contrário da argumentação proposta pela ensaísta no segundo texto, interpreta as iniciativas da *Land Art* sob o paradigma escultórico:

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Nesse contexto de desenvolvimento, o ensaio aparece menos como a afirmação de uma expansão do campo, como parecia ser, e mais como um estudo de caso no gerenciamento teórico da mudança histórica. Seu significado histórico deve ser encontrado menos no que a própria análise propõe do que em seus efeitos inadvertidos ao apoiar a expansão, não do campo em que a “escultura” está localizada – seu tópico –, mas da própria definição institucional da escultura; e, assim, a reapropriação ideológica de todas aquelas práticas de fabricação de objetos que eram contra a “escultura” pela ideia de uma renovação da escultura. Esta foi a grande vitória reativa da tradição artística na década de 1980 (OSBORNE, 2012, p. 10).²³

Sendo assim, os esforços de Krauss por mapear o campo expandido da escultura auxiliam na restauração da própria autoridade cultural desta categoria, de modo que, já no final da década de 1980, a escultura havia, conforme sugere Osborne, se alastrado por todo o diagrama. Seja como for, é bastante sintomático o fato de Krauss jamais ter retomado o campo expandido para a análise da produção experimental estadunidense, ao contrário de sua reiterada preocupação em relação às forças que circunscrevem o espaço discursivo no qual este diagrama foi concebido: de um lado, a questão da especificidade do *medium*; de outro, o pluralismo da arte contemporânea. No confronto iterado com estas questões, Krauss concebe outros diagramas, como se verá a seguir.

Quadrado 2: o diagrama da pintura modernista

Em 1993, em *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss retoma o quadrado semiótico para a análise da pintura modernista, sendo o título de seu livro um eco não tanto de Walter Benjamin,²⁴ mas de *The Political Unconscious*, de Fredric Jameson: “E assim este livro será chamado O Inconsciente Ótico. O título rima com O Inconsciente Político? É uma rima intencional; é uma rima criada pela simplicidade idiota de um gráfico e sua astúcia extravagante” (KRAUSS, 1994, p. 27).²⁵ Que espécie de rima teórica propõe Krauss em relação à obra de Jameson?

The Political Unconscious baseia-se em um questionamento de Jameson a respeito do sentido negativo de ideologia atribuído por Marx, conhecido amplamente por “falsa consciência”. Apesar de reiterá-la, o autor não segue cegamente a principal lição de Marx (como fizera, por exemplo, Barthes em *Mitologias*), uma vez que a atividade hermenêutica daí desenvolvida caracteriza-se unicamente pelo seu caráter negativo: a denúncia da instrumentalidade da produção cultural, de seu viés ideológico, de modo a descortinar as premissas de dominação e de legiti-

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

mação de classe, bem como de mitificação social. Ao lado desta estratégia, o autor propõe um ato interpretativo positivo, recuperando, para esse fim, a máxima formulada por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história: todo monumento de cultura é também um monumento de barbárie. Nesta recuperação, Jameson inverte o *dictum*, propondo uma relação entre, em seus termos, ideologia e utopia:

Se a função ideológica da cultura de massa é entendida como um processo pelo qual impulsos outrora perigosos e protopolíticos são “administrados” e neutralizados, recanalizados e oferecidos enquanto objetos espúrios, então algum passo preliminar também deve ser teorizado em que esses mesmos impulsos – a matéria-prima sobre a qual o processo funciona – são inicialmente despertados dentro do próprio texto que procura acalmá-los. Se, todavia, a função do texto cultural de massa é vista mais como a produção de uma falsa consciência e como a reafirmação simbólica desta ou daquela estratégia legitimadora, mesmo esse processo não pode ser apreendido como de pura violência (a teoria da hegemonia se distingue explicitamente da teoria do controle por força bruta) nem como aquele que inscreve as atitudes apropriadas em uma lousa em branco, mas deve necessariamente envolver uma estratégia complexa de persuasão retórica na qual são oferecidos incentivos substanciais para a adesão ideológica. Diremos que tais incentivos, assim como os impulsos a serem administrados pelo texto cultural de massa, são necessariamente de natureza utópica (JAMESON, 2002, p. 277-278).²⁶

É a partir desta relação dialética entre ideologia e utopia que deve ser compreendido o inconsciente político de Fredric Jameson. Note-se que o autor não descarta a desmistificação ideológica proposta pelo Marxismo, a justapondo a um outro tipo de interpretação, ou seja, diante de um mesmo texto cultural, é preciso investigar a coexistência de diferentes funções (a ideológica e a utópica). Com isso, a iniciativa hermenêutica de Jameson renova a análise dialética marxista dos artefatos culturais, considerando-os enquanto soluções simbólicas às contradições sociopolíticas.

Levando em consideração o projeto hermenêutico de Jameson em *The Political Unconscious*, nota-se que a apropriação realizada por Krauss em *The Optical Unconscious* refere-se precisamente à dialética entre ideologia e utopia. Mas Krauss não recupera os termos, apenas a dinâmica da relação: frente a uma leitura hegemônica, há um inconsciente a ser deslindado, sendo ambas as leituras imbricadas uma na outra. Se Jameson lança mão do binômio ideologia e utopia para se referir a duas funções interpretativas simultâneas, Krauss, por sua vez, reelabora este par dialético por meio do binômio hegemonia-repressão. Em outras palavras, diante de determinadas interpre-

tações hegemônicas da produção artística estadunidense, a ensaísta esforça-se por liberar algumas possibilidades hermenêuticas tidas por ela como reprimidas – e é precisamente a hipótese da repressão que condiciona o uso que Krauss efetua da psicanálise.

São duas as forças hegemônicas, as quais Krauss se volta obsessivamente e dialeticamente ao longo de todo o seu percurso intelectual: de um lado, o discurso modernista *greenbergiano*, bastante teorizado pela autora; de outro, o discurso contemporâneo que, ao contrário do anterior, metamorfoseia-se a cada momento, mas que é combatido com frequência por Krauss por meio de sua recuperação oblíqua do modernismo *greenbergiano*. De modo mais claro, por mais que Krauss não endosse completamente a teoria modernista de Clement Greenberg, ela não deixa de recuperá-la com frequência de modo a retirar dali subsídios que a auxiliem em uma tomada de posição frente à produção discursiva contemporânea. Neste caso, a segunda força que circunscreve o campo discursivo de Rosalind Krauss atende pelo nome de “Abject Art” (Arte Abjeta).

Uma breve menção a alguns artistas contemplados em *The Optical Unconscious* demonstra este duplo embate de Krauss. Neste livro, a autora propõe um encadeamento historiográfico entre as obras de Jackson Pollock – artista que, como se sabe, é central ao pensamento de Clement Greenberg –, Andy Warhol, Cy Twombly e Robert Morris. Ora, é precisamente este conjunto de artistas que será mobilizado em uma exposição como *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (*Arte Abjeta: Repulsão e Desejo na Arte Norte-Americana*, em tradução livre), na seção “Unmaking Modernist Masculinity” (“Desfazendo a Masculinidade Modernista”, em tradução livre). No livro, Krauss busca rever a interpretação sublimatória de Greenberg para a obra de Pollock, devolvendo-lhe a horizontalidade reprimida de seu processo criativo. As premissas ontológicas que condicionam a arte abjeta são também descartadas, em favor de uma perspectiva estrutural plasmada na recuperação da noção *batailliana* de informe (FRIQUES, 2019).

Neste processo, o diagrama ocupa um lugar preponderante. É por meio dele que Krauss concebe, de um lado, o quadrado estruturalista referente à *opticalidade* greenbergiana; e, de outro lado, outros dois diagramas que a permitam realizar uma análise formal que simultaneamente se desvie do formalismo de Greenberg e faça frente a um movimento hermenêutico estadunidense pautado pela arte abjeta. Com isso, Rosalind Krauss prossegue em seu esforço de forjar um formalismo irre-

duável ao modernismo *greenbergiano*, concebendo um jogo dialético ilustrado pela semelhança divergente entre o quadrado de Greimas – utilizado para estruturar a narrativa *greenbergiana* –, o Esquema L *lacaniano* e a Figura-Matrix de Lyotard.

O deslizamento do quadrado semiótico de Greimas ao *Esquema L* de Lacan e à Figura-Matrix de Lyotard é fundamental ao esforço da autora em elaborar uma contra-história do Modernismo hegemônico sob a perspectiva da psicanálise. De fato, se o quadrado semiótico – como se constatará adiante – parece se adequar plenamente à narrativa *greenbergiana* proposta por Krauss, os dois deslocamentos parecem pouco contribuir à pesquisa formal da autora, possuindo um valor ilustrativo.²⁷

Se, em 1979, a ensaísta utiliza o quadrado semiótico para organizar a produção contemporânea estadunidense batizada de pós-modernista, em 1993, Krauss volta-se para o Modernismo *greenbergiano*, sem nem mesmo mencionar o pós-modernismo de outrora. Tal passagem resulta em uma maior coerência na utilização da própria ferramenta, visto que a narrativa *greenbergiana* que fundamenta a nova estrutura fornece subsídios suficientemente claros para uma compreensão mais adequada do novo diagrama. Sendo assim, a implicação dialética entre narrativa e cognição pressuposta no quadrado estruturalista é mais explícita neste caso, onde a antinomia entre figura e fundo é o ponto de partida para a estrutura elementar de significação. Por mais que Krauss afirme que uma das principais vantagens do diagrama é sua dispensa da narrativa, com isto não se pode concordar. Sem dúvida alguma, a autonomia da ferramenta é equivalente à autonomia modernista. Mas ela precisa ser narrada, explicada: é precisamente isto que faz Krauss em *The Optical Unconscious*.

O ponto de partida para a configuração do novo quadrado de Greimas é justamente a autonomia do campo visual modernista. Aqui, Krauss recupera todo o léxico *greenbergiano*: o plano pictórico enquanto entidade pura e autorreflexiva, despida de todos os elementos a não ser aqueles que se refiram às características inerentes e irreduzíveis do próprio *medium*. Às fronteiras entre as distintas manifestações artísticas corresponde uma separação dos sentidos que, por sua vez, determina uma fenomenologia modernista – pautada na *opticalidade* – contra a qual Krauss estabelece uma fenomenologia lacaniana.²⁸

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

A autonomia modernista está baseada em uma espécie de divisão da percepção em estratos sensórios, de modo que, no caso das artes visuais, a visão reine absoluta enquanto sentido privilegiado. Esta autonomia da visão corresponde, para Krauss, à autonomia institucional do Modernismo em seu distanciamento da práxis social. Dessa maneira, à forma institucional da autonomia modernista corresponde uma forma cognitiva, baseada na autonomia visual, conforme a ensaísta propõe em “The Master’s Bedroom”:

A ideia de uma visão autônoma – livre de todas as obrigações com o objeto e de todas as definições idiossincráticas do sujeito – tornando-se um estrato sensorial abstrato que poderia aparecer em si e por si como uma espécie de categoria kantiana, essa noção de visualidade foi uma concepção fundadora da prática pictórica modernista, começando no Impressionismo, desenvolvendo-se no Neo-Impressionismo e amadurecendo tanto no Fauvismo quanto no Cubismo [...] A pintura modernista não foi estimulada apenas pela lógica dessa estrutura; também, como indiquei, tentou reduplicar a própria condição da estrutura enquanto imagem cognitiva ao nível de cada obra de arte. A ideia de uma cena espacial que, através da própria aparição da pintura para o espectador, abre-se para as pré-condições que incitam a percepção, mantendo-se transparente em relação a esta – tal ideia influenciou uma após a outra geração de modernistas (KRAUSS, 1989, p. 56-59).²⁹

Em *The Optical Unconscious*, observa-se claramente a definição do Modernismo *greenbergiano* de Krauss segundo a perspectiva do diagrama semiótico: ele é um campo discursivo estruturado por um conjunto de conceitos que, por sua vez, delimita o próprio campo, estabelecendo seus limites. A iniciativa de Krauss leva adiante os seus esforços anteriores em considerar o *grid* como um mito modernista: aqui, pressupõe-se também uma afinidade entre as reduções modernistas – *all-over*, monocromo, *grid*, figuras concêntricas etc. –, o quadrado semiótico e a autonomia do campo discursivo modernista. Tal relação soa mais adequada, na medida em que, ao contrário do que ocorre em “Sculpture in the Expanded Field”, são sobrepostos dois processos de redução formal: as poéticas modernistas e o quadrado de Greimas. Krauss define o seu diagrama modernista seguindo a lógica utilizada tanto em “Sculpture in the Expanded Field” quanto em “Grids”: contra o pluralismo, o quadrado semiótico propõe um número limitado de possibilidades que, por sua vez, estão fadadas à repetição, não havendo supostamente um desenvolvimento – ou evolução histórica.

O novo diagrama é criado a partir de uma das leis fundamentais da *Gestalt*, a oposição binária entre figura e fundo que condiciona a visão, cuja relação diacrítica pode ser emparelhada com o funcionamento sistêmico da linguagem – ao qual o quadrado de Greimas se vincula:

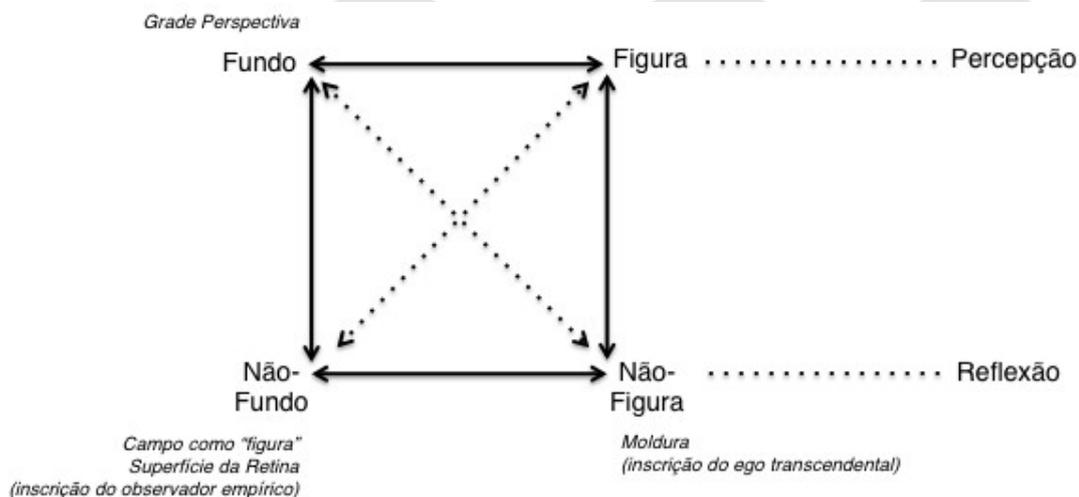


Fig. 3. O diagrama da pintura modernista. Fonte: KRAUSS, 1994 (traduzido e formatado pelo autor).

Ao se percorrer cada aresta do quadrado, constata-se a reincidência da oposição original: fundo *versus* figura; figura *versus* não figura; não figura *versus* não fundo; não fundo *versus* fundo. Tal reincidência não é uma mera repetição, todavia. Há diferenças entre os pares superficialmente idênticos, sendo precisamente essas distinções que demonstram a pertinência do diagrama modernista. Krauss sugere que o eixo neutro do quadrado motiva a produtividade modernista:

A não-figura/não-fundo do “eixo neutro” é aquela peculiar conversão da distinção figura/fundo da visão empírica que pode ser vista como tendo gerado um ícone modernista após o outro: o *grid*, o monocromo, o *all-over*, o *color-field*, o *mise-en-abyme* da colagem clássica, os quadrados ou círculos concêntricos. E, enquanto cada ícone é sua própria versão da neutralização da distinção original, nenhum é um apagamento dos termos dessa distinção. Muito pelo contrário. Os termos são preservados e cancelados. Preservados tanto mais seguramente quanto são cancelados (KRAUSS, 1994, p. 14-5).³⁰

É preciso compreender a preservação via obliteração à qual a ensaísta se refere. A pintura modernista tem como ponto de partida a visão empírica, cotidiana, onde impera a lei da percepção visual pautada pela interação entre figura e fundo. Esta é apenas a motivação inicial, visto que o impulso modernista põe-se a investigar seu campo de autonomia mais cirurgicamente, interessando-se não tanto pelas relações entre figura e fundo, mas pelas precondições do próprio fenô-

meno visual, isto é, “a estrutura do campo visual enquanto tal” (KRAUSS, 1994, p. 15). Krauss propõe, portanto, uma distinção entre os dois campos: o campo perceptivo que a condiciona – e que, por isso, lhe é anterior – a partir da lei da *Gestalt* e o campo visual, pautado não na diacronia empírica do primeiro, mas na simultaneidade de uma forma cognitiva ideal: “Para além da sucessividade da figura/fundo encontrada no espaço empírico, deve haver essa imediaticidade que reestrutura a sucessividade enquanto visão” (KRAUSS, 1994, p. 15).³¹

Mas, de onde Krauss retira o eixo neutro pautado pela autonomia do campo visual? Ele é, de fato, o eixo da *opticalidade* modernista, fundada em uma busca do fundamento ontológico do campo visual. O “campo visual enquanto tal”: de fato, a investigação das próprias condições da visão é um dos lemas discursivos fundamentais do formalismo *greenbergiano*, tal como ele fora desenvolvido não apenas por Clement Greenberg, mas também por Michael Fried e a própria Krauss. Comprovam este fato muitas passagens retiradas das críticas de Greenberg e também daquelas de Krauss e de Fried elaboradas durante os anos 1960. Veja-se alguns trechos referentes a artistas que, em conjunto, circunscrevem o campo modernista euro-americano valorizado pelos três críticos: Pablo Picasso, Georges Braque, Kenneth Noland, Jules Olitski, Jackson Pollock, Morris Louis, Anthony Caro, David Smith, Darby Bannard e Neil Williams.

Para Greenberg, um dos resultados do Cubismo Analítico de Picasso e Braque é “a ilusão de profundidade e de relevo *enquanto tal*; como um atributo desencarnado e propriedade expropriada desvinculada de tudo que não é ela mesma” (GREENBERG, 1992, p. 78, grifos nossos). Michael Fried afirma, por sua vez, que “as novas pinturas de Frank Stella investigam a viabilidade da forma *enquanto tal*” (FRIED, 1998, p. 77, grifos nossos) e que as telas de Kenneth Noland e Jules Olitski estão fundadas em um conflito entre o ilusionismo pictórico “dirigido unicamente à visão” (FRIED, 1998, p. 95) e a literalidade do suporte. A respeito de Jackson Pollock, Fried atesta que “o campo de Pollock é óptico porque se dirige unicamente à visão”, de modo que “a materialidade de seu pigmento torna-se puramente visual, e o resultado é um novo tipo de espaço – se ainda faz sentido chamá-lo de espaço – no qual as condições de ver prevalecem em vez de um espaço em que os objetos existem” (FRIED, 1998, p. 224-225). Já as pinturas de manchas (*stain paintings*) de Morris

Louis “podem ser consideradas como nada mais do que o próprio fundo sob diferentes condições de visão, e vice-versa. Como as telas *all-over* de Pollock de 1947-50, as *stain paintings* de Louis são ópticas, pois se dirigem unicamente à visão” (FRIED, 1998, p. 230).

A abstração de Anthony Caro está também, para Fried, vinculada à *opticalidade* modernista, segundo a qual uma obra deve ser endereçada unicamente à visão, sendo suas esculturas fatos visuais que devem ser considerados enquanto tipos diferentes de objetos *cognitivos*. Krauss, por sua vez, ao criticar uma exposição de Neil Williams, estabelece claramente uma cisão entre a pintura modernista e as demais vertentes consideradas retrógradas a partir do “campo visual enquanto tal”: “À medida que a arte avançada se centrou cada vez mais no significado do ato do observador, sondando a natureza da própria percepção, a arte retrógrada tendeu a imitá-la pela paródia.” E, quanto à produção de Darby Bannard, ela afirma: “Ver um Bannard não é apenas uma experiência colorística extraordinariamente voluptuosa, mas também uma experiência com o ato de ver enquanto tal” (KRAUSS, 1966, p. 33). Até mesmo em *Terminal Iron Works*, a propósito dos *Tanktotem* de David Smith, Krauss investiga o devir-superfície-do-torso (*torso-become-surface*), importando aí a plenitude superficial que desabilita o olho a buscar uma relação interior-exterior, possibilitando, em contrapartida, uma experiência perceptiva tida como um modo de abstração segundo o modelo *greenbergiano*.³²

O novo diagrama estrutura-se, portanto, a partir de uma oposição entre os eixos complexo e neutro, definidos por Krauss enquanto uma dicotomia entre percepção e cognição. No primeiro caso, a organização figura-fundo é estabelecida segundo um processo perceptivo pautado por pura exterioridade: a figura é um *outro* apartado tanto do fundo quanto do observador. No segundo caso, conforme constatado na lista de citações anterior, ocorre um processo de pura imediaticidade, por meio do qual a figura é apreendida apenas para afirmar a autorreflexividade da atividade visual, compreendida enquanto um processo cognitivo (KRAUSS, 1994, p. 15). Krauss propõe então duas modalidades de visão: o eixo complexo da percepção e o eixo neutro da cognição entendido como uma visão em sua forma reflexiva – tal como os diversos exemplos anteriores de Greenberg, Fried e Krauss sugerem. Em relação ao eixo neutro, a ensaísta afirma que este

é composto com: “os termos não apenas da visão, mas da consciência explicando o fato da visão. É o eixo de uma visão redobrada: de um ver e de um saber que se vê, uma espécie de cogito da visão” (KRAUSS, 1994, p. 19). Em outros termos, uma presença evidente *para si*.³³

A passagem de uma atividade perceptiva para uma atividade cognitiva é ilustrada no diagrama pelos eixos dêiticos diagonais que relacionam “não fundo” à “figura” e “não figura” ao “fundo”. O primeiro caso é exemplificado pela trajetória de Piet Mondrian. Investigando pictoricamente as descobertas da teoria óptica desenvolvidas por físicos e fisiologistas ao longo do século XIX, o pintor não apenas reforça o isomorfismo entre o plano pictórico e o plano da retina, mas investiga a lei óptica enquanto uma forma cognitiva, a exemplo de *Pier and Ocean* (1915), onde a paisagem é codificada em um conjunto de sinais (+ e -). O pintor aprofundaria ainda sua investigação da visão enquanto forma cognitiva puramente abstrata, transformando o fundo em figura através do *grid*.

Inversamente, a transformação da figura em fundo seria investigada por outros pintores modernistas, a exemplo das janelas de Henri Matisse, das colagens de Picasso e dos quadrados aninhados de Stella. A estrutura da “não figura” é associada ao *mise-en-abyme*, visto que “a moldura-dentro-da-moldura é um modo de inserir a figura no campo pictórico, negando-a simultaneamente, pois ela está dentro do espaço apenas como imagem de seu fora, de seus limites, de sua moldura” (KRAUSS, 1994, p. 16). Neste caso, figura e fundo estão organizados segundo uma relação dedutiva – referência implícita a Fried – que estabelece uma implicação simultânea entre os dois termos, sendo considerada uma “imagem de puro imediatismo e de completo auto-fechamento” (KRAUSS, 1994, p. 19). Além disso, a própria ideia de um enquadramento enquanto traço de uma completude conceitual aponta reflexivamente para o próprio diagrama estruturalista, enquanto uma lógica operativa que circunscreve as possibilidades do próprio sistema.³⁴

Sendo assim, observa-se que, de modo bastante distinto do campo expandido da escultura pós-modernista comentado anteriormente, o quadrado semiótico de *The Optical Unconscious* circunscreve adequadamente a pintura modernista tal como ela é teorizada por Clement Greenberg. Neste caso, o campo de forças instituído pela autora baseia-se na inter-relação entre figura e fundo, sendo precisamente o jogo – seja tensão, seja transformação – entre os termos que circunscreve os limites do diagrama. Nota-se, com isso, que o quadrado estruturalista funcionou, neste

caso, como uma ferramenta para uma justa compreensão da redução modernista pressuposta na narrativa *greenbergiana*, ao contrário do hibridismo da produção artística estadunidense das décadas de 1960 e 1970 que condiciona o campo expandido. Não obstante, será para o campo expandido que Krauss se voltará uma vez mais, a partir de uma única estratégia: a defesa do cubo branco através de uma redefinição do *medium greenbergiano*.

Quadrado 3: o campo expandido do *medium*

Em 2011, Rosalind Krauss publica *Under Blue Cup*, livro onde a ensaísta articula a sua luta pessoal para superar o aneurisma cerebral que lhe acometeu na aurora do século XXI às suas considerações a respeito da produção artística contemporânea. De fato, é da perda de memória resultante desta doença que ela redefine a noção *greenbergiana* de *medium*, esforço também encontrado em alguns ensaios precedentes, em especial *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*.

É neste último ensaio que Krauss, a partir das desconfiças de Jameson em relação ao pós-modernismo, define a “condição pós-*medium*” (*post-medium condition*), considerada por ela enquanto um “monstruoso mito” (KRAUSS, 2010, p. xiv). Sendo assim, do mesmo modo como o Modernismo concebeu seus mitos – algo que Krauss investigou sobretudo na coletânea *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* – o Pós-Modernismo, com a “condição pós-*medium*”, também desenvolveria os seus. Mas o que seria, afinal, a condição pós-*medium*? Ela representaria, para Krauss, a recusa da especificidade do *medium*, algo que entrelaça o advento pós-modernista à *post-medium condition* tendo em vista as desconfiças dirigidas à lógica historicista *greenbergiana* (FRIQUES, 2013). Contudo, a aparente identidade entre o pós-modernismo e a condição pós-*medium* é desfeita quando se tem em mente que Krauss, assim como seus pares intelectuais, atribui valências contrárias às expressões: positivando a primeira ao longo dos anos 1980; hostilizando a segunda a partir da década seguinte:

Minha abordagem teórica ao que chamo de “condição pós-*medium*” constitui o foco atual de minhas energias críticas [...] Para aqueles artistas que precisaram fincar o significado estético no *medium* ao qual seu trabalho iria, reflexivamente, se referir, a

condenação pós-modernista da pintura e da escultura enquanto *mediums* específicos exigiu a mobilização de outros suportes que não o óleo sobre tela ou o gesso sobre armação de metal. Esses fundamentos inovadores, passei a chamar de “suportes técnicos” [...] Um bom trabalho teria que se referir, recursivamente, ao *medium* em que é feito (KRAUSS, 2010, p. 89).³⁵

A “condição pós-*medium*” é o nome dado por Krauss a um contexto histórico marcado pela ausência de especificidade do *medium*, no qual as práticas artísticas não fazem outra coisa a não ser reiterar a lógica capitalista em detrimento de táticas de problematização. Sendo assim, a autora considera a “condição pós-*medium*” um mito tanto quanto a originalidade da vanguarda que foi o alvo de suas preocupações décadas anteriores. Ambas são *mitos*, na acepção barthesiana, na medida em que cumprem funções mercadológicas, tendo o seu papel em feiras, bienais e demais eventos megalômanos da arte, que, por sua vez, “são puro espetáculo, envolvendo o observador com uma atmosfera sedutora sem demandar atenção ou trabalho por parte do visitante para analisar a habilidade que um trabalho tem em criar significados”³⁶. Com isso, enquanto mito, a “condição pós-*medium*” deve ser posta em perspectiva por um conjunto de artistas e de críticos que, por intermédio de suas obras, subvertem a inversão da cultura em natureza que está no cerne da definição barthesiana do mito.

Diante do apelo sedutor de um momento histórico espetacularizado e marcado pelo “ritmo frenético de feiras de arte e de bienais” (KRAUSS, 2010, p. 102), Krauss identifica duas possibilidades: de um lado, há a alternativa de um retorno à pintura, atitude que a ensaísta olha com extrema desconfiança, uma vez que este movimento propõe uma “tentativa de se retornar a um *medium*, não por regressão, mas por invenção” (KRAUSS, 2003, p. 161). Dos dois imperativos da crise pós-modernista – a exaustão do *medium* e a busca pela especificidade –, Krauss rejeita o primeiro e acata o segundo para definir os “cavaleiros do *medium*”: artistas que, rejeitando os *mediums* artesanais tradicionais, tratam de reinventar *mediums* técnicos em suas criações a partir de aparatos comerciais difundidos na sociedade de consumo. Em meio ao eclipse do *medium* perpetrado pela hegemonia da instalação nos circuitos artísticos contemporâneos, criadores como Ed Ruscha, Sophie Calle, Christian Marclay, Harun Farocki, Tacita Dean, William Kentridge e James Coleman retomam alguns dispositivos comerciais, conferindo-lhes novas dimensões de uso. Sendo assim, o retorno ao léxico *greenbergiano* deve ser encarado como uma redefinição:

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

a especificidade do *medium* diz respeito a uma prática artística que procura investigar um determinado suporte ou material, a ponto de lhe conferir novas abordagens e perspectivas. Neste caso, a especificidade é utilizada em seu caráter autodiferencial, isto é, aprofunda-se nas características específicas de um determinado *medium* a fim de lhe revelar novas dimensões de uso [uma função utópica à sombra daquela ideológica, conforme propõe Jameson?] (FRIQUES, 2013, p. 1375).

Trata-se, portanto, de uma especificidade circunstancial – estreitamente vinculada ao *medium* inventado pelo artista a partir do contexto comercial – distinta da especificidade normativa de Clement Greenberg. Ao eleger como suporte de criação um dispositivo excêntrico à tradição artística, o artista trata de investigar combinações entre seus elementos constituintes não previstas pelo seu uso corrente. A diferença determinante que Krauss delineia entre a sua utilização da especificidade do *medium* e aquela de Greenberg resulta do fato de a sua especificidade não ser encontrada no positivismo bruto de uma substância física, como a planaridade da pintura. Desviando-se deste literalismo, Krauss recorre, em *Under Blue Cup*, ao exemplo das corporações de ofício para demonstrar que o suporte técnico é tão importante para a prática quanto as convenções históricas e sociais que o situam e o normatizam. Desse modo, se a crise pós-modernista enterra os *mediums* tradicionais – algo que Krauss ainda endossa –, ela não faz o mesmo a respeito da especificidade do *medium*, sendo este último compreendido não tanto enquanto um suporte material, mas enquanto a conjunção do suporte técnico-comercial e das regras definidas pelo criador que circunscrevem, por sua vez, as possibilidades improvisatórias (FRIQUES, 2014).

Assim, o *medium* de uma produção artística não se reduz unicamente à técnica empregada, tampouco às convenções ou regras que balizam a sua criação. Uma criação que não cai no pecado da condição pós-*medium* revela também um conjunto de aspectos específicos e inerentes a esta, conjunto este que não pode ser transformado em uma cartilha normativa a ser aplicada a todas as outras produções. Nesse sentido, a possibilidade de mapeamento e de observação do *medium* utilizado em uma obra de arte está atrelada à relação entre técnica, convenções e improviso. São estes os três fatores que devem ser levados em conta enquanto elementos constituintes do que Krauss chama de estrutura recursiva.

Mas o que, afinal, toda esta redefinição do *medium* realizada por Rosalind Krauss tem a ver com a discussão a respeito dos diagramas concebidos pela autora? Ora, é justamente no processo de redefinição da especificidade do *medium* que a ensaísta recorre, em *Under Blue Cup*, ao quadrado

estruturalista. Refletindo a respeito do seu próprio *medium*, Krauss tematiza suas dificuldades em retomar a escrita e a memória recente, sendo o livro uma teia de associações que reverberam, por assim dizer, seu processo de recuperação mnemônica pós-aneurisma. Assim, pode-se dizer que seu esforço por lembrar está estreitamente vinculado ao seu esforço por escrever: não à toa, o lema, tanto de *Under Blue Cup* quanto de *Perpetual Inventory*, é justamente “o *medium* é a memória”. Frente ao aneurisma do *medium* promovido por práticas artísticas conceituais e relacionais, Krauss então reitera a importância do suporte técnico para a produção estética através de seu próprio embate com a escrita.

Ao conceber um novo quadrado estruturalista, Krauss pretende delimitar o campo expandido das práticas contemporâneas. Em meio às desconfianças quanto aos desdobramentos de sua fase pós-modernista que desaguam na condição pós-*medium*, a autora retoma seu ensaio mais pós-modernista. O que é bastante surpreendente aqui é que, se em “*Sculpture in the Expanded Field*”, Krauss utiliza o diagrama estruturalista para abordar práticas não confinadas ao cubo branco, em *Under Blue Cup*, ele é utilizado em defesa desse mesmo espaço, a partir de um embate declarado com a curadora da Documenta X, Catherine David.

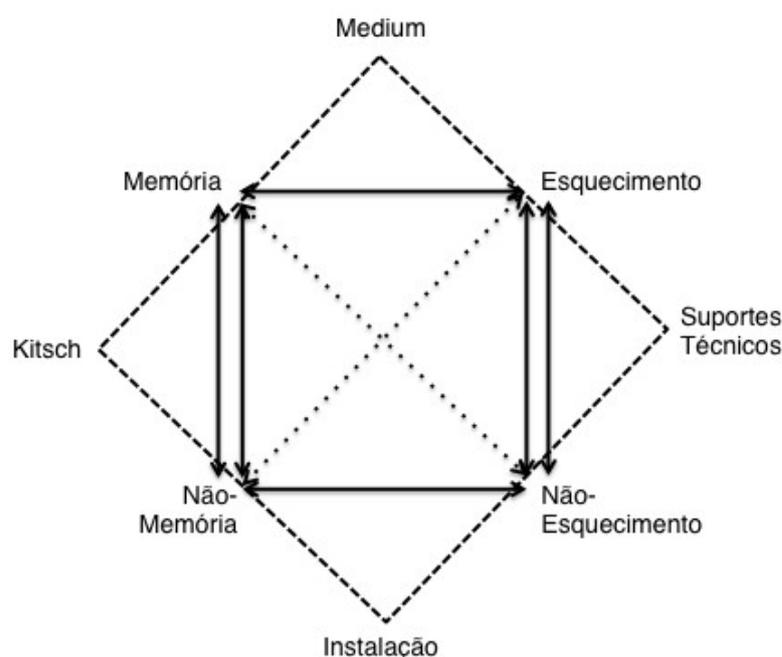


Fig. 4. O campo expandido do *medium*. Fonte: KRAUSS, 2011 (traduzido e formatado pelo autor).

Dessa vez, o *medium* é redefinido por meio do binário memória *versus* esquecimento. Aqui, deve-se compreender o *medium* a partir de uma ambiguidade da própria memória, enquanto resultado mais do ato de esquecer do que de lembrar. Sendo assim, as novas dimensões de uso propostas pelos “cavaleiros do *medium*” põem à sombra os hábitos recorrentes de determinados dispositivos técnicos, liberando, neste processo, possibilidades e alternativas suprimidas pela utilização hegemônica: este é o caso, por exemplo, da reapropriação de Ed Ruscha, Sophie Calle e James Coleman do carro, da pesquisa investigativa e do *Powerpoint*, respectivamente. Inversamente, a instalação ocuparia o eixo neutro, sendo resultado da conjunção entre “não memória” e “não esquecimento”, apontando para um uso anestésico e alienado dos dispositivos afim à lógica capitalista, e inconsciente também de sua dívida em relação aos suportes tradicionais. O *Kitsch*, por sua vez, ao lembrar por contrafação os originais artesanais, resultaria da combinação entre “memória” e “não memória” enquanto o “suporte técnico” seria a combinação entre “esquecimento” e “não esquecimento”, na qual a necessidade de esquecer *mediums* tradicionais faria com que momentos de sua história sejam retomados – como nas *Stains* de Ruscha que remetem ao Expressionismo Abstrato.

Como ocorreu em seu primeiro uso do quadrado estruturalista, neste terceiro caso, Krauss não se demora na identificação das práticas e dos processos artísticos adequados a cada aresta do novo diagrama. Contudo, o campo expandido do *medium* constitui-se por um par que, semelhantemente ao binômio figura-fundo, e diferentemente do paisagem-arquitetura, fornece uma dinâmica relacional bastante proveitosa. Pois, aqui, o diagrama é posto em funcionamento pela autoimplicação de dois termos que, por sua vez, não apenas instituem uma dinâmica diacrítica e relacional, mas também atravessam a trajetória intelectual de Krauss. Seja, por exemplo, nas tentativas da autora em “lembrar” a importância da cópia frente à hegemonia mítica da originalidade, seja, ainda, em seu esforço por teorizar o Surrealismo enquanto uma repressão modernista. Mais cirurgicamente, o campo expandido do *medium*, ao recuperar diferencialmente algumas discussões fundamentais do modernismo *greenbergiano* – qual seja, a tensão *kitsch-vanguarda* e a especificidade do *medium* – aponta para a própria reflexiva do fazer crítico, que, por meio de sucessivas revisões, encena a cada momento o jogo entre memória e esquecimento (FRIQUES, 2021; FRIQUES, 2019).

Considerações finais: os diagramas como ferramentas críticas

Neste artigo, procurou-se realizar uma leitura dos três diagramas estruturalistas concebidos por Rosalind Krauss em momentos específicos de sua trajetória intelectual: na aurora da década de 1980, quando a autora estava comprometida na defesa do Pós-Modernismo; nos anos 1990, quando das discussões referentes à política do signifiante e à rejeição da Arte Abjeta; e, por fim, nos anos 2000, pautado pela onipresença das instalações e do exponencial crescimento no número de megaeventos de arte. São estes contextos históricos que circunscrevem os diagramas aqui apresentados, esforçando-se a autora por elaborar ferramentas visuais nas quais as forças externas fossem transfiguradas em tensões internas pautadas por binômios lógicos. O iterado uso do quadrado estruturalista, em seu caráter livre e diferencial, parece seguir, por sua vez, a sugestão de Fredric Jameson quanto a um roubo parcial das noções de Greimas dissociado de uma conversão semiótica:

Atrevo-me a sugerir que, ao invés de tentarmos apreender os vínculos conceituais entre todos esses termos enquanto signos e momentos de todo um projeto, nós, forasteiros e intrusos – que resistimos ao convite para ingressar na disciplina e “nos tornarmos semioticistas”, ou seja, de nos convertermos a todo o código greimasiano (abandonando os demais, como falsas religiões e falsos deuses) – deveríamos também ficar à vontade para brincar tudo isso, isto é, em linguagem mais simples, simplesmente roubar as peças que nos interessam ou nos fascinam, levando esse espólio fragmentário para nossas cavernas intelectuais (JAMESON, 1976, p. viii).³⁷

Das três bricolagens investigadas, nota-se que aquela desenvolvida em *The Optical Unconscious* se revela mais coesa, devido à equivalência entre a redução visual proposta pela ferramenta e a redução modernista operada pela narrativa *greenbergiana*. Os casos dos dois campos expandidos são diversos, visto que, de um lado, o diagrama para a escultura modernista se baseia em uma dicotomia questionável e, de outro lado, ambos os quadrados são apenas apresentados pela ensaísta, carecendo assim de explicações mais detidas e de exemplos mais numerosos. Seria isto um problema?

Não necessariamente. Tal situação nos leva a uma consideração que Lévi-Strauss tece em seu “A estrutura dos mitos”, texto fundamental a alguns escritos de Krauss, sobretudo estes aqui considerados. Nele, o antropólogo francês utiliza o mito de Édipo para realizar uma ilustração técnica, não dos especialistas, lembra ele, mas do camelô: “não se trata de obter um resultado, e sim de explicar,

o mais brevemente possível, o funcionamento da engenhoca que se quer vender aos curiosos” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 303). Levando em conta tal comentário, pode-se aventar a hipótese de Krauss realizar igualmente uma demonstração técnica, não chegando a uma conclusão, mas compartilhando um método de análise formalista que, contudo, não é *greenbergiano*. Tem-se aqui, portanto, um uso do diagrama enquanto ferramenta crítica por uma autora que, ao longo de todo seu percurso intelectual, esteve implicada em um pensamento sobre a forma artística. Nesse sentido, ao diagrama é atribuída uma função didática, de modo que este recurso consiga explicar visualmente algumas das tensões que Rosalind Krauss desenvolve diegeticamente.

De modo mais significativo, constata-se a relação dialética que Krauss mantém com o pensamento de Clement Greenberg. De fato, se Krauss rompeu com Greenberg, o fez em um movimento reiterado e incessante que busca questionar a doxa *greenbergiana* por meio de uma redefinição de seu léxico. Talvez, o caso mais explícito, no âmbito desta discussão, seja a reconsideração da especificidade do *medium*. Contudo, é possível ir mais além e observar o esforço da ensaísta em refletir a respeito da pertinência de um ajuizamento crítico centrado em uma preocupação formal que não se reduza, por sua vez, à narrativa *greenbergiana*. Dessa forma, pode-se aventar a hipótese de Rosalind Krauss investigar, a cada etapa de sua trajetória intelectual, a possibilidade de outros formalismos, mobilizando, para tal, outros enquadramentos teóricos (FRIQUES, 2017). Tal parece ser o caso dos três quadrados estruturalistas aqui investigados.

Há que se destacar, por fim, que dois destes quadrados, apesar de serem denominados “campos expandidos”, são modelados tendo em vista um questionamento do pluralismo característico à arte contemporânea. Sendo assim, Krauss esforça-se por oferecer ao leitor diagramas lógicos que situem a produção artística euro-estadunidense em campos específicos e recortados. Tal investida não indicaria, com isso, alguns limites no uso do conceito do “campo expandido”? Ou, na realidade, o uso recorrente deste conceito no circuito artístico brasileiro seria resultante de utilizações autodiferenciais destes diagramas, conforme Krauss propõe em sua redefinição do *medium*? Por ora, permaneçamos com estas indagações.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana I: da Antiguidade ao Duccio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- BARTHES, Roland. A mitologia hoje. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 76-80.
- CASTRO, Demian. **Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da geografia**. [S.l.: s. n.], 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>. Acesso em: 7 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32., 2012, Brasília. **Anais [...]: direções e sentidos da história da arte**. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013. p. 1322-1334.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. A condição pós-meio da arte contemporânea. *In*: PEDROSA, Celia; DIAS, Tania; SÜSSEKIND, Flora (org.). **Crítica e valor: uma homenagem a Silvano Santiago**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p. 197-208. (Coleção FCRB Aconteceu, 13).
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Visões do modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Entre a ilusão e a teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 4, p. 807-837, 2018.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. O informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto. *In*: CONGRESSO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais [...]: Arte e Erotismo – prazer e transgressão na história da arte**. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2019. p. 395-405.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Não eu: Rosalind Krauss e as ironias de Jasper Johns. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 31, p. 248-267, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16333>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- GREENBERG, Clement. **Art & Culture**. Boston: Beacon Press, 1992.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1975.

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

JAMESON, Fredric. **The Prison-House of Language**: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

JAMESON, Fredric. Foreword. *In*: GREIMAS, Algirdas Julien. **On Meaning**: Selected Writings in Semiotic Theory. Minneapolis: University Minnesota Press, 1976. p. vi-xxii.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism**: or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1992.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**. London/New York: Routledge, 2002.

KAISER, Philipp; KWON, Miwon. Ends of the Earth and back. *In*: KAISER, Philipp; KWON, Miwon. **Ends of the Earth**: Land Art to 1974. Munich; London; New York: Prestel, 2013. p. 17-30.

KENTRIDGE, William. Paisagem em estado de sítio. *In*: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge**: fortuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Pinacoteca do Estado; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 292-293.

KENTRIDGE, William. Felix no exílio: geografia da memória. *In*: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge**: fortuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Pinacoteca do Estado; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 294-296.

KRAUSS, Rosalind. Darby Bannard's New Work. **Artforum**, v. 4, n. 8, p. 32-34, Apr. 1966.

KRAUSS, Rosalind. Review New York: Neil Williams (Andre Emmerich Gallery); Erotic Art (Sidney Janis Gallery). **Artforum**, v. 5, n. 4, p. 58-59, Dec. 1966.

KRAUSS, Rosalind. **Terminal Iron Works**. Cambridge: The MIT Press, 1971.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**, vol. 8, p. 30-44, Spring, 1979.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge: The MIT Press, 1981.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind. The Master's Bedroom. **Representations**, n. 28, p. 55-76, Autumn 1989. Special Issue: Essays in Memory of Joel Fineman.

KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **The Picasso Papers**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea**: Art in the Age of the Post-Medium Condition. New York: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind. "... And then turn away?": *In*: BAKER, George (ed.). **October Files 5 James Coleman**. Massachusetts: MIT Press, 2003.

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

- KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 129-137, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. **Perpetual Inventory**. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. **Under Blue Cup**. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. **Formless: a User's Guide**. New York: Zone Books, 1999.
- LACAN, Jacques. **O Seminário: Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Mitológicas, 1).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LYOTARD, Jean-François. Fiscourse Digure: the Utopia Behind the Scenes of the Phantasy. **Theatre Journal**, v. 35, n. 3, p. 333-357, Oct. 1983.
- MITCHEL, W. J. Thomas. **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art: a Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968. p. 222-235.
- OSBORNE, Peter. **Quaderns Portàtils 28: October and the Problem of Formalism**. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2012.
- OSBORNE, Peter. **Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art**. London: Verso Books, 2013.
- QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013.
- SCHAPIRO, Meyer. Style. In: SCHAPIRO, Meyer. **Theory and Philosophy of Art, Style, Artist and Society**. New York: George Braziller, 1994. p. 51-102.
- SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Paisagem**. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.
- SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. New York: New York University Press, 1979.

NOTAS

1 Optou-se, neste ensaio, por não traduzir o conceito de *medium* dada a centralidade que esta noção assume nos escritos de Clement Greenberg e Rosalind Krauss. A definição deste conceito, bem como o seu questionamento, serão apresentados ao longo do texto.

2 Tradução do autor para o seguinte trecho: “a critic constantly revises not only her conception of the direction and most important currents of contemporary art, but also her convictions about the most significant work within them.”

3 Tradução do autor para o seguinte trecho: “I sometimes use diagrams in my writing. It amuses me to use them because people – especially students – freak out when they see diagrams and think they can’t understand, and artists think seeing art in terms of diagrams is a gas. When I was learning about structuralism I got very turned on by the diagrams. I thought it was amazing that you could say something true about the history of something with something as static and two-dimensional as a diagram.”

4 O leitor brasileiro encontra traduzidos “Escultura no Campo Ampliado” (KRAUSS, 2008) e *Caminhos da Escultura Moderna* (KRAUSS, 2001). *Terminal Iron Works*, por sua vez, que poderia ser traduzido livremente como *Terminal Siderúrgico*, é o primeiro livro publicado por Krauss derivado de sua tese de doutorado. O título refere-se à fazenda, uma espécie de ateliê rural, em Bolton Landing, para onde o escultor estadunidense David Smith – objeto de investigação de Krauss no referido livro – se transferiu em 1940 ao sair de Nova Iorque.

5 No cerne desta crítica de Krauss à noção de escultura encontra-se também um questionamento da concepção orgânica dos estilos, seja entre diferentes estágios de desenvolvimento de uma única concepção estilística, seja a sucessão de diferentes estilos. Em ambos os casos, considera-se o processo cíclico enquanto um curso irreversível, que não explica, por exemplo, as reincidências de certos traços estilísticos em contextos históricos distintos.

6 Tradução do autor para o seguinte trecho: “Because they thus function in relation to the logic of representation and marking, sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals an important part of the structure since they mediate between actual site and representational sign.”

7 Não se defende aqui uma dicotomia irreconciliável entre diacronia e sincronia, entre história e estrutura. O próprio Greimas (1975), em “Estrutura e história”, questiona este antagonismo. Deseja-se aqui menos estabelecer uma dicotomia do que compreender, no caso de Krauss, a implicação entre estrutura e história: é precisamente esta implicação que apresenta saltos problemáticos. Ressalte-se também que a relação entre os pensamentos de Lévi-Strauss e de Rosalind Krauss é deveras complexa, devido sobretudo às diferentes valências que os autores conferem à noção de mito. O mito em Krauss relaciona-se menos com Lévi-Strauss do que com Roland Barthes.

8 Tradução do autor para o seguinte trecho: “the supreme achievement of Greimassian semiotics”. Mais adiante: “rewriting a verbal or linguistic text into more fundamental mechanisms of meaning.”

9 A primazia da narrativa em Greimas deve ser compreendida, sugere Jameson (1976), a partir da transformação do sentido operada pela narrativa, sendo esta transformação precisamente o objeto da semiótica de Greimas. Jameson esclarece ainda que esse privilégio concedido à narrativa enquanto modo de pensamento é devedor do esforço de Lévi-Strauss em desvendar a estrutura dos mitos, bem como de mapear o pensamento selvagem. De fato, pode-se dizer que esta dicotomia entre narrativa e cognição está vinculada a uma das obsessões do antropólogo francês, qual seja, a superação da oposição sensível-inteligível que motivou o seu interesse pela noção de signo.

10 Tradução do autor para o seguinte trecho: “This is because these terms express a strict opposition between the built and the not-built, the cultural and the natural, between which the production of sculptural art appeared to be suspended.”

11 Philipp Kaiser e Miwon Kwon (2013, p. 21), curadores de *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, também questionam a leitura da *Land Art* em oposição à urbe, indagando, ao invés disso, quais seriam as motivações históricas dos artistas em relação a ambientes desérticos e/ou rurais.

12 Tal dicotomia tem sido questionada pela antropologia contemporânea, sobretudo aquela desenvolvida por Philippe Descola e Eduardo Viveiros de Castro.

13 É bastante significativo que William Kentridge, um dos cavaleiros do *medium* que resiste à *post-medium condition*, conforme se observa em *Under Blue Cup*, também desconfie da pureza e da natureza das paisagens. Em “Felix no exílio: geografia da memória”, o artista parece se afinar à abordagem de Mitchell: “A paisagem esconde sua história. [...] Estou mais interessado no fato de o terreno esconder sua própria história

NOTAS

e na correspondência que isso tem não apenas com a pintura, mas com o funcionamento da memória” (KENTRIDGE, 2012, p. 298).

14 A menção à Simmel seria arbitrária caso o pensamento do sociólogo alemão não fosse uma referência importante ao pensamento de Rosalind Krauss, como se comprova em *Papéis de Picasso* (*The Picasso Papers*, 1999). Note-se que o interesse de Krauss por Simmel provém do que se pode chamar de sua “sociologia pura ou formal”, confirmando, ao lado da utilização das ferramentas estruturalistas, a busca da ensaísta por um formalismo distinto daquele associado à figura de Clement Greenberg. Voltaremos a este ponto na conclusão.

15 Ao abordar a paisagem enquanto individualidade, Simmel está evidentemente associando esta demarcação da natureza ao que ele descreve como “a individualização das formas interiores e exteriores da existência” (2009, p. 7) característica à época moderna, não tendo lugar, com isso, nem na Antiguidade nem na Idade Média.

16 Tradução do autor para o seguinte trecho: “To read any text on the picturesque is instantly to fall prey to that amused irony with which Austen watches her young charge discover that nature itself is constituted in relation to its ‘capacity of being formed into pictures.’ For it is perfectly obvious that through the action of the picturesque the very notion of landscape is constructed as a second term of which the first is a representation. Landscape becomes a reduplication of a picture which preceded it. [...] The landscape’s singularity is thus not something which a bit of topography does or does not possess; it is rather a function of the images it figures forth at any moment in time and the way these pictures register in the imagination.”

17 Tradução do autor para o seguinte trecho: “categorical no-man’s-land”. Mais adiante: “placeless and largely self-referential”; “not-landscape, not-architecture”; “site construction.”

18 Tradução do autor para o seguinte trecho: “The structure appears as a “generative” mechanism: it generates *formal* possibilities. However, the structure of interpretation is clearly grounded retroactively, in the *prior* identification of “site constructions,” “axiomatic structures” and “marked sites,” as new types of work, which are then “produced,” and so given new formal meanings, in a purely logical categorical form, as an effect of the founding opposition between landscape and architecture, which sustains the definition of sculpture as “monument.” This is a powerful interpretative tool, but the outcome of the game is fixed in advance, determined, on the one hand, by the *decision* upon a founding element (X/landscape) and its particular opposite (-X/ architecture); and on the other, by transcoding (or in this case, simply selecting) the derivative taxonomical terms from an existing critical vocabulary, which is thereby theoretically redefined.”

19 Tradução do autor para o trecho: “It seems fairly clear that this permission (or pressure) to think the expanded field was felt by a number of artists at about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. For, one after another Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... had entered a situation the logical conditions of which can no longer be described as modernist. In order to name this historical rupture and the structural transformation of the cultural field that characterizes it, one must have recourse to another term. The one already in use in other areas of criticism is postmodernism. There seems no reason not to use it.”

20 Tradução do autor para o trecho: “What appears as eclectic from one point of view can be seen as rigorously logical from another. For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium – sculpture – but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used [...] it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation.”

21 Tradução do autor para o trecho: “Part of the pleasure I derived from writing “Sculpture in the Expanded Field” came from illustrating that the apparent anything-goes pluralism of the 1960s exfoliation of sculpture into earthworks, performance, and institutional critique was in fact limited by the positions made possible by the fourfold structure itself and that the individual options available to any practitioner were likewise limited.”

22 Dentre as obras canônicas da *Land Art in situ*, destacam-se *Double Negative* (1969-1970), de Michael Heizer; *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson; *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria; *Sun Tunnels* (1973-76), de Nancy Holt; *Star Axis* (concebida em 1971 e em construção), de Charles Ross; e *Roden Crater* (concebida em 1974 e em construção), de James Turrell.

NOTAS

23 Tradução do autor para o trecho: "In this developmental context, the essay appears less as the affirmation of an expansion of the field, that it seemed to be, and something more like a case study in the theoretical *management* of historical change. Its historical meaning is to be found less in what the analysis itself proposes than in its inadvertent effects in supporting the expansion not of the field in which 'sculpture' is located – its topic – but the institutional definition of sculpture itself; and thereby, the ideological reappropriation of all those practices of object-making that were *against* 'sculpture' by the idea a *renewal* of sculpture. This was the great reactive victory of artistic tradition in the 1980s."

24 É em textos relacionados à fotografia e ao cinema – em suma, a preocupação de Walter Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica – que a expressão "inconsciente óptico" surge. Neste contexto, é uma metáfora utilizada pelo pensador para refletir a respeito da expansão do campo visual resultante do poder das máquinas de imagens de apreender detalhes da paisagem invisíveis a olho nu. Quando Benjamin diz que o olho mecânico é capaz de revelar um inconsciente óptico, tal proposição deve ser compreendida como a revelação ao olho humano de atributos antes imperceptíveis sem a ajuda do dispositivo. No verbete "Photography" de *The Optical Unconscious*, Krauss questiona a metáfora de Benjamin por meio de sua literalização: "O campo óptico – o mundo dos fenômenos visuais: nuvens, mar, céu, floresta – pode ter um inconsciente?" (KRAUSS, 1994, p. 179). Evidentemente, a resposta é negativa, só sendo inteligível a proposta de Benjamin caso se considere o seu poder metafórico baseado no desenvolvimento paralelo da psicanálise e dos equipamentos de reprodutibilidade técnica. Mas e quanto à apropriação de Krauss? Ora, o inconsciente óptico, neste caso, é uma projeção, uma externalização na obra de um funcionamento psíquico da impressão visual, fundado não mais na crença em um *cogito da visão*, mas em outra: na consideração do desejo e do gozo no cerne da estrutura do campo visual.

25 Tradução do autor para o trecho: "And so this book will be called *The Optical Unconscious*. Does the title rhyme with *The Political Unconscious*? It's a rhyme that's intended; it's a rhyme set into place by a graph's idiotic simplicity and its extravagant cunning."

26 Tradução do autor para o trecho: "If the ideological function of mass culture is understood as a process whereby otherwise dangerous and protopolitical impulses are "managed" and defused, rechanneled and offered spurious objects, then some preliminary step must also be theorized in which these same impulses – the raw material upon which the process works – are initially awakened within the very text that seeks to still them. If the function of the mass cultural text is meanwhile seen rather as the production of false consciousness and the symbolic reaffirmation of this or that legitimizing strategy, even this process cannot be grasped as one of sheer violence (the theory of hegemony is explicitly distinguished from control by brute force) nor as one inscribing the appropriate attitudes upon a blank slate, but must necessarily involve a complex strategy of rhetorical persuasion in which substantial incentives are offered for ideological adherence. We will say that such incentives, as well as the impulses to be managed by the mass cultural text, are necessarily Utopian in nature."

27 O *Esquema L* é utilizado enquanto imagem que subverte a transparência e a simultaneidade pressupostas no quadrado semiótico. O sentido operatório do diagrama laciano é, portanto, ilustrativo. Assim como Lacan recupera o gráfico estruturalista para inserir nele uma relação assimétrica e um fluxo, Krauss propõe-se a retomar a lógica modernista *greenbergiana*, pautada no *cogito da visão*, a fim de revelar o seu inconsciente óptico. A analogia aqui se funda em uma erosão interna: a desconstrução de uma lógica a partir de sua recuperação (note-se que esta operação – desconstruir ao recuperar – é o cerne da resistência à condição pós-meio que Krauss define alguns anos mais tarde). Por sua vez, em sua dupla desconfiança do sistema estruturalista e da redução fenomenológica, a Figura-Matrix de Lyotard é utilizada por Krauss como um dos fundamentos teóricos que justificam as criações dos artistas do *The Optical Unconscious*. Tanto a simultaneidade quanto a atemporalidade da matrix fantasmática não permitem a Lyotard defini-la como sistema ou estrutura. Apesar de ambas serem invisíveis e sincrônicas, Lyotard as considera diametralmente opostas, pois, enquanto o sistema é um entidade inteligível baseada em um conjunto de regras formais que, por sua vez, estabelecem relações de negação e de contradição, a matrix – o inconsciente – não conhece nenhuma dessas duas operações. Em vez de ser um sistema que confere inteligibilidade ao que nele se instala, a matrix – sendo também invisível e sincrônica tal qual o espaço isotrópico estruturalista – é um "bloco congelado de contradições". Enquanto *forma*, a matrix de Lyotard confirma, uma vez mais, a obsessão de Krauss em definir um formalismo alternativo, mas de certo modo complementar, àquele de seus anos de formação. Em conjunto, tanto o *Esquema L* quanto a Figura-Matrix se baseiam em uma hipótese deveras

NOTAS

questionável de repressão histórica do Surrealismo, mas esta já é uma outra questão a ser discutida oportunamente.

28 Adota-se aqui a sugestão de Antonio Quinet quanto à existência de uma fenomenologia lacaniana da percepção visual que, segundo ele, “inclui o desejo e o gozo no mundo da percepção” (QUINET, 2002, p. 11-47). A contribuição de Lacan à fenomenologia é a cisão do sujeito, até então unificado e objetivo, no fenômeno e sua determinação pela linguagem. A passagem da fenomenologia modernista à fenomenologia lacaniana é ilustrada no deslizamento do quadrado de Greimas ao *Esquema L*.

29 Tradução do autor para o trecho: “The idea of an autonomous vision – freed from all obligations to the object, and from all idiosyncratic definitions of the subject – becoming an abstracted sensory stratum that could be made to appear in and of itself as a kind of Kantian category, this notion of visibility was a founding conception of modernist pictorial practice, beginning in impressionism, developing in neo-impressionism, and maturing in both fauvism and cubism [...] Modernist painting was not only sponsored by the logic of this structure; it also, as I have indicated, tried to reduplicate the structure’s own condition as cognitive image at the level of the individual work of art. The idea of a spatial scene that through the painting’s very appearance to its viewer opens onto the preconditions that both must sponsor perception and to which it must be transparent – this idea held generation after generation of modernists in thrall.”

30 Tradução do autor para o trecho: “The not-figure/not-ground of the “neutral axis” is that peculiar conversion of empirical vision’s figure/ground distinction that can be seen to have generated one modernist icon after another: the grid, the monochrome, the all-over painting, the color-field, the mise-en-abyme of classical collage, the nests of concentric squares or circles. And while each is its own version of the neutralizing of the original distinction, none is an erasure of the terms of that distinction. Quite to the contrary. The terms are both preserved and canceled. Preserved all the more surely in that they are canceled.”

31 Tradução do autor para os trechos: “the structure of the visual field as such”; “Beyond the successiveness of empirical space’s figure/ground there must be this all-at-onceness that restructures successiveness as vision.”

32 Tradução do autor para os trechos: “the illusion of depth and relief *as such*; as a disembodied attribute and expropriated property detached from everything not itself”; “Frank Stella’s new paintings investigate the viability of shape *as such*”; “addressed to *eyesight alone*”; “Pollock’s field is *optical* because it addresses to *eyesight alone* [...] the materiality of his pigment is rendered *sheerly visual*, and the result is a new kind of space – if it still makes sense to call it space – in which *conditions of seeing* prevail rather than one in which objects exist”; “may be regarded as nothing more than the *ground itself* under different *conditions of seeing*, and vice-versa. Like Pollock’s all-over canvases of 1947-50, Louis’s stain paintings are optical in that they address themselves to *eyesight alone*”; “As advanced art has increasingly centered on the meaning of the *observer’s act*, probing the *nature of perception itself*, retrograde art has tended to imitate it by parody”; “Seeing a Bannard is not only an extraordinarily voluptuous coloristic experience, but also an experience with the *act of seeing itself*.”

33 A oposição entre exterioridade e imediaticidade revela uma curiosa proximidade entre *The Optical Unconscious* e *Passages in Modern Sculpture*. Pois, no segundo livro, Krauss elege a antinomia idealismo-externalidade – escultura da razão *versus* escultura da situação, núcleo *versus* superfície – para investigar a produção escultórica moderna através da inserção do temporal no visual. No primeiro livro, a autora renomeia essa estrutura analítica anterior, contrapondo o *cogito* da visão modernista – pautado na exclusão do tempo em benefício de uma pura simultaneidade – à pulsão escópica dos artistas do “optical unconscious” (KRAUSS, 1994, p. 217). Assim, se *Passages in Modern Sculpture* pode ser considerado o esforço de Krauss em elaborar uma história do *medium* escultórico a partir de dois eixos opostos e paralelos, *The Optical Unconscious* é sua tentativa de rever a história do *medium* pictórico a partir de uma estrutura analítica bem semelhante. Do ponto de vista da estrutura narrativa, há também algumas semelhanças, como a divisão em estudos de caso e também o traço eminentemente paraliterário da escrita de Krauss: as anedotas, em *Passages*, sempre introduzem os capítulos, enquanto que em *The Optical* elas entremeiam a investigação, de modo a ressoar estruturalmente o interesse na pulsação.

34 Tradução do autor para os trechos: “the terms not just of seeing but of consciousness accounting for the fact of its seeing. It is the axis of a redoubled vision: of a seeing and a knowing that one sees, a kind of *cogito* of vision”; “the frame-within-a-frame is a way of entering the figure into the pictorial field and

NOTAS

simultaneously negating it, since it is inside the space only as an image of its outside, its limits, its frame"; "picture of pure immediacy and of complete self-enclosure".

35 Tradução do autor para o trecho: "My theoretical address to what I call "the post-medium condition" constitutes the current focus of my critical energies [...] For those artists who needed to base aesthetic meaning on a medium to which their work could refer, reflexively, the postmodernist condemnation of painting and sculpture as specific mediums forced a turn to some other support than oil on canvas or plaster on metal armature. These innovative foundations I began to call "technical supports" [...] Good work would have to refer, recursively, to the medium in which it is made."

36 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u634585.shtml>. Acesso em: 7 nov. 2011.

37 Tradução do autor para os trechos: "I will be bold as to suggest that, besides trying to grasp the conceptual links between all these terms as signs and moments of a whole project, we outsiders and interlopers – who resist the invitation to join the discipline and to 'become semioticians,' that is, to *convert* to the entire Greimassian code (and to abandon the other ones as so many false religions and false gods) – should also feel free to *bricolate* all this, that is, in plainer language, simply to *steal* the pieces that interest or fascinate us, and to carry off our fragmentary booty to our intellectual caves."

Arte e paisagem: mover fronteiras, reencontrar a terra

Art and landscape: moving borders, rediscovering the earth

Arte y paisaje: mover fronteras, redescubrir la tierra

Karina Dias

Universidade de Brasília

E-mail: karinadias.net@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2397-6458>

Francis Wilker de Carvalho

Universidade Federal do Ceará

E-mail: franciswilker@ufc.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9301-8821>

RESUMO:

Este artigo revisita a noção de paisagem sob diferentes perspectivas, motivado em mover fronteiras conceituais por vezes muito rígidas e excludentes. Nesse movimento, um horizonte nos aproxima de outras percepções que sinalizam ser a paisagem uma experiência sensível do espaço. Nesse desejo de expansão conceitual, o estudo procura tocar em cosmogonias ameríndias com base nos escritos dos autores indígenas Ailton Krenak e David Kopenawa. Por fim, a partir de dois projetos artísticos interessados no enlace com a paisagem urbana, a vídeo-projeção *Le petit pont*, de Karina Dias, e *BR-3*, espetáculo do Teatro da Vertigem, procura-se evidenciar como a arte contemporânea repensa a noção de paisagem num exercício de reencontrar a terra: olhar a árvore, olhar o rio, olhar o céu.

Palavras chave: *Paisagem. Terra. Cidade. Poéticas Contemporâneas. Cosmogonias ameríndias.*

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

ABSTRACT:

This article revisits the notion of landscape from different perspectives, motivated by moving conceptual boundaries that are sometimes very rigid and excluding. In this movement, a horizon brings us closer to other perceptions that signal that the landscape is a sensitive experience of space. In this desire for conceptual expansion, the study aims to touch on Amerindian cosmogonies based on the writings of indigenous authors Ailton Krenak and David Kopenawa. Finally, from two artistic projects interested in linking with the urban landscape, the video-projection *Le petit pont*, by Karina Dias, and *BR-3*, a show by Teatro da Vertigem, we pursue to show how contemporary art rethinks the notion of landscape in an exercise to rediscover the earth: looking at the tree, looking at the river, looking at the sky.

Keywords: *Landscape. Earth. City. Contemporary Poetics. Amerindian Cosmogonies.*

RESUMEN:

Este artículo revisa la noción de paisaje desde diferentes perspectivas, motivado por límites conceptuales en movimiento, a veces muy rígidos y excluyentes. En este movimiento, un horizonte nos acerca a otras percepciones que señalan que el paisaje es una experiencia sensible del espacio. En este afán de expansión conceptual, el estudio busca tocar las cosmogonías amerindias a partir de los escritos de los autores indígenas Ailton Krenak y David Kopenawa. Finalmente, a partir de dos proyectos artísticos interesados en la vinculación con el paisaje urbano, la videoproyección *Le petit pont*, de Karina Dias, y *BR-3*, un espectáculo del Teatro da Vertigem, buscamos mostrar cómo el arte contemporáneo replantea la noción de paisaje. en un ejercicio para redescubrir la tierra: mirar el árbol, mirar el río, mirar el cielo.

Palabras clave: *Paisaje. Tierra. Ciudad. Poética Contemporánea. Cosmogonías Amerindias.*

Paisagem, um ponto de vista

O que se produz entre o olhar e o espaço para que este possa ser percebido como paisagem?

Uma paisagem revelada pelo poder elementar dos olhos como um espaço designado, um espaço onde sua constituição não se separa do trabalho do corpo que o engendra e o inscreve. Para Guy Tortosa (1999) a noção de paisagem é bela porque exemplifica sem outro suporte que não o próprio corpo (olhar, andar, palavras...) o compartilhamento de um estado de alma, a comunhão de uma impressão: “[a] paisagem é um espaço mutante em fenômeno, um potencial que o olho e o espírito ativam para que sua existência tenha literalmente lugar” (TORTOSA, 1999, n.p.).

Entre tantos autores que discutem a noção de paisagem, pode-se citar Milton Santos (1999) que, em seu livro *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, afirma que, a rigor, a paisagem é apenas uma porção da configuração territorial possível de ser abarcada pela visão. Pode ser mencionado também o historiador Alain Corbin (2001), para quem a paisagem é uma certa leitura do espaço. A essas duas visões soma-se a contribuição do geógrafo Augustin Berque (1994), segundo o qual a paisagem articula o lado objetivo do mundo, isto é, os objetos concretos que existem ao redor de todos nós (pedras, montanha...), ao lado subjetivo singular e íntimo de cada observador.

Assim, a paisagem não é apenas o que nos é dado visualmente pelo mundo que nos cerca. De alguma maneira, ela se especifica pela subjetividade do observador, extrapolando o simples ponto de vista ótico. Por outro lado, ela não se reduz a ser o “espelho da alma”, “não é nem um sonho, nem uma alucinação; pois mesmo que aquilo que ela representa ou evoca possa ser imaginário, ela sempre exigirá um suporte objetivo” (BERQUE, 1994, p. 5).

O psicanalista e filósofo Gérard Wajcman (2004) sustenta que a *artialisação*¹ da natureza seria, antes de tudo, a visualização da natureza. Aquilo que nomeamos paisagem seria, em primeiro lugar, a entrada da natureza no visual, uma natureza que adquirira, desde então, um valor como visível, “é primeiro pelo olho que o mundo vai se modificar em sua natureza” (WAJCMAN, 2004, p. 236, tradução nossa).

Portanto, o olhar tem o poder de transformar a natureza em paisagem, sem, no entanto, nos fazer perder o prazer durante essa transformação. Nessa fruição do mundo, “falar de paisagem é implicar a possibilidade de gozar o mundo através dos olhos, olhando-o” (WAJCMAN, 2004, p. 237, tradução nossa). Em outras palavras, para o psicanalista, o nascimento da paisagem é a invenção da natureza como espetáculo.

Não se pode negligenciar que o nosso olhar segue modelos de visão e que, de acordo com essa abordagem culturalista, o reconhecimento de uma paisagem passa pela “invenção” e pelo compartilhamento de modelos coletivos de visão. A paisagem suporia um distanciamento e uma cultura da sensibilidade, uma re-cultura, como nos aponta Alain Roger (1997).

A partir dessa re-cultura, o autor constata que aqueles que naturalmente vivem mais perto de paisagens, como os camponeses ou fazendeiros, não as apreciam como tal. É como se a noção de paisagem escapasse a esses grupos sociais. Daí não somente ele, como outros teóricos, afirmarem que a paisagem, para existir de fato, necessita de uma aprendizagem cultural proveniente de uma sensibilidade que se cultiva. Estar perto ou em contato direto com ela não significa necessariamente percebê-la. Dizendo de outra forma: estar perto dela implica outro modo de percebê-la.

A paisagem, como escreve Augustin Berque (1994), não reside apenas no objeto e nem somente no sujeito, mas sim na interação complexa entre os dois. O geógrafo sustenta que a paisagem é *médiance*², é o sutil da relação indissolúvel que parte dos sujeitos em direção aos objetos, das sociedades aos espaços.

Berque (1994) ainda lembra que, apesar de comumente acreditarmos ser a noção de paisagem universal, na verdade, tanto sua concepção como sua exaltação estética são fenômenos muito particulares, de modo que muitas civilizações não os vivenciaram.³

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

Partindo desse ponto, o geógrafo adota quatro critérios básicos para distinguir a cultura paisagística das demais:

1. o uso de um ou mais termos para dizer paisagem;
2. uma literatura (oral ou escrita) que descreva as paisagens ou sua beleza;
3. a existência de representações pictóricas de paisagem;
4. a construção de jardins para o lazer (jardins de passeio, descanso...).

Para o autor, o primeiro desses critérios é o que possui maior capacidade analítica de distinguir as sociedades como paisagísticas⁴, de sorte que ele efetivamente implica os outros três. De acordo com essa forma de pensar, numerosas culturas não apresentam ou não apresentaram algum dos quatro critérios descritos e somente duas, dentre todas as grandes civilizações da humanidade, apresentaram o conjunto dos quatro critérios: a China, a partir do século IV da nossa era, e a Europa, a partir do século XVI. No entanto, isso não significa que outras civilizações não estabeleceram interpretações sobre seu entorno.

É certo que o aparelho sensorial é fundamentalmente o mesmo para todos os seres humanos. Todos, de um modo geral, possuem a mesma capacidade de discriminar as “coisas” sensíveis do meio que as envolvem. Portanto, não é no nível fisiológico que se situa o problema da configuração das paisagens, mas sim no nível da interpretação que as diversas culturas fazem do ambiente à sua volta. É essa interpretação que pode ser modelada culturalmente e inscrita num contexto singular de certo modo de vida característico de determinada época.

As sociedades interpretam o meio a sua volta em função da disposição que fazem dele e, reciprocamente, essa disposição vem em função da interpretação que se tem do meio (BERQUE, 1994, p. 17, tradução nossa).

Acreditamos estar em contato direto com aquilo que se apresenta, lá, ingenuamente. Entretanto, deveríamos desconfiar dessa fábula e saber que um considerável trabalho está na origem dessa intuição instantânea (CAUQUELIN, 2000, tradução nossa).

Contudo, parece que a experiência da paisagem extrapola os critérios propostos pelo geógrafo. O antropólogo Philippe Descola⁵, ao estudar as culturas que não desenvolveram uma estética paisagística específica, sinaliza que, no entanto, elas possuem uma preocupação, uma inquietação, paisagística de fato. Seguindo esse caminho, podemos pensar, por exemplo, em algumas sociedades ameríndias.

Se observarmos como algumas dessas culturas ocupam o espaço, habitam-no e o representam por meio de seus mitos de criação, de sua relação com a natureza, de seus deslocamentos pelo território, de suas pinturas corporais⁶, torna-se difícil imaginar que não exista nelas uma atenção à paisagem envolvente. Uma paisagem vivida pelas relações estabelecidas com uma natureza que não é coisa ou objeto, mas parente. Para os Krenak⁷, por exemplo, o rio é um avô, a montanha, um ente, e aquilo que chamamos de paisagem é um justaposto de elementos: uma pedra, uma rocha, uma árvore. Uma natureza que não é especular nem tributária de um ponto de vista, mas de uma relação corporal, empírica e, por que não, fraternal. Nessas culturas, não se parte de um enquadramento específico para se ver, mas sim de uma relação com o espaço envolvente, com a pedra, com a montanha e com a floresta. Não há como não lembrar aqui de uma passagem do livro *La route bleue* de Kenneth White (2013), em que ele descreve uma conversa com um habitante das nações ameríndias do norte canadense. O autor o indaga sobre por que não há jardins nas casas e o habitante o responde: “para que jardins se temos a floresta?”. Por que delimitar um espaço para poder fruir a natureza quando já se tem a natureza?

Nós poderíamos imaginar que, por esses grupos ainda manterem um contato estreito com a natureza, essa inquietação paisagística, apontada por Descola, esteja presente por todo lado, já que há uma compreensão, por parte dos ameríndios, que eles são parte dela. Como nos indica Ritter (1997), sem essa separação, sem esse divórcio entre o homem e a natureza, a paisagem não existiria. Como, então, repensar a noção de paisagem não a partir do apartamento entre a humanidade e a natureza, mas a partir daquilo que nos conduz de volta a ela: olhar a árvore, olhar o rio, olhar o céu...?

Para Ritter (1997), a função estética própria à modernidade se construiu sob a perda da concepção dos gregos antigos de que a natureza era uma totalidade. No caso de alguns grupos indígenas, a relação com a natureza é distinta da moderna. Como extrair algo daquilo que também somos

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

parte? Como isolar as partes de um todo? Longe de idealizar esses modos de vida e sabendo de toda complexidade induzida pelas tumultuadas relações desses povos com as sociedades nacionais, é preciso constatar que eles ainda se encontram cercados por uma natureza que está longe de ser completamente domesticada. Uma natureza cuja filiação próxima dos indivíduos determina pontes que os ligam aos astros e aos diversos elementos de sua cosmovisão.⁸

Rilke (1942), em um texto intitulado “Sur le paysage”, esboça que a história da representação da paisagem se inicia na Antiguidade, momento em que ela passa a ser representada nos fragmentos de cenas da vida retratada em vasos ou mosaicos e não nas amplas pinturas.

O homem, mesmo existindo há milênios, ainda era muito novo para si mesmo, demasiadamente encantado por si mesmo, para dirigir seu olhar alhures e para longe de si. A paisagem era o caminho sobre o qual ele pisava, a pista sobre a qual ele corria, eram todos esses estádios e praças de jogos ou de dança onde aconteciam as jornadas gregas; eram os vales onde se reunia o exército, os portos de onde se partia para a aventura e aonde se retornava mais velho e cheio de lembranças inimagináveis [...] – era a paisagem onde se vivia (RILKE, 1942, p. 12-13, tradução nossa).

Rilke sugere assim que na Antiguidade grega a paisagem não era verdadeiramente considerada como um espaço longínquo e distinto, mas sim que tudo era transformado em paisagem. Essa noção de paisagem estaria em tudo e por todo lado, de modo que ela nos afasta da noção de paisagem como um enquadramento, um ponto de vista que isola ou divide um conjunto. Muito pelo contrário, aqui é como se os homens e seu meio ambiente⁹ formassem um todo, um conjunto animado e vivo.

Seguindo essa perspectiva, pode-se evocar a ligação do camponês com a noção de paisagem, apontada pelo antropólogo Tim Ingold (2015) ao discutir a origem da palavra *landscape* (paisagem), destacando que ela remonta ao início da Idade Média e “referia-se originalmente a uma área de terra ligada às práticas cotidianas e aos usos habituais de uma comunidade agrária [...] *Scape* [...] vem do inglês antigo *sceppan* ou *skyppan*, significando moldar” (INGOLD, 2015, p. 193). O autor argumenta que a apropriação posterior da palavra *landscape* (paisagem) pela linguagem da representação pictórica teria gerado uma confusão no cerne de sua origem. Esse outro entendimento associou a paisagem ao olhar, ao ponto de vista, a uma perspectiva escópica. Ao que tudo

indica, isso teria ocorrido “por uma semelhança superficial entre *-scape* e escopo, que é, na verdade totalmente fortuita e não tem fundamento na etimologia” (INGOLD, 2015, p. 193). Assim, Ingold advoga em favor da compreensão de *scape* como moldar a terra.

Os modeladores medievais da terra não eram pintores, mas agricultores, cujo objetivo não era transformar o mundo material em aparência em vez de substância, e sim extrair o sustento da terra [...]. Este trabalho foi feito de perto, em um engajamento imediato, muscular e visceral com a madeira, a grama e o solo – o oposto mesmo da óptica distanciada, contemplativa e panorâmica que a palavra *landscape* (paisagem) evoca em muitas mentes hoje (INGOLD, 2015, p. 193-194).

O modo como Ingold recupera a historicidade etimológica da palavra *landscape* nos leva a pensar que aquele camponês pode ser lido, em alguma medida, como um sujeito que compõe com a materialidade concreta da terra uma relação que extrapola a contemplação, ao convocar um corpo que labora os campos e participa de certa escrita da terra. Um espaço que é então transformado pela atividade humana e pelo trabalho do corpo que inscreve o espaço no tempo vivido¹⁰.

Desse modo, a paisagem é construída pelo homem e pela cultura por meio da agricultura, como aponta Michel Collot (informação verbal)¹¹ ao lembrar que o termo paisagem surge do latim *pagina*, cujo um dos sentidos é “parcela de vinhedo cultivada”. Assim, a cultura do vinhedo é uma primeira escrita da palavra “paisagem”.

Buscando oferecer uma nova compreensão sobre o que ficou conhecido como paisagem, Ingold (2015) propõe a noção de mundo-tempo: “habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na continuação da sua própria existência” (INGOLD, 2015, p. 179-180). Sua acepção do termo “mundo-tempo” apresenta-se como contraponto a um recorte de mundo expresso na tradição pictórica. Por isso, Ingold (2015) advoga o mundo-tempo como uma alternativa à ideia de paisagem, justamente por nele estarem enfatizados a contemplação do céu, da ação e dos fluxos do tempo que nos banham de luz, da oscilação dos ventos, dos eventos meteorológicos etc. A partir dessa concepção, concebe-se um mundo que está em permanente devir e um céu como lugar de ações e transformações. “É nesta cúpula, onde o sol brilha, as tempestades se enfurecem e o vento sopra – e não [...] nas superfícies dos objetos sólidos e no chão sobre o qual repousam – que toda ação acontece” (INGOLD, 2015, p. 201).

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

Se as reflexões de Ingold (2015) abordam o céu como presença fundamental para suas formulações conceituais, ao nos aproximarmos de algumas cosmogonias dos povos indígenas yanomami¹² podemos perceber como o céu ocupa lugar central em suas narrativas sobre a formação do mundo.

Quando, às vezes, o peito do céu emite ruídos ameaçadores, mulheres e crianças gemem e choram de medo. Não é sem motivo! Todos tememos ser esmagados pela queda do céu, como nossos ancestrais no primeiro tempo. [...] As costas desse céu que caiu no primeiro tempo tornaram-se a floresta em que vivemos, o chão no qual pisamos. Por esse motivo chamamos a floresta *wãro patarima mosi*, o velho céu [...] (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.194-195, grifos do original).

Se o céu para Ingold está diretamente relacionado a nossa percepção do mundo como um constante devir, para os yanonamis o céu é a nossa própria condição de existência, por isso ele demanda cuidado para que não desabe novamente diante de tantas interferências do homem branco na natureza. Ao comentar sobre uma visita à cidade de Nova York, Kopenawa e Albert (2015, p. 432) descrevem um sonho apocalíptico, como se o fim de todos nós começasse pelo céu: “[...] Assim, certa noite, vi também o céu ser incendiado pelo calor da fumaça das fábricas. Os trovões, os seres raios e os fantasmas dos antigos mortos estavam cercados de chamas imensas. Depois, o céu começou a desmoronar sobre a terra com grande estrondo”. Esta é uma cosmogonia em que tudo está em relação, como unidos por um elo de fino equilíbrio em que terra e céu não parecem estar em polos opostos, mas sim em relação com o mundo do qual participam. Talvez, apesar de apresentarem perspectivas bastante distintas, ao aproximarmos Kopenawa e Ingold, podemos afirmar que estar vivo implica a condição de estarmos imersos como participantes dos mesmos fluxos, de modo que “somente por causa de sua imersão comum nos fluxos do meio que pessoas e paisagem podem se envolver” (INGOLD, 2015, p. 199).

Paisagem, uma questão

Uma ressalva crítica que é pertinente ao se considerar todas as acepções acerca da noção de paisagem aqui desenvolvidas diz respeito à centralidade dada a uma linhagem de pensamento de raiz europeia. Seria possível ampliarmos ainda mais a compreensão da paisagem a partir de uma escuta dos saberes dos povos ameríndios? São muitos os modos de habitar esta terra, de descrevê-

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

la, de imaginá-la e de traçar existências nela. Se poeticamente o homem habita esta terra, como escreveu o poeta Hölderlin (*apud* HEIDEGGER, 2008, p. 168), de que forma a experiência da paisagem sinaliza os confins de um mundo que só conhecemos de passagem pois estabelece outras alianças entre as coisas do mundo? Se a paisagem é uma composição de mundo, quantos são os seus desenhos, quantas são as espessuras dos espaços e lugares vividos? Quantas são as cosmogonias em que rios, plantas, animais e homens se avizinham e compartilham de uma existência?

O modo como habitamos a geografia do planeta e nela vivemos e produzimos impacta aquilo que entendemos como paisagem. Esse entendimento faz sentido especialmente quando consideramos a ideia de paisagem como vista privilegiada correspondente a um traço ideológico da modernidade que possibilitou às classes sociais aristocráticas e burguesas representar sua relação com a natureza. Essa perspectiva está diretamente vinculada ao surgimento e ao desenvolvimento do capitalismo, que fez do território mercadoria e espetáculo a ser contemplado, naturalizando as tensões e desigualdades sociais (BESSE, 2014).

A sociologia dos sentidos e a antropologia cultural contemporâneas acrescentaram três características suplementares a esta instituição capitalista que seria a cultura paisagística: é uma cultura que coloca o olho e a visão no centro do processo de percepção da paisagem, em detrimento dos outros sentidos; é uma cultura principalmente europeia, ocidental, branca, em detrimento de outros modelos culturais de relação com a paisagem; enfim, é uma cultura essencialmente masculina (BESSE, 2014, p. 106).

É preciso pensar-paisagem¹³ em um campo ampliado, para além de um ponto de vista hegemônico comum a determinado povo. Em outras palavras, é necessário buscar formas de experimentação e de organização sensível do espaço que nos conduzam a outras sociedades com pontos de vista diferentes, num exercício em que, ao expandir horizontes, tocamos em conceitos novos acerca da noção de paisagem. Aprender com aquilo que não é a paisagem como conhecemos e que poderia ser.

Talvez valesse a pena retomar os relatos do xamã e líder indígena Davi Kopenawa presentes no livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015)¹⁴ para conhecer outras formas de nomeação e de encontro com os elementos naturais e culturais, uma geografia composta de outras percepções do meio em que vivemos tecida pelo (in)visível que nos cerca. Como nos lembra o próprio Kopenawa, “as palavras da gente da floresta são outras” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 198).

E que floresta é essa? Uma floresta que é bela não somente pelo seu aspecto físico e concreto, mas também pela invisibilidade que a abriga: “Nossa floresta é vasta e bela. Mas não o é à toa. É seu valor de fertilidade que a faz assim [...]. Na floresta, habitamos no lugar onde vive o pai da fertilidade *në rope*, o lugar de sua origem” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 208). Logo após qualificar o lugar que habita como belo, Kopenawa adverte que a beleza e a vastidão não são injustificadas, oferecendo uma explicação a isso: existiria uma dimensão mística no espaço de modo que aquela beleza vista exista porque o “pai da fertilidade” ali vive.

Em outro trecho, estão presentes em sua descrição outras sensações que vão além do aspecto visual e místico, como o tato e o olfato. Além disso, é dado a conhecer como percorrer o espaço afeta seu estado de alma:

A floresta é muito bonita de ver. É fresca e cheirosa. Quando andamos por ela para caçar ou viajar, sentimo-nos alegres, com o espírito calmo. Escutamos ao longe o chiado das cigarras, as lamúrias dos mutuns e jacamins e os gritos dos macacos-aranha nas árvores. Nossa preocupação é aquietada. Então nossos pensamentos podem seguir um ao outro sem se atrapalhar (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 437).

Diante desses dois excertos de suas narrativas, parece-nos muito excludente nos afastarmos desses modos, diferentes dos nossos, de relação com a natureza e, em alguma medida, de relação com a paisagem. Há nos seus comentários componentes dos elementos que constituem sua percepção do espaço que são: estéticos (“bonita de ver” – se ele diz do que vê, ele o diz a certa distância, por ser capaz de se distanciar, já que não está lá onde vê); místicos (como vimos anteriormente em relação ao “pai da fertilidade”); e descritivos (como o chiado das cigarras, as lamúrias dos mutuns, os gritos dos macacos). Nisso se evidencia um corpo polissensorial, que percebe o espaço em que está imerso como um espaço composto de cheiros, temperaturas, sons...

Examinando um pouco mais seu relato, nota-se uma dimensão de sua fala que remete ao campo da experiência paisagística. Quando comenta sobre suas andanças pela floresta, o xamã diz se sentir alegre, com o espírito calmo, “com os pensamentos sem se atrapalhar”. Estes são indícios de uma dimensão contemplativa em relação ao mundo que o circunda, tão característica da experiência paisagística de qualquer um de nós, homens e mulheres da cidade, que praticam modos de viver, habitar e produzir tão distintos dos povos originários. Distintas são as formas de contemplação. Talvez aqui a experiência da natureza se transforme em paisagem pelo relato ou a natureza seja percebida em paisagem: uma paisagem constituída de detalhes, um após o outro, um ao lado do outro, cambiantes e sempre fenomenais.

Entre as reflexões de David Kopenawa, foi de fundamental importância conhecer os seus relatos de viagem¹⁵ a outros países, como à França e aos Estados Unidos, oportunidades em que representou os povos da floresta, buscando chamar atenção para a defesa das causas indígenas no Brasil. Assim, deixando o ambiente da floresta ele conta suas impressões da visita a duas grandes cidades, uma delas, Paris:

[...] assim que pus os pés lá, ao descer do avião, me senti cambaleante. Apesar de o solo parecer firme, eu só conseguia andar de modo vacilante, como se avançasse num atoleiro que afundava sob cada um de meus passos. Parecia que eu estava de pé numa canoa no meio do rio! [...]. Deve ser estável para os que lá cresceram desde a infância, mas para a gente da floresta que faz descer espíritos *xapiri* de lá, parece balançar o tempo todo. Por sinal, foi certamente sua imagem trêmula que seus habitantes imitaram para fabricar os caminhos escorregadios em que se deslocam. Acima dela, o céu é baixo e sempre coberto de nuvens. A chuva e o frio parecem não terminar nunca [...]. Nessa cidade de Paris, multidões de carros e ônibus corriam o dia todo, fazendo um barulho ensurdecedor, apertados no meio das casas. A terra de lá é toda escavada de túneis sem fim, como se fossem de grandes minhocas. Longos trens de metal não paravam de andar por eles com grande estrondo, deslizando em barras de ferro há muito arrancadas das profundezas do chão. É também por isso que me parecia que o chão tremia o tempo todo, mesmo durante a noite. Para quem sempre dormiu no silêncio da floresta, essas vibrações são muito inquietantes. Os brancos parecem não percebê-las, porque estão acostumados a nunca deixar sua terra em paz. Mas eu não parava de pensar que ela devia virar outra por causa do barulho e da agitação que a maltratavam sem trégua (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 423).

Nessa descrição, podem-se identificar novos elementos para além dos já destacados no relato da floresta. Agora, emerge um apontamento de ordem mais social e cultural: “os brancos [...] estão acostumados a nunca deixar sua terra em paz”, “a maltratavam sem trégua”. Temos aqui uma

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

reflexão explícita da crítica ao modo como nossa sociedade se relaciona com a geografia do mundo no qual vivemos. É mais comum encontrarmos relatos descrevendo como os povos ameríndios são e lidam com a natureza, mas aqui há o seu reverso. Kopenawa nos conta como vê a nossa relação com o espaço e, ao mesmo tempo, como ele se sente nesse espaço, a rigor, do homem branco. Salta aos olhos ainda a aguçada e sensível percepção que o xamã tem do contato com o solo e de como é capaz de percebê-lo de outro modo.

Nós, homens e mulheres das cidades, nos movemos no solo terrestre sempre mediados por um calçado ou meios de transporte, que nos afastam de tocá-lo diretamente. A cidade, como escreve o artista Robert Smithson (2006, p. 184), dá a ilusão de que a terra não existe. Nas cidades, poderíamos completar, nos esquecemos de nossa condição terrestre. Poderíamos nos perguntar se andar descalço afeta nosso modo de ser e estar no mundo ou o ponto de vista que dele fazemos. Poderíamos nos indagar se uma sociedade que passa mais tempo sentada apresenta diferenças nos modos de conhecer em relação àquelas que caminham mais. Estas são questões que muito interessam ao antropólogo Tim Ingold (2015), que dedica um longo estudo em que reflete sobre a relação entre movimento e conhecimento.

[...] com a marcha adiante da civilização, o pé tem sido progressivamente retirado da esfera de atuação do intelecto, que tem regredido ao status de aparato meramente mecânico, e, além disso, que esse desenvolvimento é uma consequência – não a causa – do avanço técnico em calçados. Botas e sapatos, produtos da cada vez mais versátil mão humana, aprisionam o pé, constringindo a sua liberdade de movimento e embotando seu sentido tátil (INGOLD, 2015, p. 74).

O depoimento de Kopenawa nos remete à imagem de um sismógrafo que percebe qualquer vibração do solo. Possivelmente isso se dê porque seus pés ainda preservam uma função tátil de tocar o mundo a partir do encontro entre o solo e a sola dos pés do mesmo modo como nós tocamos as coisas com as mãos. Quem sabe não seja isto o que buscam atores, *performers* e artistas visuais que encontram no espaço urbano seu lugar de criação e ação, que tem a caminhada como princípio poético e que percebem corporalmente cada mínima vibração que se manifesta no espaço no qual atuam. Corpos sismógrafos, talvez como Kopenawa.

Olhar a cidade, ver a terra

O caminho reflexivo percorrido até aqui procurou dar relevo à cisão entre homem e natureza que reside no cerne do conceito de paisagem. Além disso, para tensionar esse entendimento, mobilizou-se outros pontos de vista para a relação sensível com o espaço, nos quais o homem e a natureza são elementos interligados em um mesmo tecido vivo e movente. As cosmogonias ameríndias que ainda sobrevivem – apesar de todo o genocídio indígena perpetrado pela empreitada colonialista e continuado pela sociedade branca contemporânea – nos dão conta de uma indagação paisagística em que homem e natureza não estão separados, inscrevendo, assim, em contraponto à cidade contemporânea, um habitar a Terra em que o humano e o mais-que-humano tecem o mundo. Por outro lado, é curioso notar, conforme sugere Rilke (1942), que mesmo no caso da herança ocidental branca, na Antiguidade grega, a paisagem era a própria vida na terra, não estava separada de homens e mulheres no seu corpo a corpo com cidades, rios, montanhas, chão e céu.

A continuidade de nossas reflexões nos leva a olhar para algumas produções artísticas contemporâneas em que a relação com a paisagem procura operar não pela via da cisão, mas, pelo contrário, agenciam um reencontro com as coisas do mundo, nos conduzindo, de diferentes maneiras, de volta à natureza para que passemos a nos reconhecer como parte dela. Um trecho do depoimento do xamã yanomami Davi Kopenawa pode ser usado com precisão para indicar o que parece ser um dos principais vetores que movimentam projetos artísticos interessados na paisagem. Ao comentar sobre suas impressões da cidade de Paris, ele afirma que os brancos parecem não perceber as vibrações inquietantes que provocam na terra. Podemos supor que, para ele, nós brancos estamos anestesiados diante de tudo que infligimos ao solo de nossas cidades, de forma que poderíamos pensar nos nossos corpos como sismógrafos insensíveis, enferrujados, inoperantes, incapazes de sentir os movimentos do chão. Acreditamos que muitas proposições das artes se interessam em mobilizar outras qualidades de percepção capaz de nos encaminhar de volta à percepção do espaço, de modo que a relação com a cidade não se cristalice mais como uma imagem saturada e que não continuemos incapazes de distinguir e nem de refletir sobre como habitamos e participamos da escrita da terra.

A pequena ponte

Filmado em 2004, *Le petit pont* (A pequena ponte) é uma vídeo-projeção com duração de três minutos que, silenciosamente, nos mostra, em um plano fixo, a imagem de um grande fluxo de água. Nada indica que estamos observando o rio Sena no coração da cidade de Paris. Em alguns momentos, vemos surgir na água a sombra de uma ponte com dois personagens que parecem olhar para a água (Fig. 1). Eles aparecem e desaparecem em função do movimento das nuvens no céu.

Aqui, tudo é passagem: o movimento da água, as alterações luminosas e a aparição de dois observadores. Nada se repete, tudo parece se modificar. Nada parece resistir nem a esse movimento que faz a água escoar, nem à sombra da cidade e, no entanto, o que vemos parece se prolongar ao infinito: o fluxo da água, o movimento das nuvens... O espectador é lançado em meio aos fenômenos naturais mais elementares e se vê no curso de uma correnteza intemporal.

Quando a sombra desaparece, levando embora os personagens que a contemplam, resta o inelutável curso do rio. O espaço se transforma, a luz muda e podemos observar o que agita a água: um tronco que passa, uma folha que cai... O rio, então, ecoa silenciosamente e se revela como a superfície da invisão¹⁶, em que o fluido nos conduz ao seu encontro. Por outro lado, a sombra que traz a ponte e os observadores nos lembra que a cidade está ali, colada, impregnada e imbuída pela presença do rio que a atravessa. Esse traçado é, a um só tempo, material e imaterial.



Fig. 1: Karina Dias, *Le petit pont* (A pequena ponte), vídeo-projeção, 3min, 2004. Fonte: Acervo da artista. Disponível em: www.karinadias.net. Acesso em: 19 jul. 2022.

O silêncio intensifica e prolonga o que vemos, subtraindo a concretude das imagens, retirando o seu peso, aliviando o torpor cotidiano para que, deslocadas de seu contexto, ressoem de maneira (in)comum. O silêncio intensifica, porque não distrai, nos força à contemplação e nos põe em escuta, ouvindo o curso inexorável da água e, quem sabe, o que dela reverbera. Ver a água, sonhar o rio.

Filmar o espaço da rotina, que acreditamos conhecer tão bem, é partir de um movimento do olhar que se configura como um atravessamento do mundo, nos revelando novas percepções espaciais. Nessas ocasiões, a paisagem se encontraria, a todo o momento, no limiar da visão, entre a possibilidade de ser ou não percebida, de passar do estado de não visão para a visão. Ela estaria lá, sempre na iminência de aparecer, à espera de que o observador ultrapasse os limites que parecem embaçá-la. Encontrar o rio. (Vi)ver a paisagem.

O volume inteiro do rio não é outro que o conjunto de todos os riachos, visíveis ou invisíveis, sucessivamente engolidos: ele é um riacho ampliado dezenas, centenas ou milhares de vezes e, no entanto, ele muda singularmente do aspecto do pequeno riacho que serpenteia os vales laterais (RECLUS, 2017, p. 205).

Que movimento é esse que se instala em nós, observadores do mundo, para que compreendamos que, naquele instante, estamos diante de uma paisagem? Para responder a essa pergunta, podemos evocar a maneira como vivemos o espaço e como nos relacionamos com ele ao criar os elos sensíveis que nos fazem ver, em meio ao excesso de apelos sensoriais, a singularidade de uma situação-em-paisagem.

Para compreender a experiência da paisagem no cotidiano, vale lembrar que estamos imersos em um espaço onde tudo ressoa e chama a ser visto, onde o excesso do que há para ser visto, ouvido e percebido entorpece os nossos sentidos. Somados a isso estão a rapidez e a urgência de nossos deslocamentos, sempre tributários de inúmeras finalidades práticas. Diante disso, o olhar contemporâneo aponta para algumas questões: como manter, na adversidade, o olhar atento e desperto para perceber a paisagem e aquilo que a anima? O que ainda pode nos interpelar para olhar o que nos circunda como paisagem? Que detalhe(s) seria(m) capaz(es) de armazenar o horizonte, de condensar o mundo, de sustentar a sua arquitetura?

Talvez devamos buscar justamente no excesso de apelos sensoriais as situações que revelarão novas relações entre o observador e seu espaço e que farão com que o tempo da rotina repentinamente cesse, oferecendo, enfim, paragem para a contemplação. “De que forma então, apontar o sopro que abala o espírito quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresentar...a narração faz correr o tempo, a paisagem o suspende” (PEIXOTO, 1998, p. 31).

Portanto, conceber uma paisagem é vislumbrar uma nova configuração do espaço de sempre. Nesse contorno imprevisível e efêmero, reportamo-nos sem cessar a nossos mundos internos e ao que concretamente nos envolve. Anne Cauquelin nos lembra que “fabricamos a paisagem, usamos ferramentas, enquadrados, colocamos a distância, utilizamos todos os recursos da linguagem” (CAUQUELIN, 2000, tradução nossa)¹⁷. Na realidade, continua a autora, trata-se de aperfeiçoar a

conveniência de um modelo cultural com o conteúdo singular de uma percepção. Talvez seja urgente reencontrarmos enquadramentos oriundos de outras margens, de outras formas de viver e dizer o espaço. Reencontrar o sopro que anima a paisagem, estar sobre a terra e sob o céu.¹⁸

Experimentar a paisagem cotidiana é encontrar em permanência novos pontos de vista e de contato, novos elos que nos aproximam dos espaços de todos os dias. Seria, como escreve Proust, ter outros olhos para ver lá onde acreditamos ter tudo visto: “a única verdadeira viagem, o único banho de rejuvenescimento não seria dirigir-se a novas paisagens, mas ter outros olhos [...]” (PROUST, 1954, p. 258).

Gérard Wajcman sugere: a paisagem é o olho que avança, é o traçado do olho na espessura do mundo (WAJCMAN, 2004). Como, então, reconhecer as paisagens nesse caminho riscado, rasurado pelo olho? Nessa justa aliança que une o lado objetivo daquilo que vemos com o lado subjetivo, íntimo a cada um de nós, olhar o rio é encontrar o seu fluxo, escutar o seu movimento, encontrar a invisibilidade de um ponto de vista, acolher o espectador nessa confluência de horizontes, situando-o nas paisagens vividas. Essa sensação de pertencimento ao espaço dá margem para que nos lancemos em outras direções, vendo o que antes não víamos. Convertendo, quem sabe, a medida de um olhar em uma imensidão. Há aí fenomenologias, um apego ao terrestre e à beleza da terra (DEGUY, 2010) que nos faz habitá-la em poeta¹⁹. Nessa cosmografia, o poema é a experiência da distância; não uma distância que apenas separa, mas que nos permite reencontrar a proximidade (WHITE, 1987) e o extremamente próximo é um vasto mundo. A proximidade pode se transformar no longínquo que chama, no horizonte que incita o movimento, que aponta que todo lugar possui espessuras variáveis.

Dar espaço ao espaço, dar tempo para que o espaço apareça e revele outros elos, configurando novas alianças que nos trariam de volta aos lugares, porque deles nos afastamos. Ver o rio, sentir o seu movimento e compreender que a história de um rio é a história do infinito (RÉCLUS, 2017).

Nessa geopoética (WHITE, 1994) o espaço acolhe um pensamento viandante, atento aos detalhes que compõem o espaço percorrido, às fenomenologias que tomam o partido das coisas²⁰ que nos incitam a tecer novas coordenadas, inusitadas correlações, audaciosas geografias. Geografias que emergem porque encontramos outro ritmo do/no mundo, uma cadência que nos embala em seu

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

movimento, intensificando a nossa capacidade de acolher os espaços que nos circundam. Nessa justa aliança, que une o lado objetivo daquilo que vemos com o lado subjetivo, íntimo a cada um de nós, a paisagem é um como-ver-se²¹. Um ver de dentro que se desdobra no fora. Estar incluído e saber-se distância. Nesse movimento nem sempre dócil, o olho que olha é também o que sonha. Ser-rio²².

BR-3

Em 2006, o grupo paulistano Teatro da Vertigem estreou nas águas do rio Tietê o espetáculo *BR-3*, com direção de Antônio Araújo. O trabalho abarcava uma escala de 4,5 km de percurso por um rio poluído na cidade de São Paulo. O espetáculo agenciava um ato vivo em que *performers* e espectadores praticavam aquele espaço, uma encenação que se efetivava como um projeto efêmero, assemelhando-se às próprias águas do rio que, a cada segundo, já não são mais as mesmas. Para oferecer um ponto de vista do que implicava o encontro com a paisagem mobilizado por essa criação, apresentamos abaixo alguns trechos de um texto crítico sobre a obra, escrito pela pesquisadora e crítica teatral Mariangela Alves de Lima.

[...] Neste espetáculo, a experiência ficcional tem de conviver e igualar-se, na sensibilidade e na memória do espectador, à vivência espantosa de navegar sobre um rio que a modernidade transformou em esgoto. [...] Quem conseguir respirar os miasmas químicos e orgânicos exalados pela água, quem superar a visão estarecedora de uma massa compacta de plástico deslizando sobre a superfície da correnteza, quem suportar com estoicismo a visão dos barracos onde crescem brasileiros nutridos por essa atmosfera envenenada e fétida terá, por assim dizer, conquistado o direito de tramar o vivido e simbólico. [...] prodígios de logística necessários para fazer um espetáculo que acontece ao mesmo tempo em um barco e ao longo das duas margens do rio, o processo de criação recobre e incorpora todos os elementos visuais do entorno. São cenografias os elementos construídos nas margens como lugares definidos, mas são também parte da significação visual do trabalho as favelas próximas, os luminosos publicitários nos edifícios das avenidas marginais, os pilares das pontes e as massas de cimento retilíneas que delimitam o curso (LIMA, 2006, n.p.).

Seu testemunho da viagem nos conta de um rio absolutamente poluído, em que junto à correnteza desliza a massa de plástico e o odor do “rio esgoto”. Além disso, seu olhar mira o horizonte para nos descrever não só aquilo que se tornou rio, mas também o que o margeia, o seu entorno. São

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

favelas, letreiros luminosos, os pilares da ponte. Um retrato agudo da realidade desigual das grandes metrópoles brasileiras. Mais que os objetos que descreve, a força de sua narrativa está naquilo que essa composição revela da cidade como construção coletiva de uma sociedade.

Ao falar da escolha do rio Tietê para a realização do espetáculo *BR-3*, o encenador Antônio Araújo revela os sentidos simbólicos e éticos que aquela materialidade coloca em discussão. Fazendo uma alusão ao depoimento de Kopenawa, é como se o encenador nos quisesse fazer ver as vibrações atordoantes daquelas águas repletas de lixo.

Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olhar para esse rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é esse rio. Eu sinto que o Tietê é uma artéria inflamada dessa cidade (ARAÚJO, 2006, p. 25).

Está na base do projeto poético da encenação de *BR-3* colocar espectadores face a face com a vida do rio Tietê e, mais precisamente, com a sua morte. Na cosmogonia do povo krenak, por exemplo, o rio Doce (Watu), presença constante nos escritos de Ailton Krenak, é tratado como um avô: “é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas” (KRENAK, 2019, p. 40). Notamos em sua cultura um modo de se relacionar com as coisas do mundo em que a vida atravessa tudo; montanhas, rios, nuvens são personalizados, dotados de afeto, valor e sabedoria como um familiar. “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista” (KRENAK, 2019, p. 49). A operação que o Teatro da Vertigem provoca ao encenar nas águas do rio evidencia como os seus sentidos foram sendo gradativamente apagados do convívio com os humanos e o seu destino entregue, por nós, ao lixo. Assim, vivenciar o espetáculo se mostra como oportunidade de estar com o rio, não de ouvir falar sobre ele pela TV ou pelo jornal, isto é, pela sua virtualidade.

A peça se configura também como a experiência de um encontro com o Tietê (Fig. 2). Um encontro prenhe de potência para afetar espectadores e artistas envolvidos, como demonstra o ator Sérgio Pardal, que, curiosamente, ao falar do rio também irá lhe atribuir aspectos humanos: “quanta dor ao nos depararmos com o rio morto ou, pelo menos, com o coração ou o pulmão canceroso desse herói agitado, longo e sufocado Tietê” (PARDAL, 2006, p. 81).



Fig. 2: Atores em cena de *BR-3* (2006). Fonte: Acervo Teatro da Vertigem. Disponível em: www.teatrodavertigem.com.br. Acesso em 19. jul. 2022.

O encontro com a paisagem é, assim, uma proposta de discussão sobre a própria cidade, sobre o modo como nos relacionamos com a geografia do planeta que habitamos, sobre nossas relações sociais e, por fim, sobre aquilo que nossa presença destrói. Poderíamos apontar ainda outras camadas de sentido agenciadas pelo espetáculo: aqueles atores e atrizes, ao se moverem pelas águas do rio, aludiam também à importância dada aos rios na região amazônica, vivenciados durante o processo de pesquisa, e à reflexão inicial que gerou o projeto, um olhar para a identidade brasileira como traços móveis e fluidos, em constante devir.

No encontro do encenador com o mundo a céu aberto podemos entrever a resposta da realidade geográfica a sua imaginação, uma espécie de experiência tátil e visual com as substâncias da Terra que se inscrevem nas suas operações construtivas, desenhando uma estética da água. As águas com as quais encena ganham uma dramaturgia própria a partir de seu projeto, de suas percepções, de seus pontos de vista em relação ao tema e das questões que o encenador gostaria de suscitar com o rio Tietê durante a experiência do espectador. Isto tudo se aproxima do que Dardel (2011) afirma sobre os sentidos possíveis de se atribuir ao espaço aquático, líquido:

DIAS, Karina; CARVALHO, Francis Wilker de. **Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>>

Torrente, riacho ou rio, ele coloca em movimento o espaço. O rio é uma substância que rasteja, que “serpenteia”. [...] Por sua mobilidade, pelo salto soletrado da corrente ou pelo movimento ritmado das vagas, as águas exercem sobre o homem uma atração que chega à fascinação. [...] o escoamento das águas correntes temporalizam o mundo e fazem aparecer o tempo como matéria da existência, enquanto a costa, a planície ou a montanha estabilizam o mundo e o eternizam (DARDEL, 2011, p. 20-22).

Como podemos ver nas imagens oferecidas por Dardel para falar do espaço líquido, os sentidos que a água, essa substância da Terra, passa a adquirir se ampliam, compondo uma matéria que “temporaliza o mundo”. De alguma maneira, o projeto de encenação, ao compor com o rio, mobiliza uma experiência primitiva com a geografia de um lugar, uma experiência que ultrapassa as questões estritamente endereçadas pelo encenador em relação aos temas de seu projeto. Estar com aquele rio ultrapassa os vetores temáticos iniciais, como a discussão sobre identidades. As leituras sociais e políticas da condição específica daquele rio e de seus processos de poluição e degradação também são um dos aspectos desse projeto. Numa outra instância, inspirada em Dardel, poderíamos pensar que essa encenação agencia também um encontro com essa poética da água: estar com o rio.

Não perder a vista

Pensar-paisagem (COLLOT, 2011) é estar com a paisagem, é viver a nossa condição terrestre. Se a paisagem é uma elaboração mental, ela também é a forma como vivemos e nos situamos no mundo. Desse encontro com as coisas do mundo, a paisagem é uma morada do íntimo que nos lança rumo ao que nos cerca. Se habitar é uma geografia (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 159), é preciso reencontrar seu relevo, o que talvez signifique reatar os laços com uma outra história, isto é, com a nossa história, com essa herança austral que por tantos séculos ficou inaudível. Reencontrar uma nova rosa dos ventos que nos leve à compreensão de que estamos com a natureza, com os animais, com os ventos, com os rios, com as árvores, com a cidade... essa com-posição passa pelo entendimento de que a paisagem não só é vista, ela também é vivida, atravessada, sentida, percorrida e sonhada, em suma, uma certa maneira de ver e de percorrer os espaços habitados. A paisagem é ponto de vista e ponto de contato; ela é uma experiência sensível do espaço.

Repensar a paisagem é relembrar que ela surge da relação da humanidade com a terra e da visualização da natureza. Uma natureza vista da janela de uma cidade. Como então ampliar a sua moldura? Repensar a paisagem é reatar laços muitas vezes esquecidos, é reencontrar novas alianças, é ampliar a vista. Michel Collot (1989) sugere que a paisagem é uma questão de horizonte e que as coisas se dão somente em um horizonte, isto é, apenas sob uma aparência e com uma configuração cambiantes, que diferem de um ponto de vista e de um momento a outro, segundo uma relação que vai do determinado ao indeterminado. O horizonte torna visível um mundo. Ampliar a noção de paisagem é redesenhar, então, o horizonte, ocupando outras margens para quem sabe, dali mover fronteiras. Se o horizonte torna visível, é preciso reencontrar antigas rotas que nos trarão de volta ao sul, ao sul da paisagem. Ver paisagem é habitar a paisagem, é deixar-se atravessar pelas coisas e pelo banal que nos olha.

Nas imagens e ações artísticas é preciso estar com a terra, com a paisagem. Como artistas visuais e da cena compreendemos a paisagem como morada e como medida de nossa existência terrestre. Esse (des)enraizamento solicita escuta e um olhar atento aos espaços circundantes. Ver a paisagem é estar com os lugares, é mover-se com a terra. Nessa relação entre o artista e o espaço, um mundo se desenha. A paisagem é, a um só tempo, a distância que nos separa do que vemos, sinalizando que estamos onde não estamos, e também o que nos instala no coração do presente (PEGUY, 2006), em meio ao qual absolutamente estamos. Pela distância chegar, pela paisagem lembrar que somos seres terrestres. Com a paisagem, reencontrar a terra.

Esta é uma maneira de estar no mundo, que começa com um corpo movendo-se no espaço (WHITE, 1994), numa relação precisa entre a experiência e as grandezas do mundo vivido. Nesse movimento, uma sensação de universo (WHITE, 1987) funda morada porque, em pleno deslocamento, somos, finalmente, seres situados, lá onde a queda do céu²³ parece inevitável, e “a terra é aquilo que podemos perder num instante” (DARDEL, 2011, p. 36)

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. Entrevista com Antônio Araújo. In: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 19-29.
- BERQUE, Augustin (org.). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Seyssel: Éditions du Champs Vallon, 1994.
- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- BERQUE, Augustin; CONAN, Michel; DONADIEU, Pierre; LASSUS, Bernard; ROGER, Alain. **Mouvance du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage**. Paris: Editions de La Villete, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. **L'invention du paysage**. Paris: Quadriage: PUF, 2000.
- COLLOT, Michel. **La poesie moderne et la structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.
- COLLOT, Michel. **La pensée-paysage**. Arles: Actes Sud/ENSP, 2011.
- CONVERSA selvagem: Ailton Krenak e Marcelo Gleiser. [S. l.: s. n.], 2020. Publicado pelo canal SELVAGEM Ciclo de Estudos sobre a Vida. 1 vídeo (70 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xAl7GDOefg>. Acesso em: 5 abr. 2021.
- CORBIN, Alain. **L'homme dans le paysage**. Paris: Les Editions Textuel, 2001.
- DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.
- DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser-crânio**: lugar, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- HEIDDEGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Krenak. **Povos Indígenas no Brasil**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>. Acesso em: 03 jul. 2021.
- KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LIMA, Mariangela Alves de. Teatro da Vertigem empreende viagem transformadora pelo Rio Tietê. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 abr. 2006. Caderno 2.
- MONTAIGNE, Michel de. Sur des vers de Virgile. **Essais**: livre III. [S.l.: s.n.], 1595 *apud* ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, 1997
- PARDAL, Sérgio. Um projeto além do teatro. *In*: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 80-81.
- PEGUY, Charles. Nas dobras do mundo: paisagem e filosofia segundo Peguy. *In*: BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre paisagem e geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 98.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1998.
- PONGE, Francis. **Le parti pris des choses**. Paris: Poésie Gallimard, 1948.
- PROUST, Marcel. **La Prisonnière**. Paris: Gallimard, 1954 [1923].
- RECLUS, Élisée. **Histoire d'un ruisseau suivi de Histoire d'une montagne**. Paris: Flammarion, 2017.
- RILKE, Rainer Maria. Sur Le paysage (1902). *In*: RILKE, Rainer Maria. **Le paysage**. Tradução de Maurice Betz. Paris: Ed. Emile Paul Frères, 1942. p. 12-13.
- RITTER, Joachim. **Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne**. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, 1997.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente. *In*: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 182-197.
- TORTOSA, Guy. Pour un art in situ. *In*: CLEMENT, Gilles. **Les jardins planétaires**. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1999. n.p.
- WAJCMAN, Gérard. **Fenêtre chronique du regard et de l'intime**. Lagrasse: Editions Du Verdier, 2004.
- WHITE, Kenneth. **Le Plateau de l'Albatros**: introduction à la géopoétique. Paris: Grasset, 1994.
- WHITE, Kenneth. **La route bleue**. Marseille: Le Mot et le Reste, 2013.
- WHITE, Kenneth. **Le poète cosmographe**: Entretiens. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.

NOTAS

1 Conforme o ensaio de Michel de Montaigne (1997, p. 16) « Sur des vers de Virgile », de 1595 onde aparece “*je naturaliserois l’art, autant comme ils artialisent la nature*”. Há aqui a ideia de uma natureza estetizada pelo olhar do artista.

2 Augustin Berque explica que essa noção é uma tradução de *fûdosei* criada por Watsuji em 1928: “Watsuji define a ‘*médiance*’ como o momento estruturante da existência humana. Momento que aqui significa uma potência de movimento, como em mecânica [...] a ‘*médiance*’ é assim uma disposição que possui o duplo sentido de disposição espacial e tendência temporal, [...] é o sentido do meio humano” (BERQUE; CONAN; DONADIEU; LASSUS; ROGER, 1999, p.72-73, tradução nossa).

3 Augustin Berque designou de protopaisagem “o denominador comum que, na apreciação que toda sociedade faz de seu ambiente, pode referir-se à visão, sem para tanto implicar uma estética paisagística” (BERQUE, 1994, p. 17, tradução nossa).

4 Sobre esse aspecto, autores como Alain Roger e Rafaelli Milani, entre outros, contestam o radicalismo de Berque, que recusa, ao propor esses critérios, considerar como sociedades paisagísticas as civilizações que não teriam os termos para dizer paisagem. Para Roger, a ausência do termo não implica na inexistência da coisa: “Sem dúvida a denominação é essencial; mas a sensibilidade, paisagística ou não, pode tomar outros caminhos, exprimir-se por meio de outros signos, visuais ou não, que requerem do intérprete uma escrupulosa atenção; nem suspeita, nem superstição com relação à linguagem” (ROGER, 1997, p. 57, tradução nossa).

5 A partir de notas tomadas no decorrer do seminário realizado por Philippe Descola intitulado *Une anthropologie du paysage est-elle possible?* Seminário realizado na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) em Paris no ano letivo de 2005/2006.

6 Por exemplo, os Caiapó, exímios na pintura corporal. Esse grupo se divide em vários subgrupos, como os Caiapó-Gorotire, Xicrin, Mekrãgnoti, Mentuktire ou Txcucarramães, Kuben-kra-keng, que vivem em territórios demarcados nos estados brasileiros do sul do Pará e do norte de Mato-Grosso.

7 Os Krenák ou Borun constituem-se nos últimos Botocudos do Leste, nome atribuído pelos portugueses no final do século XVIII aos grupos que usavam botoques auriculares e labiais. São conhecidos também por Aimorés, denominação dada pelos Tupí, e por Grén ou Krén, sua autodenominação. O nome Krenák é o do líder do grupo que comandou a cisão dos Gutkrák do rio Pancas, no Espírito Santo, no início do século XX. Localizavam-se, naquele momento, na margem esquerda do rio Doce, em Minas Gerais, entre as cidades de Resplendor e Conselheiro Pena, onde estão até hoje, numa reserva de quatro mil hectares criada pelo SPI, que ali concentrou, no fim da década de [19]20, outros grupos Botocudos do rio Doce: os Pojixá, Nakre-ehé, Miñajirum, Jiporók e Gutkrák, sendo este o grupo do qual os Krenák haviam se separado. Os Krenák pertencem ao grupo linguístico Macro-Jê, falando uma língua denominada Borun. Apenas as mulheres com mais de quarenta anos são bilíngues, enquanto os homens, jovens e crianças de ambos os sexos são falantes do português. Nos últimos três anos vêm envidando esforços para que as crianças voltem a falar o Borun (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2021). Ver, entre tantas conferências de Ailton Krenak, sua fala na série de encontros intitulada “Território Cultural” promovido pela SP Escola de Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kLDUrAEkFEY>. Acesso em: 4 out. 2020.

8 Ver o encontro intitulado “Conversa Selvagem” que reuniu o físico e astrônomo Marcelo Gleiser e o pensador Ailton Krenak. Krenak narra seu interesse pelo trânsito entre o que denomina nós os terranos e o que está fora da terra. Ele nos conta a relação de parentesco entre os yanomamis, por exemplo, em que há entre eles um sobrinho do sol que, a um só tempo, é parente dos yanomamis e sobrinho do astro. Essa filiação pode ser a um astro ou a uma estrela. Esse parentesco não é no sentido simbólico, mas é real, esse sobrinho pode negociar com o sol os interesses da sua casa na terra. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xAl7GDOefg>. Acesso em: 17 abr. 2020.

9 Alain Roger faz uma clara distinção entre paisagem e meio ambiente. Muitas vezes confundidos, esses conceitos nasceram a partir de diferentes ordens de valores. Estritamente falando, a paisagem não faz parte do meio ambiente. Esse último conceito é recente e de origem ecológica, justificável a partir de um tratamento científico. Já a paisagem é um conceito bem mais antigo, de origem artística e, portanto, passível de uma análise estética. Isso não significa, segundo Roger, que esses conceitos não possam ser articulados. Muito pelo contrário, o que o autor coloca é que essa articulação deve passar primeiramente pela sua distinção: a paisagem e meio ambiente possuem origens e histórias diferenciadas, o que lhes assegura autonomia (ROGER, 1997, p. 126).

NOTAS

10 Ao longo da história da Arte, são muitas as evocações dos campos laborados, por exemplo no afresco *As alegorias do bom governo* (1329), de Ambrosio Lorenzetti, em que se vê as relações entre o campo e a cidade como sendo os lugares do homem, mais especificamente do trabalho do homem.

11 Entrevista concedida por Michel Collot ao programa *Pas la peine de crier* da *Radio France Culture* intitulado *La pensée-paysage*. Transmitido em 15 abr. 2013.

12 Os Yanomami formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente. Seu território cobre, aproximadamente, 192.000 km², situados em ambos os lados da fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio Orinoco – Amazonas (afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro). Constituem um conjunto cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos adjacentes que falam línguas da mesma família (Yanomae, Yanomami, Sanima e Ninam) (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2021).

13 Referência a Michel Collot, que discorre sobre o pensamento-paisagem em seu livro *La pensée-paysage* (2011).

14 A publicação é fruto de uma parceria entre ele e o etnólogo francês Bruce Albert.

15 Davi Kopenawa viajou para Inglaterra e Suécia em 1989. Depois, participou do Tribunal Permanente dos Povos, em Paris no ano de 1990 e Nova York em 1991.

16 A *invisão*, se nos detivermos nas duas acepções do prefixo -in, negação e inclusão, pode ser explorada como uma negação temporária da visão, isto é, como uma cegueira provisória. Por outro lado, temos a *invisão* como visão interna, como o espaço íntimo a cada observador. Para um aprofundamento desta noção, cf. Dias (2010).

17 Trecho retirado da contracapa do livro.

18 Pensamos aqui no Yi da paisagem. A noção de paisagem tem uma longa história na China e, posteriormente, em toda a Ásia Oriental, nas quais a paisagem sempre significou mais do que o aspecto externo do meio ambiente. Zong Bing (375-443) em *A introdução à pintura de paisagem* já afirmava que o pintor, para perceber a essência da paisagem, deveria saber ir além da forma exterior. Era preciso, antes de tudo, sentir a “intenção da paisagem – o yi da paisagem (BERQUE, 1994, p. 19-20).

19 Segundo Martin Heidegger (2008) no texto “...poeticamente o homem habita...”, é a poesia quem traz o homem para a terra, e o faz estar em comunhão com ela, como condição e consequência de um habitar.

20 Em referência à Francis Ponge e a sua obra *Le parti pris des choses* (1948).

21 *Como-ver-se* é o título de um vídeo-objeto, realizado em 2010, de autoria de Karina Dias. Disponível em: <http://www.karinadias.net/02-09-como-ver-se/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

22 Em referência ao título de um dos capítulos do livro *Ser-crânio: lugar, pensamento, escultura* de Georges Didi-Huberman (2009).

23 Em referência ao título do livro David Kopenawa e Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*.

“Identidades”, moda e arte- educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade

*“Identities”, fashion and art education: guiding
gender diversity in postmodernity*

*“Identidades”, moda y educación artística: guiar
la diversidad de género en la posmodernidad*

Roney Gusmão

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

E-mail: roney@ufrb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0104-047X>

RESUMO:

Neste trabalho pretende-se tensionar a relação identidade-moda-gênero-arte/educação, de modo a se observar as possibilidades subversivas apresentadas à prática pedagógica recente. Neste debate, interessa ao autor pensar como os marcadores visuais de identidade, propostos pela moda na pós-modernidade, ajudam a profanar o essencialismo e a entender os deslocamentos suscitados pela recente profusão imagético-discursiva. Para desenvolvimento deste estudo, buscou-se aproximar os debates epistemológicos em torno destas categorias em relação à prática pedagógica, de modo a criar pistas para uma arte-educação emancipatória na esteira do tempo pós-moderno. Finalmente, algumas possibilidades de trabalho em arte-educação são mencionadas, pelo intuito de levar em conta alternativas contestatórias da sociedade atual.

Palavras chave: *Arte-educação. Pós-modernidade. Moda. Identidade. Gênero.*

ABSTRACT:

In this work we intend to tension the identity-fashion-gender-art/education relationship, in order to observe the subversive possibilities presented to the recent pedagogical practice. In this debate, we are interested in thinking about how the visual markers of identity, proposed by fashion in postmodernity, help to desecrate essentialism and to understand

GUSMÃO, Roney. “Identidades”, moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

232

the shifts brought about by the recent profusion of imagery and discourse. For the development of this study, we approach epistemological debates around these categories in relation to pedagogical practice, in order to create clues for an emancipatory art-education in the wake of postmodern time.

Keywords: *Art-education. Postmodernity. Fashion. Identity. Gender.*

RESUMEN:

En este trabajo pretendemos tensar la relación identidad-moda-género-arte/educación, con el fin de observar las posibilidades subversivas que presenta la práctica pedagógica reciente. En este debate nos interesa reflexionar sobre cómo los marcadores visuales de identidad, propuestos por la moda en la posmodernidad, ayudan a profanar el esencialismo y a comprender los desplazamientos provocados por la profusión reciente de imaginería y discurso. Para el desarrollo de este estudio, abordamos los debates epistemológicos en torno a estas categorías en relación con la práctica pedagógica, con el fin de generar pistas para una educación-arte emancipadora en la estela de la posmodernidad.

Palabras clave: *Arte-educación. Posmodernidad. Moda. Identidad. Género.*

Artigo recebido em: 12/05/2021
Artigo aprovado em: 11/07/2022

Introdução

Neste artigo, propomos analisar os desafios pautados à arte-educação no contexto pós-moderno, sobretudo no que tange aos debates em torno das identidades. Num cenário de amplidão de apelos imagéticos, estudantes são mergulhados em formas de sociabilidade altamente mediadas pela estética e pela transitoriedade, que, numa configuração recente, colapsa ideias essencialistas e universalistas sobre identidades.

GUSMÃO, Roney. "Identidades", moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

Também nessa realidade contemporânea, os espaços formais de educação se apresentam tracejados pela força transitiva das imagens e dos discursos, podendo servir para estimular a existência e resistência fora do racionalismo etnocêntrico estruturante das sociedades modernas. Portanto, é encarando esta realidade de desafios que temos realizado pesquisas¹ nestes últimos anos, considerando a prática pedagógica dentro dos desdobramentos históricos recentes.

Para tanto, interessa-nos aqui pautar a diversidade de gênero, levando em conta os signos visuais de identidade, sobretudo aqueles articulados à moda, como potência discursiva que desarticula fronteiras e torna o corpo protagonista do desejo legítimo de aparecer na cena pública. Com isso, esta abordagem é iniciada pela caracterização histórica do tempo pós-moderno e pelo aprofundamento epistemológico em alguns conceitos que muito nos tem interessado pesquisar. Em seguida, observamos a transitividade das identidades pós-modernas, que têm a moda como aliada na desestabilização de fronteiras e no *hackeamento* das relações de poder no campo simbólico. Finalmente, tratamos das temáticas em torno do gênero que, na mediação teórico-metodológica em arte-educação, nos ajuda a transcender essencialismos identitários e rasurar os regimes de normalidade.

Identidades (i)legíveis no mundo pós-moderno

Entendemos pós-modernidade como período posterior à Segunda Guerra Mundial, marcado pelo avanço das tecnologias informacionais, profusão de imagens, estetização da vida cotidiana e ampliação do capitalismo financeiro em articulação com a ideologia neoliberal. Estes elementos se somaram a processos já em curso na sociedade, como o desprestígio das metanarrativas (LYOTARD, 1988) e o progressivo recrudescimento do individualismo². Por conseguinte, observou-se uma explosão de imagens que estilizam corpos-discursos com um hiperindividualismo, amplificando à máxima potência o desejo de exprimir singularidades. Para auxiliar este desejo de singularização, a estética se apresenta como importante modo de autocomposição identitária e como amálgama nas relações sociais (MAFFESOLI, 1998). É também por meio da aparência que se cria a possibilidade de movimentar entre múltiplas filiações e, por conseguinte, apresentar visualmente o caráter

GUSMÃO, Roney. “Identidades”, moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

fluido das subjetividades. Neste contexto de pós-modernidade, tem-se a oportunidade de recorrer a um largo repertório de utensílios, roupas, lugares e acessórios para estilização do corpo e (re)construção de linguagens que (re)adquirem significados nas relações sociais.

Maffesoli (1998) adverte que muitos dos pesquisadores, preocupados com a individualidade pós-moderna, recaem em velhos estereótipos saudosistas que lamentam a corrosão dos modos convencionais de sociabilidade e solidariedade. O autor chama atenção para o fato de que a estética integra a sociabilidade pós-moderna, apresentando-se como abertura ao outro e alternativa de apresentação individual pelo intermédio de uma linguagem comum. Isso que o autor chama de “áurea estética” na sociedade pós-moderna não se subordina a uma racionalidade de fim específico e, por isso, não se reduz à simples lógica de dominação. Até mesmo ao imitar os estilos e tendências de moda, os sujeitos recriam seus significados quando revisitam seus signos a partir de linguagens próprias de subgrupos. Por isso, é certo dizer que o desejo de individualização e singularidade coexiste com a vontade de articular uma linguagem cifrada de um grupo social, fato que torna o binômio dominantes/dominados insuficiente para compreender a complexidade das relações no tempo pós-moderno.

Ao enxergar o individualismo pós-moderno com certo otimismo, Maffesoli (1998) confronta modelos de percepções convencionais, e sugere tratá-lo como um “fazer com os outros”, isto é, o autor recomenda pautar o individualismo como desejo pessoal de estilização das linguagens comuns aos grupos. É neste processo que a estética se apresenta como importante aliada da sociabilidade pós-moderna, servindo de encorajamento à visibilização de subjetividades e enlaçamento do “eu” aos códigos sociais de linguagem. É útil salientar que até mesmo movimentos contra-hegemônicos recentes se servem da estética como potência política de corpos em visibilidade obstinada, visto que, pela aparência, cria-se a possibilidade de agenciar linguagens reconhecíveis e transitar seus significados em modos desviantes de apropriação pelo corpo. Admitindo possibilidades de ressonâncias políticas da estética, Jameson (1994) argumenta sobre o fato de que, muito diferente da imposição cultural colonizatória do modernismo essencialmente europeu, na pós-modernidade tem se observado uma dominação cultural assegurada tanto pela criatividade interna como pela influência externa. Logo, no contexto pós-moderno, como salienta Ranciere (2005), exalta-se a mestiçagem e as hibridações, o que, a nosso ver, eleva a força política da estética.

Crane (2006) observa que, nas sociedades pré-industriais, a forma de vestir era muito precisa no que se refere à posição social do indivíduo. O vestuário revelava não só a classe social e o gênero, mas também a profissão, a religião e a origem regional das pessoas. A autora lembra que a industrialização progressiva criou uma estratificação social tamanha que os usos e signos do vestuário mudaram radicalmente. No capitalismo pós-guerra, que aqui chamamos de pós-moderno, a produção em larga escala do *prêt-à-porter* embaralhou marcadores de classe social, massificando as tendências de moda para além da alta costura. Sendo assim, é neste cenário que a vestimenta deixou de ser um elemento visual suficientemente divisor de classe como outrora, pois na pós-modernidade os distintivos de moda aderidos ao corpo compõem amplos circuitos do capital para além de nichos restritos do mercado. Ademais, a própria produção em larga escala e ampliação das redes de varejo popularizaram tendências de moda em quase simultaneidade com os códigos visuais em voga. No cenário pós-moderno, a transitoriedade de tendências se tornou tamanha que o pastiche e a moda das ruas ganharam grande relevo, ajudando na descentralização dos polos produtores e na desarticulação de hierarquias simbólicas.

Enquanto marcadores sociais foram gradualmente rasurados na pós-modernidade, os marcadores de gênero pela vestimenta passaram a ter prioridade em relação a outras informações sociais. Obviamente, é útil ponderar que entre final do século XIX e início do século XX, no tempo ainda chamado de moderno, já se observava a eclosão de deslocamentos simbólicos de gênero pela vestimenta, favorecida pela inserção de mulheres no mercado de trabalho: calças, gravatas, cortes de cabelo e chapéus, por exemplo, contribuíram para desestabilizar fronteiras visuais de gênero, ajudando mulheres a usurparem a autoridade masculina no campo sígnico. Durante a Segunda Guerra, as mulheres do norte-global passaram a ocupar postos de trabalho fora de casa e articularam o universo simbólico a seu favor, fronteiras foram de tal modo deslocadas que já se pavimentava um caminho irreversível de luta por direitos de igualdade. Tanto é verdade que, chegada a pós-modernidade, muitos dos marcadores visuais de gênero já tinham sido superados, permanecendo outros tantos que progressivamente também têm sido alvos recentes de transgressão simbólica.

Nesta análise é preciso considerar que muitos são os atores pós-modernos que contribuem para infração destes marcadores visuais de gênero. Do ponto de vista mais intelectual e político, cita-se a grande contribuição do feminismo de terceira onda, que, desde início dos anos 1990, tem suplementado debates em torno da diversidade sexual e passado a admitir o quão crítico se tornou o conceito de identidade quando este é especialmente aplicado ao gênero. Em paralelo, vale lembrar das muitas faces de movimentos LGBTQIA+, que, nestas últimas décadas, têm adquirido forte notoriedade, inclusive, nos espaços virtuais de sociabilidade e pondo em questão as redutivas demarcações pelo binarismo. Assim, esta espetacularização da vida comum em redes sociais, bem como a hibridização de estilos e tendências estéticas, acentuaram a produção de deslocamentos que embaralham fronteiras, a despeito da perpetuação dos marcadores de gênero pela vestimenta.

No que diz respeito à profusão de imagens na pós-modernidade, é possível citar o papel de celebridades contemporâneas (seja no cinema, na música ou no esporte) que frequentemente irrompem com convenções e deslocam significados. Craques do futebol que se assumem metrossexuais, divas pop que brincam com peças do vestuário masculino ou galãs do cinema que rompem com a estética viril do macho convencional foram figuras muito presentes no imaginário da juventude no final do século XX e, mais ainda, neste primeiro quartel do século XXI. Neste processo de espetacularização, o corpo célebre da estrela é aderido a um imenso circuito de mercadorias, com tamanha abundância de imagens que ambiguidades dos seus dizeres desmontam discursos essencialistas de identidade e atestam a transitividade como regra da vida pós-moderna.

Desse modo, para refletirmos sobre os sujeitos no período pós-moderno, é preciso levar em conta o fato de que esses apelos estéticos carregados de afeto invadiram a vida comum e, longe de definirem condutas, contribuíram para engrossar a oferta de uma miscelânea de possibilidades de identificação. Assim, tão logo os sujeitos queiram impregnar seus corpos com linguagens e, por elas, esboçar sua articulação afetiva com o grupo social, deparam-se com uma infinidade de combinações estéticas, que ajudam na reprodução e, ao mesmo tempo, na reinvenção dos códigos sociais. Ao mesmo tempo que esta composição de si pela estetização do corpo cria uma sensação de filiação e continuidade, os sujeitos pós-modernos não mais se sentem coagidos a manter fidelização ortodoxa ao grupo, muito pelo contrário, cambiam seus desejos e referenciais de tal modo que as identidades têm se apresentado cada vez mais movediças.

A modernidade líquida de Bauman (2001) não é pura abstração, ela reside na subjetividade dos sujeitos pós-modernos, cujos laços, filiações, referências são marcados pela efemeridade que colapsa a noção de longo prazo e hipertrofia o instante presente. De fato, os atributos normalmente associados ao comportamento pós-moderno (inclui-se o hedonismo, a frivolidade das experiências estéticas e a efemeridade de filiações socioculturais) convergem, de algum modo, para isso que alguns teóricos chamam de hiperpresentismo, isto é, ao desejo de articulações ao aqui e agora, sem grandes pretensões futuras e sem grandes rigores com aquelas macroestruturas de pensamento que Lyotard (1988) chamou de metanarrativas. Este atributo pós-moderno é, na verdade, muito relacionado ao contexto do pós-Segunda Guerra, tão bem ilustrado pela crise de paradigmas, pela perda de referências, pela dissolução do longo prazo e morte das utopias. A pós-modernidade, portanto, nasceu da crise e, por isso, se afigurou como tempo inacabado e como conceito impreciso, cujo contexto desestabilizou todas as certezas sobre *o homem*³ e seus essencialismos.

Num olhar estigmatizador nostálgico condenaríamos a pós-modernidade como era da corrosão moral de uma sociedade entregue à frivolidade da aparência e ao entorpecimento dos prazeres. Argumentos nesta direção são estruturados pelos mesmos dualismos cartesianos que pretenderam divorciar a suposta essência da aparência e que, insuflados pelo platonismo, defenderam a pureza da essência, em detrimento das superficiais aparências. No entanto, em oposição a argumentações duais desta natureza, defendemos o fato de que polos precisam ser reatados, o que garantiria uma visão mais bem articulada e tolerante sobre o todo. Quando se divorcia essência da aparência, defende-se um essencialismo ideal, isto é, flerta-se com a ótica platônica de um universo imaterial resguardado da mácula material, o que pressuporia um sujeito essencial anterior ao discurso. Esta ideia vilipendia as condições concretas que sustentam a diversidade na prática social à medida que sugere a transferência da cultura, da moral ou da razão para um lugar metafísico. Demarcações deste tipo ajudaram a sustentar ideias etnocêntricas e justificar algumas das mais infelizes táticas de dominação e extermínio de civilizações. O essencialismo aqui problematizado também serviu para estruturar grande parte da prática pedagógica de origem modernista, organizada para civilização dos sujeitos na órbita de um referencial singular e universal de cultura, de ética, de arte, de *homem*...

GUSMÃO, Roney. "Identidades", moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

Esse essencialismo ignora o contexto, a diversidade, o corpo e a contradição como atributos humanos, pois mitifica a racionalidade como faculdade preponderante do *homem* ideal. Assim, de outra maneira, quando a crise desta razão descartiana se mostrou aguda em meados do século XX, quando, sobre os destroços de corpos mutilados de duas Grandes Guerras e sobre os escombros do *ethos* burguês segregador se erigiram os indícios de uma *pós* (-modernidade), o devir humano parecia se tornar, finalmente, um contraponto necessário à hegemonia da razão monolítica. O corpo começou a despontar como vetor fundamental de emergência das “identidades” de grupos segregados, os prazeres no presente se vingaram do produtivismo moderno e a experiência estética adquiriu feição de luta política.

Esse cenário histórico caótico do qual nasceu a pós-modernidade inspirou Maffesoli (2003) a suspeitar de um retorno do dionisíaco, ilustrado pela emersão dos prazeres, do gozo e da vontade de vivenciar o aqui e agora fora do *telos* modernista. O dionisíaco se apresenta como força pulsante do desejo de estar aderido ao coletivo que, segundo o autor, se apresenta como impulso ao usufruto da imagem, do estético, do corpo em desobediência à razão. Para Maffesoli (2003), o dionisíaco se expressa como predileção pelo belo, o que, no campo da cotidianidade, serve para suturar o sujeito ao meio e, portanto, demolir as certezas teleológicas, sobrepondo-as pelo apreço ao devir. A força dionisíaca⁴, como emerge na pós-modernidade, retira a estética do lugar secundário, atravessa as relações sociais pelo paradigma do belo e, por conseguinte, acentua sua relevância política. É útil adiantar que não estamos defendendo a estética como força incondicionalmente subversiva, já que a mediação da educação é aqui compreendida como elemento fundamental para fazer da aparência não um lugar de exclusão e normalização, mas, sim, um meio de inclusão das diversidades e integração de alteridades.

A áurea estética de que trata Maffesoli (1998) é parte de um jogo simbólico complexo que serve não apenas para manutenção de signos outrora valorados, mas também para sua desconstrução e deslocamento. A realidade de antagonismos que se afigura na pós-modernidade pode ser aqui traduzida como um desejo, não de anular a razão, mas, sim, de defender uma razão plural, que admita a contestação e considere a complementariedade dos dualismos. A defesa é pelo fato de que o dionisíaco nos ajude a reatar o que a razão monolítica cartesiana tentou separar, de modo que se rompa com hierarquias e se crie condições favoráveis ao diálogo e à emancipação. A razão

GUSMÃO, Roney. “Identidades”, moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

modernista, de fato, deixou um legado de exclusão e opressão que precisa ser posto em questão não mais pelas velhas metanarrativas⁵, mas por uma racionalidade multiforme e aberta à reconstrução. A oportunidade que se vislumbra é de levar em conta os processos inacabados da modernidade, reivindicando suas conquistas segundo pautas dos grupos que, até então, não foram nela incluídos.

Desse modo, quando se pensa nas bases estruturantes da pós-modernidade, leva-se em conta que as assimetrias que instituem suas temporalidades impactaram diretamente a forma como os sujeitos estabelecem vínculos sociais e afetivos, bem como no modo como suas subjetividades são enviesadas ao tráfego de discursos e significados sociais. Pensar em identidades, por exemplo, se tornou tarefa das mais complexas, uma vez que hoje requer considerar o quanto a perda de convicções criou fissuras em filiações que, até muito recentemente, se pareciam tão sólidas. Do ponto de vista teórico, o pensamento pós-estruturalista, contemporâneo da pós-modernidade, nos alerta sobre a morte do sujeito legado pelo Iluminismo e nos adverte sobre a precariedade do conceito de identidade. Se quisermos falar de identidade como continuidade ou como filiação a um todo social, precisamos assumir o quão caótica poderá ser nossa análise, afinal os atravessamentos trincaram de tal modo sua unidade conceitual que até mesmo os bem-intencionados pesquisadores sobre o tema ficam sujeitos a sua imprecisão.

Como prova do que afirmamos, basta lembrar como a transitoriedade do paradigma estético é expressão da complexa vida pós-moderna e, contrariamente ao que nos diz o pensamento dual cartesiano, demonstra como a aparência, a externalidade e a estética estão imbricadas nas subjetividades. Essas paradoxais identidades pós-modernas agenciam signos visuais de pertencimento, aderem-se a marcadores empíricos que são reclamados como modos de anunciar articulações transitórias ao grupo social. Esta ideia se alia às novas sociabilidades de que tratamos, cuja lógica se assenta na coexistência entre o desejo de singularização e o desejo de adesão ao coletivo. No retorno do dionisíaco, a estética se apresenta como amálgama das identidades momentâneas, que reclamam os marcadores visuais de pertencimento como possibilidades de transmutar seus dizeres e recodificar suas linguagens.

GUSMÃO, Roney. "Identidades", moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

O que ocorre nas discussões mais recentes sobre o gênero pode nos ajudar a entender a complexidade do que ainda chamamos de identidade. Para Butler (2020), o gênero se apresenta em forma de reiteração de atos que criam uma sensação de estabilidade e continuidade e, se estes atos contam com o suporte de um sistema de valores reificados em coisas que lhe servem de agenciamento, logo, podemos deduzir que esta mesma performatividade do gênero é deslocável, fato que nos ajuda a alargar a discussão e entender como é inexato pensar na identidade como perenidade estática. A pertinência da percepção butleriana se justifica pela possibilidade de entender a identidade sempre dentro do discurso, isto é, como construção social sujeita a transitividade. Quando defende uma “ontologia de gerúndios”, Butler (2020) nos lembra que identidades sempre são incompletas, cujo ideal regulador nunca se consuma, mas é infinitamente adiado no discurso. De igual modo, a precariedade do conceito de identidade reside no fato de que os gerúndios desregulam sua permanência e sabotam suas certezas.

Se associarmos esta análise ao contexto pós-moderno, tão marcado pela profusão de imagens, pela difusão de infinitos estímulos de adesão identitária e caracterizado pela perda de referenciais sólidos, logo poderíamos supor, com otimismo, uma maior propensão dos sujeitos pós-modernos em admitir outros tantos trânsitos fora dos pretenciosos universalismos identitários. A moda ou a arte, por exemplo, se apresentam como interessantes meios de reposicionamento de significados e, conseguinte, revisão dos critérios de legibilidade dos corpos. É também pelo corpo e pela ressignificação do estético na vida cotidiana que grupos contra-hegemônicos ganharam ruas e, ao reivindicarem o jogo de significados pela imagem, suplementaram a transferência da identidade da esfera substancial para o performativo.

Esta defesa pode contar com a própria profusão imagética que tanto marca a sociedade pós-moderna, de modo que a bricolagem de vestimentas, acessórios, linguagens, performances e ambiências ajudem a desconstruir o racionalismo monolítico que condena os corpos destoantes à invisibilidade. É nesta direção que são criadas alternativas de contestação pelo direito político de aparecer, de modo que as fronteiras no campo da aparência sejam borradas e, assim, produzam ressonância política. Os fluxos estéticos, neste contexto, se traduzem como força política contestatória, porque aderem novos significados ao corpo e resignificam os códigos de inteligibilidade.

Visibilidades e transgressões na arte-educação pós-moderna

Existe um amplo debate empenhado em aproximar os conceitos de arte e moda. Apesar dos tensionamentos epistemológicos e dos aspectos que os distanciam, interessa-nos pautar neste texto o ponto crucial de convergência entre a arte e a moda, ou seja, a exibição. Ambas, arte e moda, convergem neste autêntico desejo humano que é a visibilidade, cujo fim último é a comunicação de subjetividades pela publicização de posicionamentos das mais diversas naturezas. Analisando a moda pelo ângulo psicanalítico, Navarri (2010) explica o sistema como representante do legítimo desejo de encontrar nos signos visuais os sinais que evitem a indistinta submersão nas massas. A autora argumenta que a partir das roupas os outros nos veem e, por elas, extraem primeiras impressões, fato que robustece o desejo pessoal de ser notado, identificado, diferenciado, admirado ou invejado. Este estudo psicanalítico, então, nos fornece pistas para entender como a vontade de ser notado surge antes das renúncias pulsionais e pode perdurar, impelindo jovens e adultos na busca incessante de meios para se fazer notar.

Por essa análise, a visibilidade adquire relevância psíquica para o desenvolvimento cognitivo e afetivo dos sujeitos e, por este motivo, se apresenta como força política à medida que notabiliza a pluralidade como prerrogativa legítima nas dimensões sociais e afetivas. Como exposto, novamente rejeitamos o pensamento dicotômico, tanto por defender o apagamento de fronteiras entre essência e aparência como também porque salientamos a importância de infringir os limites simbólicos impostos à visibilidade de grupos não integrados aos padrões de normalidade legados da ética eurocêntrica modernista. Disso resulta que entender a visibilidade do corpo pela dimensão política significa levar em conta os muitos modos de impregnar a aparência com códigos de linguagens que confrontem e desestabilizem os limites convencionados pelo racionalismo monolítico. Esta ideia retira a estética do lugar de superficialidade e superfluidade para tratá-la como materialização de sistemas de valores e modos específicos de posicionamento nas relações sociais. Dewey (2010, p. 87) nos lembra que “o moralista sabe que o sensorial está ligado às emoções, impulsos e apetites” e, exatamente por isso, é o pensamento moralista que nos lembra do gozo como parte indistinta da mútua imbricação espírito e carne. No raciocínio deweyano, a experiência estética

insurge como modo de rearticular as dimensões afetivas com o meio de tal modo que seja possível resgatar os afetos e as artes fora das instituições. Desse modo, a estética adquire preponderância, agora pensada como alternativa de humanização das relações sociais, tendo a unidade corpo-subjetividades-meio como vetor de transformação.

É também nesta direção que se torna possível criar aproximações entre a arte e a moda, considerando que ambas confluem nesta vontade de exposição estilizada do “eu”, tanto pela materialidade discursiva do corpo como pelas linguagens que comunicam sensações. Sendo assim, ao somar as possibilidades de redirecionamento dos códigos morais pela dimensão estética com a profusão de imagens na pós-modernidade, temos a oportunidade de trazer as reflexões pedagógicas ao rol de desafios postos às ciências sociais e humanas no tempo recente.

As aproximações que propomos entre arte-educação e a moda não vão no sentido de insistir em suas intersecções epistemológicas, debate que, por enquanto, não nos interessa, mas tendo em vista pensá-las como força política, como modo de legibilidade das identidades cambiantes na pós-modernidade. Para desenvolvimento desta ideia, o texto será conduzido em duas direções: primeiro pautando o corpo como elemento discursivo e, em seguida, a imagem, sem perder de vista as interpenetrações conceituais destes dois percursos. Este debate se justifica porque, na realidade pós-moderna marcada pela acentuação de apelos imagéticos, arte-educadores se põem diante do desafio de levar em conta os discursos e os estímulos destas imagens como potência discursiva na prática pedagógica. A convergência da tríade corpo-imagem-discurso se apresenta, então, como elemento nodal no recente contexto histórico, carecendo de tratos teórico-metodológicos específicos, que pautem suas interfaces não como meras excentricidades despropositadas de rigor epistêmico, mas, pelo contrário, como substâncias investigativas contextualizadas para fins de emancipação.

O trabalho com arte-educação no Brasil foi, por décadas, mediado quase que unicamente por uma visão cartesiana voltada a um produtivismo e utilitarismo. Tal perspectiva se alinhava à própria origem racionalista da educação escolar ocidental, que sob o lema modernista visou corrigir as contradições e as diferenças. Com isso, historicamente, ensinar artes na escola serviu ao propósito da equalização estética e moral de estudantes em torno dos códigos eruditos herdados da burguesia europeia ocidental.

Por outro lado, foi somente a partir da segunda metade do século XX que tal realidade começou a ser atacada, tanto por estímulo das reflexões pedagógicas na esteira do escolanovismo como também pelo próprio cenário pós-guerra, que apontava mudanças significativas na prática social. A negação da diversidade e da contradição do *homem* moderno se tornou um dos legados educacionais do racionalismo descartiano mais criticados em reflexões pedagógicas pós-modernas. Disso que conceitos como “contextualização” passaram a se fazer presentes em teorias educativas, tendo por base a ideia de que modelos pedagógicos precisam ser reconduzidos a partir de múltiplas realidades locais, de modo que contribuam para articulações entre a prática social cotidiana e o rol de saberes valorados na escola.

A dimensão do corpo só passou a ganhar mais relevo nas reflexões pedagógicas quando, no cenário pós-moderno, grupos, outrora invisibilizados, passaram a contestar o direito de exercício político dentro dos espaços formais de educação. Aliado a isso, também se notou na pós-modernidade o adensamento dos jogos de imagens carregados de afetos e as possibilidades de navegar mais fluidamente entre os múltiplos marcadores visuais de pertencimento. Agora não há necessidade de assumir uma identidade fixa vitalícia, torna-se legítimo circular entre variadas filiações e impregnar o corpo de dizeres plurais sobre pertencimentos provisórios.

Os jovens que adentram a escola neste primeiro quartel do século XXI, chegam com menos convicções identitárias que seus pais e, hoje, mudam a aparência com tamanha ligeireza que dificilmente se consegue dar conta a qual tribo, por hora, pertencem. A sociabilidade pós-moderna, em concordância com Maffesoli (1998), é muito mais mediada pela fugacidade porque nela se busca estar-junto momentaneamente, num deleite incessante de novas experiências estéticas efêmeras. Como resultado disso, tem-se jovens altamente expostos a um trânsito descomunal de apelos sensórios, imbuídos da meta de sugerir modos de comportamento pela mobilização do corpo e dos afetos. Pelo celular, pela vestimenta, pelo acessório ou pelo repertório gestual, os sujeitos pós-modernos fantasiam visualmente versões de si mesmos pelo corpo, articulando-o como linguagem cifrada para fins de sociabilidades. Como já mencionado, tal articulação visual ao coletivo é absolutamente pontual e não se pretende a longo prazo, fato este que reforça o quanto a moda integra o processo de sociabilização pela recomposição do “eu-visual”.

Jameson (2000) nos ajuda a entender que esta obsessão pela novidade produz, também, uma melancolia que conduz os sujeitos na apreciação de estéticas do passado. O autor chama atenção para o pastiche como uma característica extremamente presente na pós-modernidade. A estética pretérita agora é acionada e revisitada, não com intuito de transcrição, mas, sim, para fins de recriação que transita o suposto original. Tal característica pós-moderna é perceptível na moda, sobretudo por conta de tendências que periodicamente ressurgem, mas também na arte e na cultura de massa, cuja lógica é resgatar componentes estéticos dos clássicos como ocasião para intervenção criativa.

Algumas problematizações em torno da arte-educação também puderam fazer uso do pastiche e da paródia⁶ como vetor criativo, cita-se Efland (2005), por exemplo. Tal realidade se deve ao fato de que, muito diferente do que se pensava na modernidade, a arte-educação hoje não visa criar novos cânones e vanguardas artísticas dentre os educandos. A ideia consiste, inclusive, em considerar o que já foi feito, mas sem perder de vista o poder de intervenção, releitura e recontextualização do original ao ângulo sociocultural do parodista. A proposta triangular de Barbosa (2014), por exemplo, ajuda a compreender como os códigos clássicos de erudição precisam estar presentes no currículo, mas, ao mesmo tempo, como tais obras podem servir de inspiração para um fazer artístico próprio dos estudantes. Pensar num movimento cultural e solicitar aos alunos leitura-contextualização-feitura consiste em partir de conceitos ou tendências estéticas específicas, mas também mesclá-las a um fazer que potencialize uma releitura ativa em todo o processo. Partir dos cânones significa utilizá-los apenas como engate criativo, como mecanismo indutor do impulso imaginativo, não para fins do decalque paralisante, mas para constatar sua transitividade.

A partir do exposto, defendemos que a pós-modernidade pode se afigurar como aliada de uma educação emancipatória, tanto porque produz fissuras nos essencialismos cartesianos, que tanto enrijeceram a escola modernista, como também porque traz à tona a crise de paradigmas, os devires da subjetividade e a materialidade do corpo como potentes ameaças à uniformização segregadora.

Ademais, é preciso lembrar que uma sociedade tão amplamente imagética acaba saturando o campo representacional de apelos estéticos ambivalentes. A popularização dos dispositivos de tecnologias, a imersão nas redes sociais, a sofisticação dos recursos de entretenimento ou os ajun-

GUSMÃO, Roney. "Identities", moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

tamentos mediados pela estética resultam num emaranhado de ressignificações simbólicas que embaralham sorratamente os binarismos erudito/popular, santo/profano, novo/velho, masculino/feminino... Este fato é acompanhado pelo pastiche e pela paródia que, mais do que qualquer outra linguagem, denunciam a inexistência de um original e, também, exploram a representação caricatural do que se pretendia puro. De um lado, as imagens sobrecarregam as subjetividades de tantos apelos que os sujeitos se perdem em referências, de outro, o pastiche resgata pedaços já inautênticos de estéticas pretéritas e, juntos, reclamam a transitividade das identidades estilizadas pelos infinitos modos de reapropriação.

Do ponto de vista do gênero, que aqui também nos interessa pensar, a pós-modernidade se apresenta como o tempo propício para deslocamento de certezas. Os teóricos da corrente pós-estruturalista já nos têm advertido sobre a instabilidade das identidades modernas, desessencializando a ideia de sujeito e salientando suas inconstâncias. Como já lembramos, em Butler (2020) é possível encontrar uma reflexão muito oportuna para isso, principalmente porque a autora salienta que o sujeito não existe fora do discurso, ou seja, a identidade é puramente performativa, que, de tão reiterada no discurso, cria uma falsa sensação de estabilidade e continuidade. Pela ótica de Butler, o gênero é discursivamente criado com o apoio de objetos, gestualidades e comportamentos. A autora defende que gênero não é nem uma verdade psíquica puramente interna e oculta, nem é redutível à aparência e à superfície; de outro modo Butler (2019) prefere situar o gênero como um jogo entre a psiquê e a aparência. Este “espaço entre” deve ser compreendido como altamente atravessado por relações de poder, que historicamente convencionaram a lente binária como condição de inteligibilidade.

A moda e o espaço, por exemplo, representam alguns destes elementos passíveis de ser agenciados para generificação do sujeito. Assim, se pensarmos na frivolidade como característica comum à moda, à identidade e à arte na pós-modernidade, será possível entender como a arte-educação pode ajudar no enfrentamento de discursos de ódio na escola contra minorias sexuais. Ao inserir a leitura de imagens em sala de aula, arte-educadores, como lembra Barbosa (2014), contribuem para a emancipação diante de tão amplos apelos imagéticos. Aliado a isso, o corpo deve ser considerado na abordagem, até mesmo porque as recentes campanhas de marketing tratam o corpo-espetáculo como matéria-prima fundamental para profusão de discursos voltados ao consumo.

Neste processo, associações com celebridades da música, do cinema ou do futebol impregnam o corpo célebre de dizeres, muito deles associados aos papéis de gênero. Por outro lado, a grande questão é que os marcadores visuais de gênero dentre as celebridades estão cada vez mais ambivalentes. Convicções sobre peças do vestuário, comportamentos ou ambientes adequados para homens ou para mulheres estão sendo transgredidos pela própria necessidade de recomposição da imagem dentre as estrelas contemporâneas, que precisam se reinventar para permanência no mercado.

Os deslocamentos das fronteiras têm sido tão agudos que ideais reguladores de gênero têm sido atravessados por inúmeras possibilidades de existir como homem ou como mulher. Agora salão de beleza não é mais lugar exclusivo para mulheres, nem campo de futebol lugar exclusivo para homens. Corpo malhado deixou de ser prerrogativa única do macho e a sexualidade hoje está longe de ser pauta encontrada tão somente nos círculos masculinos. Os fluxos reposicionam a visibilidade dos corpos em locais fora da lente binária e, portanto, acirram debates sobre o tema.

Também salientamos que, de forma análoga à arte, a moda pode ser utilizada para subversão de padrões de inteligibilidade, o que nos ajuda a entender como os marcadores visuais de identidade são deslocáveis e notar como sua aparente estabilidade não passa de falseamento aos sentidos. No cruzamento moda/arte-educação/identidades, vale frisar que o tempo pós-moderno oportuniza problematizar os dizeres dos corpos-discursos de modo que os câmbios identitários sejam pensados pela lógica da inclusão.

Por fim, é pertinente realçar que o pastiche e a paródia nos têm anunciado que a morte da vanguarda na arte pós-moderna é contemporânea da denúncia pós-estruturalista sobre a inexistência do sujeito como substância universal. Com isso se torna possível afirmar que apresentar-se como homem ou como mulher significa reiterar um léxico comum existente apenas no discurso, logo, identificar-se com certa composição visual do gênero é sempre uma replicação imprecisa e infiel de ideais jamais plenamente consumados (BUTLER, 2020). Com efeito, vale acrescentar que, semelhante a artistas que se inspiram numa forma estética “original” e, sorrateiramente, produzem um novo “original” reestilizado, também os marcadores visuais de gênero são efeitos de replicações imprecisas, apresentando-se como visualidade transitiva, sujeita a novas combinações. A ideia não

consiste em deslegitimar as subjetividades que conduzem os sujeitos a estilizar seus corpos dentro de códigos visuais socialmente convencionados, mas, sim, em reforçar a ficcionalização do ideal regulador de gênero simplificado no prisma binário.

Na arte-educação, a feitura⁷ de arte a partir de cânones é ocasião inventiva que rasura as hierarquias sociais codificadas na estética. A releitura pelo fazer artístico, portanto, abre a estética dos cânones a novos deslocamentos, potencializa a criatividade de estudantes e permeabiliza os códigos de erudição. Tais ocasiões oportunizam reverter os essencialismos civilizatórios que impregnam as artes, bem como identificar os códigos visuais de gênero aderidos ao corpo como efeitos reiterados do e no discurso.

Considerações finais

A proposta triangular nasceu em meio à pressão sentida por arte-educadores frente ao cenário de mudanças na pós-modernidade e, por isso, é aqui entendida como ideia atual e oportuna para se pensar a prática pedagógica no contexto que nos empenhamos em caracterizar. Também pela triangulação de Barbosa (2014), é possível desessencializar os cânones, situando historicamente seus referenciais estéticos, ideia primorosa para se pensar como a esfera simbólica é propícia de deslocamentos e ressignificações.

Por essa abordagem, a estética é tratada como oportunidade de exprimir subjetividades ancoradas em contextos específicos e, como tal, é sujeita a reinterpretações a partir de outros referenciais metamorfoseados no curso do tempo. No concernente à articulação entre arte-educação e moda, entendemos que o trabalho interdisciplinar com outras áreas do saber pode dar resultados análogos à arqueologia foucaultiana. Em outras palavras, trata-se de entender discursos e significantes sempre pelas condições historicamente apresentadas, de tal modo que se denuncie os essencialismos e se deflagrem o caráter social e historicamente construído daquilo que se almeja analisar. Quando entendemos a moda como materialização de disputas no campo simbólico e, ao mesmo tempo, como reificação das relações de poder que afetaram papéis de gênero, fica mais simples reconhecer a vestimenta, os acessórios ou as gesticulações como produtos de subjetivi-

GUSMÃO, Roney. "Identidades", moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

dades historicamente situadas. As expectativas impostas ao menino ou à menina, sobre a forma como usarão seus corpos, devem ser inscritas no jogo de significados negociados historicamente na sociedade. Somente assim lembraremos que os velhos argumentos dentro do equivocado e pretensioso prisma “natural” versus “inatural” serviu tão somente para justificar atos de violência e discriminação.

Para tanto, é interessante trazer algumas ideias que também ajudam o trabalho de arte-educadores dentro do tema que aqui trazemos. Cao (2010) propõe trabalhar com fotografias de matérias jornalísticas como modo de fomentar a interpretação de seus dizeres. Surgem questões como: número de figuras masculinas e femininas; profissão dos sujeitos e os estereótipos suscitados nesta correção; relação entre etnia-classe social-notícia. Estas taxonomias são articuladas com discussões que problematizem como os distintos corpos são retratados nas matérias e as interseccionalidades que refletem a política do silêncio, repressão e ocultamento da realidade. A dinâmica promete problematizar os corpos em visibilidade e aqueles que perpetuam em invisibilidade, bem como o modo como estereótipos são reforçados em matérias jornalísticas que expõem sujeitos já estigmatizados com a marca da exclusão. Em adição, podemos também observar a contribuição desta ideia para trabalhar com as imagens de marketing presentes em revistas, jornais ou em anúncios virtuais. Extrair dizeres pelas vestimentas, repensar o modo como elas induzem o consumo ou sugestionam modelos comportamentais ajudam a alertar sobre o caráter nada ingênuo de seus dizeres inseridos em relações de poder.

Ideia semelhante se aplica à proposta de analisar os contos de fadas. Também Cao (2010) sugere estimular um tratamento detalhado dos personagens e das ideologias que envolvem as narrativas de histórias infantis: identificar personagens ativos e passivos; destacar os papéis entre os gêneros; codificação das profissões e suas características; caracterização de classe social, observação de como as vestimentas, gestualidades e acessórios se associam aos referenciais de gênero... O trabalho tem por finalidade estimular a percepção do modo como contos contribuem para a criação de estigmas e, ao mesmo tempo, ajudam a retratar o gênero pela lente binária. A ideia não é simplesmente demonstrar como os contos perpetuam as ideologias, mas também se pode articular a legitimação de outros modos de vida para além dos padrões ali simplificados.

Também nos contos de fada, pode ser feita uma análise minuciosa a respeito das roupas e dos gestos como marcadores sociais, sexuais e culturais de um tempo. Para tal, arte-educadores podem recorrer à técnica do portfólio (virtual, inclusive) como alternativa para se pontuar dizeres sobre o corpo, sobre as vestimentas e sobre as ambiências como elementos sobrepostos à construção discursiva acerca de um personagem. Nesse processo, ao situar as vestimentas como construção social a partir de finalidades morais específicas de um tempo histórico, arte-educadores reforçam o quanto os dispositivos materiais de identidade são utilizados dentro de critérios morais que reforçam estereótipos. Também vale acrescentar que animações recentes parodiam clássicos dos contos de fada, irrompendo com os sistemas binários e recriando papéis de gênero.

Souza (2020), noutra direção, sugere trabalho com mapas mentais, ou seja, recomenda estimular estudantes a esboçarem no papel os sentimentos sobre a cidade. Não se trata de focar na capacidade técnica de desenhar, mas na representação pelo mapeamento das emoções que se tem na cidade. O autor recomenda o auxílio de registros em vídeo, fotografia ou texto como possibilidade de compor o material e conduzir o debate norteado pela seguinte pergunta-geradora: “de quem é esta cidade?” O interessante desta proposta é que se possibilita representar simbolicamente o mundo abstraído e compartilhá-lo de modo a estimular uma visão plural sobre processos cognitivos de interpretação do espaço urbano. Também é possível desconstruir cisões entre subjetividade e materialidade de modo que se valorize o caráter social e histórico da construção das cidades, concebendo-a pela dimensão dos afetos e da imaginação. Aqui, pode-se associar certas espacialidades a práticas socioculturais, de modo que se entenda como as identidades se espacializam em processos ininterruptos de bricolagem. A ideia pode ser também direcionada para entendimento dos nichos e dos territórios sociais que se erigem nas cidades para fins de pautar a diversidade como condição de vida na *polis*.

O mapeamento se apresenta com oportunidade de refletir como também o gênero é espacializado, afinal as demarcações simbólicas entre lugares de homens e lugares de mulheres acabam por revelar que a espacialidade se apresenta como coextensão do corpo e dos seus dizeres (GUSMÃO, 2022). Assim como os discursos em torno do gênero se dão pelo agenciamento de gestos, roupas e acessórios, o espaço também serve para construção de discursos sobre os corpos e as expectativas a eles direcionadas. Dessa forma, pautar o caráter socialmente construído dos discursos que inter-

calam corpo e espaço é modo de estimular reconstruções possíveis, que colapsem binarismos excludentes e chamem os corpos à cena pública. Pensar no espaço como propulsão imaginativa possibilita recriar seus signos e desessencializar seus significados pela mesma ontologia de gerúndios de que falou Butler (2020). Aqui, o espaço se apresenta como ocasião para desencadear discussões em torno das identidades nas diversas áreas do conhecimento, de modo que não se perca de vista a possibilidade emancipatória de seus trânsitos. As roupas, os acessórios, as gestualidades que complexificam a relação corpo-moda para além do capital se impõem na materialidade espacial e nos ajudam a pensar a performatividade do gênero pela impulsão ao aparecimento na vida pública. Vale lembrar que, no século XIX, as mulheres tensionaram as fronteiras de gênero pela contestação política do direito de aparecer e pela presença obstinada no espaço público pela usurpação dos signos de autoridade masculina dispostos nas vestimentas. Esta é uma lição que fica às gerações atuais: contestar a visibilidade como parte da luta pela relevância política e notabilizar o corpo e seus agenciamentos como potência contestatória.

Em palavras finais, vale salientar que nosso esforço neste texto foi no sentido de identificar as possibilidades revolucionárias que se anunciam à arte-educação no contexto pós-moderno. O dionisíaco insurgiu neste artigo como arquétipo para pensar na estética como interessante modo de visibilização do corpo e expressão de subjetividades na pós-modernidade; contudo, vale ressaltar que a lacuna deixada pela perda de referenciais dentre os sujeitos pós-modernos frequentemente tem sido preenchida por regimes neoconservadores oportunistas, que buscam resgatar valores aparentemente consensuais. Com artifício semelhante da política neoliberal reaganista dos anos 1980, valores que soam nobres e incontestáveis, mas servem apenas de fachada para massificação da ideologia fascista, sob o aparente bem comum. Nessa amplidão de tráfego imagético, sistemas de pensamento antidemocráticos encontram a oportunidade de atacar as conquistas legítimas do direito à diversidade. Por isso, a arte-educação reside neste lugar fronteiro, entre aclamar a pós-modernidade pela força subversiva, mas acautelar sobre os riscos da plena abertura despropositada aos estímulos estéticos. Se, de um lado, a perda de referenciais se apresenta como oportunidade de recriação da razão dentro de uma ótica multiforme, de outro, o colapso dos referenciais identitários expõe as subjetividades a este emaranhado de discursos infiltrados nas experiências estéticas. Educar pela arte consiste, também, em estimular a autonomia perceptiva num mundo adensado de apelos signícos, de forma que a estética sirva para emancipação.

GUSMÃO, Roney. "Identidades", moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

O fazer sugerido por Barbosa (2014) sempre deve estar acompanhado pelo contextualizar; assim como o ler deve estar totalmente articulado a uma conduta ativa que transcenda a superfície do que é apresentado. Disso resulta que, nas questões de gênero, a arte-educação se apresenta como grande aliada para fins de estímulo à aceitação da diversidade, não para reforçar o atrincheiramento de guetos, mas para desestabilizar limites e reinventar os sentidos de normalidade.

PÓS:

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CAO, Marián López. Lugar do outro na educação artística – o olhar como eixo articulador da experiência: uma proposta didática. *In*: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/educação contemporânea**: consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2010. p. 187-226.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- EFLAND, Arthur. Cultura, sociedade, arte e educação num mundo pós-moderno. *In*: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 173-188.
- GUSMÃO, Roney. A força performativa do espaço: rasurando regimes de visibilidade. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 17, p. 140-162, 2022. Disponível: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/42520>. Acesso: 6 jul. 2022.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.
- JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. *In*: JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. p. 115-144.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus**: comunhões emocionais. São Paulo: Forense Universitária, 2014.
- NAVARRI, Pascale. **Moda & inconsciente**: olhar de uma psicanalista. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

GUSMÃO, Roney. "Identidades", moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

SOUZA, Carlos Weiner Mariano. Arte e processo de criação na contemporaneidade: a arte como território de invenção. *In*: ROSENTHAL, Dália; RIZZI, Maria Cristina (org.). **Arte, educação e contemporaneidade**. São Paulo: Blucher, 2020. p. 41-54.

pós:

GUSMÃO, Roney. “Identidades”, moda e arte-educação: pautando a diversidade de gênero na pós-modernidade.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33870>>

254

NOTAS

- 1 Desenvolvemos pesquisa intitulada "A arte-educação na pós-modernidade", que conta com Bolsa de Iniciação Científica PIBIC e FAPESB.
- 2 O termo "individualismo" não é aqui empregado como comportamento de reclusão ou isolamento, mas como realce às singularidades em confluência com a exacerbação de signos identitários reificados no consumo.
- 3 No sentido universalista segundo o legado iluminista.
- 4 A metáfora do dionísico, ao se referir à pós-modernidade, não está isenta de regulações por esquemas de poder; pelo contrário, a propensão dionísica ao "perder-se na multidão" (MAFFESOLI, 2014) tem um lado perverso que, em tempos de orquestramento algorítmico das relações virtuais, carece de mediação institucional.
- 5 Citam-se o Marxismo, o Idealismo, a filosofia iluminista, o progresso cientificista...
- 6 Menciona-se a paródia como oportunidade de visitar clássicos e recriar seus dizeres. Aqui a paródia não pode ser confundida como plágio, nem como transcrição, mas como uma oportunidade de visita satírica de cânones ou de tendências, acentuando suas particularidades e hiperbolizando seus contornos.
- 7 Trata-se de um dos pilares da Proposta Triangular (BARBOSA, 2014).

As ideias que surgem no embate da realidade: entrevista sobre os processos criativos de Cao Guimarães

The ideas that arise in the clash of reality: interview about the creative processes of Cao Guimarães

Las ideas que surgen en el choque de la realidad: entrevista sobre los procesos creativos de Cao Guimarães

Celina Figueiredo Lage

Universidade Estadual de Minas Gerais

E-mail: celina.lage@uemg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9052-7708>

Leandro Ricardo Wenceslau

Universidade Estadual de Minas Gerais

E-mail: leowenceslau@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7629-4154>

RESUMO:

Nesta entrevista com Cao Guimarães, realizada por videoconferência em setembro de 2020, no período de pandemia da Covid-19, perguntamos a ele sobre sua trajetória artística, seus processos criativos e sua adaptação ao período de isolamento que se instalou em todo o mundo. Ele nos contou sobre sua trajetória nos campos das artes, processos criativos e histórias que exemplificaram suas experimentações criativas e filosóficas. Ainda, relatou um pouco sobre suas buscas por um processo de produção fílmica que ele batiza como um “cinema de cozinha”, que apresenta uma busca por um cinema mais artesanal, feito de planos que se articulam e funcionam como blocos de espaço-tempo, explorando conceitos de dispositivos e “jogos” que ele cria e se submete

LAGE, Celina Figueiredo; WENCESLAU, Leandro Ricardo. *As ideias que surgem no embate da realidade: entrevista sobre os processos criativos de Cao Guimarães*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

nos filmes. A entrevista ainda aponta indícios de como ele busca encontrar seus caminhos e formas de fazer um filme em meio ao caos, acasos e imprevistos da realidade.

Palavras chave: *Processos Criativos. Escritos de Artista. Cinema. Artes Plásticas. Cao Guimarães.*

ABSTRACT:

In this interview with Cao Guimarães conducted by videoconference on September of 2020 during the Covid-19 pandemic period, we asked him about his artistic trajectory, his creative processes and how he was living at the period of isolation that took place around the world. He shared a bit of his trajectory within the arts, creative processes and stories that exemplified his creative and philosophical experimentation. Still, he reported a little about his researches for film production process that he baptizes as "Cinema de Cozinha" (kitchen cinema) that presents a certain search for a more artisanal cinema, made of plans that articulate and function as blocks of space-time, exploring concepts of devices and "games" that he creates and submits to in his films. The interview also points out signs of how he seeks to find his ways and ways of making a film in the midst of the chaos, chance and unforeseen events of reality.

Keywords: *Creative Process. Artist Writings. Cinema. Visual Arts. Cao Guimarães.*

RESUMEN:

En esta entrevista con Cao Guimarães realizada por videoconferencia en septiembre de 2020 durante el período de pandemia de Covid-19, le preguntamos sobre su trayectoria artística, sus procesos creativos y cómo estaba viviendo el período de aislamiento que se ha instalado en todo el mundo. Nos contó sobre su trayectoria en el campo de las artes, procesos creativos e historias que ejemplificaron su experimentación creativa y filosófica. Aún así, relató un poco sobre sus investigaciones para el proceso de producción cinematográfica que bautiza como "Cinema de Cozinha" (cine de cocina) que presenta una búsqueda de un cine más artesanal, hecho de planos que se articulan y funcionan como bloques de espacio-tiempo, explorando conceptos de dispositivos y "juegos" que crea y a los que se somete en sus películas. La entrevista también apunta señales de cómo busca encontrar sus caminos y maneras de hacer una película en medio del caos, el azar y los imprevistos de la realidad.

Palabras clave: *Proceso creativo. Escritos de artistas. Cine. Artes visuales. Cao Guimarães.*

Introdução

Setembro de 2020, isolados em meio à pandemia da Covid-19, pedimos ao cineasta e artista plástico brasileiro Cao Guimarães que nos concedesse uma entrevista a respeito de sua trajetória artística, seus escritos, processos criativos, concepções sobre a arte, a vida e de sua adaptação ao período de isolamento social, que se instalou em todo o mundo. Cao se encontrava em um balneário no Uruguai com os filhos. A entrevista foi realizada por videoconferência, a qual gravamos e transcrevemos em seguida. Optamos por transcrever o texto das falas apenas com algumas poucas modificações, assinaladas principalmente pelos colchetes, para melhor adequar às normas do português brasileiro escrito e para clarificar as colocações feitas, mas buscamos sempre preservar ao máximo o conteúdo e estilo vívido das suas falas. A maior parte das perguntas foi elaborada previamente pelos autores e algumas surgiram organicamente durante a entrevista, que foi realizada entre Cao Guimarães e Leandro Wenceslau, no dia 28 de setembro de 2020.

O diretor mineiro Cao Guimarães é um profícuo cineasta e artista plástico que nasceu em 1965 em Belo Horizonte, onde também vive e trabalha, dividindo seu tempo entre o Brasil, o Uruguai e outras localidades para onde viaja para fazer suas filmagens e mostrar suas obras. Seus trabalhos apresentam um cruzamento entre o cinema e as artes plásticas com uma produção intensa desde o final dos anos 1980, com obras em coleções prestigiadas em importantes galerias, como a Tate Modern (Reino Unido), o MoMA e o Museu Guggenheim (EUA), dentre outras. Cao já participou de importantes exposições, como a XXV e a XXVII Bienal Internacional de São Paulo (Brasil); Insite Bienal 2005, (México); Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil (EUA). No cinema, realizou dez

longas-metragens: *Espera* (2018), *O Homem das Multidões* (2013), *Otto* (2012), *Elvira Lorelay Alma de Dragón* (2012), *Ex Isto* (2010), *Andarilho* (2007), *Acidente* (2006), *Alma do Osso* (2004), *Rua de Mão Dupla* (2002) e *O Fim do Sem Fim* (2001), que participaram de renomados festivais internacionais, como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam. Ainda, foi premiado em importantes festivais pelo mundo, como o Prêmio do Júri de Melhor Filme no É Tudo Verdade com o filme *A Alma do Osso* (2004); Prêmio Melhor Documentário Ibero Americano no 22º Festival Internacional de Cine en Guadalajara para *Acidente* (2006); Prêmio Longa-Metragem Documentário – Melhor Filme; Melhor Fotografia; Melhor Trilha Sonora; Melhor Som no 45º Festival de Brasília para *Otto* (2012) e Grand Prix Favorite – 26º Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse para o filme *O Homem das Multidões* (2013), dentre outras premiações.

Adentrar no universo de um artista é um grande desafio pelo viés de aproximação com sua obra, conceitos e personalidade. Segundo Salles (2013), esse ato criador do artista envolve movimento de registros de linguagem e tradução intersemiótica, como conversões de linguagem ao longo do processo criador, por exemplo, percepções visuais se transformam em palavras ou palavras se transformam em imagens e depois voltam a serem palavras. Essas transmutações trazem conversões entre linguagens em um exercício constante do artista que, para Salles (2013), é uma tentativa de resguardar um instante frágil.

Em complemento a esse processo do próprio artista, soma-se o esforço da pesquisa sobre sua obra, que tenta se aproximar por diferentes vieses, mas que sempre carece de movimentos de conversões de linguagens. No entanto, no caso de Cao, ele apresenta seu processo de forma variada, mas sempre muito simples. Conhecê-lo mais de perto foi estimulante e vívido pela sua simplicidade em transmitir seus conceitos, ideias e pelo bom humor. Mas, sobretudo, pela facilidade com que ele consegue nos colocar em uma espécie de estado de intimidade consigo e com sua obra. Cao fala sobre suas inquietações, processos criativos e tudo que potencializa sua arte com a mesma simplicidade e proximidade de uma conversa afetuosa de cozinha. Em Minas, a cozinha é como o coração de uma casa, onde toda a família, amigos e convidados geralmente se reúnem e contam suas histórias, trocam afetos e compartilham a vida e Cao parece entender muito bem isso. Enquanto fala sobre sua arte e sobre o que mais perguntamos, ele consegue nos aproximar de seu ponto de vista com sua personalidade cativante e investigativa, que valoriza os momentos, que se esconde em

meio ao caos, acasos e imprevistos da realidade. Para Mourão e Labaki (2005), no cinema o campo do previsível e do imprevisível se estabelece através da relação entre saber o que deve ser filmado para assegurar o registro de todos os aspectos essenciais ao filme e abrir espaço para o imprevisível, que pode surgir com o processo de encenação, *mise en scène* e construção imagética. Na obra de Cao, sua forma particular de produção nos afasta das filiações óbvias e desperta um olhar que envolve afeto, experimentação e criação autoral.

Entrevista

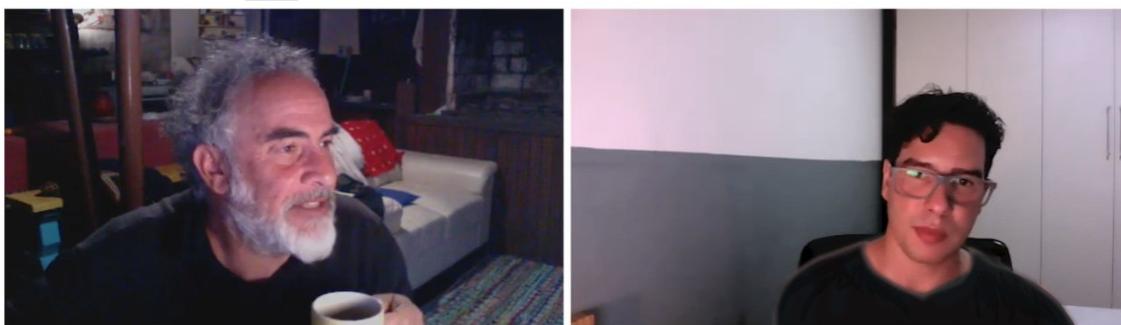


Fig. 1: Cao Guimarães (à esquerda) e Leandro Wenceslau (à direita). Fonte: Arquivo do autor.

Leandro Wenceslau: Você é um artista de destaque, com atuação principal no campo das artes visuais, abrangendo fotografia, cinema e as artes do vídeo. Conte um pouco de sua trajetória e como foi se dando sua atuação através dessas diferentes linguagens artísticas.

Cao Guimarães: Na verdade, minha formação é em Filosofia, eu fiz Filosofia. Não me formei, mas foi o curso que eu fiz e sempre trabalhei com fotografia. Fotografia profissional, de jornalismo, produtos, de moda, de tudo. Na época, foi uma super escola, eu tinha um laboratório de fotografia preto e branco. Então, paralelamente, eu ia fazendo umas exposições de fotografia, desenvolvendo meu trabalho fotográfico e comecei a expor fotografia. E aí veio um período londrino, um período no final da década de [19]90, onde eu fui morar em Londres com minha ex-mulher, a Rivane [Rivane Neuenschwander], ela que também é artista plástica. E lá eu tinha acesso a uns rolinhos de Super8, tinha câmera e comecei a fazer uns filminhos. Produzia umas coisas despreziosas, passando o tempo, já que eu não tinha muito o que fazer por lá. E assim eu fiz meus primeiros

trabalhos nesse período. Era uma coisa bem caseira, na época, eu até escrevi um texto chamado “Cinema de Cozinha” (GUIMARÃES, 2008) e esse texto explica um pouco essa ideia de um cinema mais artesanal.

Na verdade, eu sempre quis ser cineasta. O que me impactou primeiro na vida, na época, foram os cineclubes, na década de [19]80, e foi quando eu realmente descobri o mundo através do cinema. Não apenas o mundo, mas formas de olhar o mundo. O cinema realmente me impactou profundamente, mas fazer cinema naquela época, antes do vídeo, era muito complicado. Então, foi junto com a evolução tecnológica que eu comecei a ter acesso a novas formas de fazer e hoje qualquer um consegue fazer um filme. Eu andava muito mais com um grupo de artistas plásticos do que de cineastas. Mas também não tinha tantos cineastas em Belo Horizonte, tinha mais [artistas do] vídeo, e muitos artistas plásticos [circulando no meu meio].

Esses primeiros filminhos que eu fiz, eles acabaram no circuito de artes plásticas, os curadores gostavam e me chamavam para expor. E aí, eu comecei a mandar os filmes também para os festivais de cinema e comecei a frequentar ambos os circuitos, tanto o do cinema como das artes plásticas. As coisas caminharam juntas, mas eu comecei a me inteirar de artes plásticas depois, porque minha paixão mesmo era ir no cinema, não ir ver exposição. Mas em Londres eu frequentei muito exposições e isso abriu um mundo novo para mim. Artes plásticas é algo muito incrível, foi muito importante esse acesso às artes plásticas e perceber que elas que abriram as portas para o mundo do audiovisual. Quando eu visitava exposições, eu via vídeos, instalações. Então, eu percebi que meus filmes também poderiam estar em um meio diferente que o cinema.

Leandro Wenceslau: No seu cotidiano, você costuma realizar registros, como cadernos de anotações, gravações etc.? Se sim, como esses registros contribuem para a construção posterior de seu trabalho? Descreva um pouco do seu processo criativo.

Cao Guimarães: Eu sempre tive caderninho de anotações. Eu gostava muito de ler e escrever. E além do cinema, gostava muito de escrever. Na época, eu era muito da fotografia e literatura. Eu gostava de escrever e fotografar, que são trabalhos essencialmente solitários. E esses cadernos eu sempre tive, algumas vezes eu anotava algumas ideias, mas nada como uma coisa de artista plástico que tem desenho e tal. Eu comecei a fazer muitos cadernos quando eu comecei a fazer os

meus primeiros longas. E aí, para cada longa eu fazia um caderno. Como eu não tinha exatamente roteiros, eu gostava de ler muito sobre o assunto que estava pesquisando, fazer anotações, escrever ideias. Em determinadas épocas da minha vida, eu também tinha cadernos. E na minha época em Londres, eu comecei a fazer também o meu primeiro livro de artista que foi o *Histórias do não ver* (2013), que é um projeto que eu convido pessoas para me sequestrar. E essas pessoas me levam de olhos vendados e fazem uma experiência qualquer comigo. Elas pensam em um projeto de sequestro. Uma pessoa me levou para barbearia, para fazer a barba. Outras me levaram para jantar, outras para andar em roda gigante. Vários tipos de sequestros em cidades diferentes. Como eu estava morando em Londres, eu fiz em Barcelona, em Madri. Na verdade, são nove sequestros, cada um em uma cidade diferente e com um sequestrador diferente. E eu ficava o tempo inteiro com os olhos vendados e a minha ideia era tentar perceber o mundo, a realidade, através dos outros sentidos que não a visão, através do tato, ouvido, do que eu pegava, cheirava. E eu só tirava a venda quando chegava em casa e escrevia um texto sobre as minhas impressões dos sequestros, de cada experiência. E, depois, eu revelava fotografias preto e branco, analógicas que fazia durante esses sequestros. Então, o único testemunho visual eram essas imagens que eu ia fazendo durante a experiência, mas que eu não tinha visto. E o livro é composto com esses textos e com essas imagens. Isso virou um livro, e depois eu editei um vídeo com essas imagens fixas comigo narrando fragmentos destes textos junto com uma trilha sonora que O Grivo fez. Isso virou uma instalação, que ganhou o primeiro prêmio no Panorama das Artes do MAM de 2001, em São Paulo. Hoje, essa instalação é da coleção do MAM. Esse foi meu primeiro livro de artista que eu bolei nessa época, o que não era exatamente um caderno de anotações, mas já era uma obra. Depois, eu fiz um outro, um que é sobre as gambiarras.

Em 1998 e 1999, eu fui viajar para fazer o meu primeiro longa que foi o *Fim do Sem Fim* (2001). Viajei dez estados brasileiros e nessa viagem eu comecei a reencontrar a minha cultura. O país de onde eu era. E isso me abriu, talvez. Mais importante que ter vivido fora, foi ter voltado e reencontrado comigo mesmo. Reencontrar de onde você é, viajando pelo Brasil profundo, no interior do Nordeste. E eu comecei a perceber como o povo brasileiro é criativo nas suas gambiarras de sobrevivência, então eu fiz esse livro *Gambiarras* para uma bienal de artes plásticas em Porto Rico: a // *Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y El Caribe* em 2009. Nesta época, já tinha exposto muitas vezes gambiarras, isso virou também um trabalho, em que eu fiz vídeos de gambiarras.

LAGE, Celina Figueiredo; WENCESLAU, Leandro Ricardo. **As ideias que surgem no embate da realidade: entrevista sobre os processos criativos de Cao Guimarães.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

Virou um trabalho tipo inventarial. Até hoje, eu coleciono gambiarras. Até hoje, eu fico fotografando gambiarras, é uma coisa infinita. Isso gerou muito texto, muito estudo sobre a gambiarra e são os dois livros de artista que eu fiz.

O último livro que eu fiz para a Cosac Naify também é um livro de artista, *Cao* (2015). Mas não é tanto um projeto, é mais um apanhado, uma coisa meio que a retrospectiva da obra. Ele tem textos, fotogramas de Super8, tem diálogos dos filmes, tem as páginas amarelas, tem gambiarras etc. Ele não é um projeto como *Histórias do não ver* (2013) e *Gambiarras* (2009), é mais como uma retrospectiva, digamos assim.

Leandro Wenceslau: Na produção de um filme, geralmente a escrita de um roteiro é um elemento necessário e transicional entre uma ideia/narrativa e o produto acabado (filme). Como se dá seu processo de escrita e transposição para seus filmes?

Cao Guimarães: São experiências variadas. Quando é um filme de ficção como o *Homem das Multi-dões* (2013), obviamente eu escrevi um roteiro, apesar de também ter muita improvisação. Mas, na maior parte dos meus filmes que são mais documentais ou relacionados à realidade ou a um assunto específico, o roteiro é parte geralmente que existe para ganhar um edital. Você tem que escrever algo, um roteiro, argumento, conceito. Mas, pensar em roteiro de documentário é uma coisa meio absurda. Para mim, pensar em escrever um roteiro de documentário é uma ideia daqueles documentários clássicos de Amaral Neto, onde você vai fazer um roteiro para seguir à risca, e não é bem assim no meu caso. O que eu gosto, o meu processo, é mais de me impregnar do assunto, conceitualmente. Se, por exemplo, vou fazer um filme sobre a solidão, sobre os eremitas, então eu gosto de ler muitos livros sobre solidão, sobre eremitas, sobre andarilhos, sobre caminhar, sobre a espera. Todo filme meu tem um assunto específico ou pode ter reverberações filosóficas ou literárias. Ou então, são processos conceituais, propositivos. Existem formas diferentes de relações com a realidade. O que eu chamo de uma metáfora do lago. Essa é uma metáfora que eu inventei para você entender mais ou menos como eu me relaciono [com a realidade]. Se você imaginar a realidade como a superfície de um lago, existem três formas de se relacionar com ela. A primeira forma é você se sentar no barranco e ficar contemplando o lago. Daí, os trabalhos que são filtrados pelo olhar, pelo seu sentido, sua percepção da realidade. São trabalhos contemplativos, como por exemplo, *Da janela do meu quarto* (2004), onde você está ali na janela, exatamente contemplando o

mundo e você faz um filme. A segunda forma é você pegar uma pedra e jogar na superfície do lago. E essa pedra [é] como um conceito, uma proposição ou dispositivo. E você joga para desorganizar essa superfície do lago, para reverberar. Então, você tem trabalhos como *Rua de Mão Dupla* (2002), um filme que eu trocava pessoas de casas por 24 horas. Tem o *Acidente* (2006), que é outro filme, que eu fiz com o Pablo Lobato e que eu peguei nomes de cidades mineiras e compusemos um poema com esses nomes. E fomos em cada uma dessas cidades para ver o que cada uma dessas cidades queria contar para a gente. E a gente ficava ali, simplesmente filmando o que acontecesse. Mas o “roteiro” é um poema feito com os nomes das cidades. Então, é uma proposição, um dispositivo que você aciona para fazer um filme, não tem um roteiro exatamente. E uma terceira forma é você se lançar dentro do lago. E aí, são filmes mais imersivos, em que você vai viver quinze dias com um eremita, no alto da montanha, ou com os andarilhos. Você tem um processo de imersão no assunto. É obvio que você anota várias coisas. É obvio que essas categorias não são estanques, elas se embaralham. Quando eu estou com um filme imersivo, eu uso muito a minha contemplação ou eu uso de dispositivos dentro do filme para fazer determinadas coisas. Mas, [isso é] só para te contar um pouco como é que é o meu processo de criação, ele é muito mais por esse caminho, do que através de fazer ou seguir um roteiro escrito.

Leandro Wenceslau: Como você procede do ponto de vista formal de construção de um projeto onde existe a necessidade de um roteiro para buscar financiamento e posteriormente sua execução? Algumas vezes, o processo de realização de um filme é demorado, podendo durar anos para ser concluído. Como você lida com as mudanças que acontecem com o passar do tempo e durante a execução do projeto?

Cao Guimarães: Também são experiências variadas. Tem filmes como *Otto* (2012), que é um filme em que eu acompanhei minha mulher grávida até o Otto nascer e que não tem um patrocínio, não tem um tostão, não tem nada. Não tem dinheiro nenhum, você abre o filme e não tem nem uma logomarca. Eu fiz... eu, minha mulher e meu filho. Tem desde disso até *O Homem das Multidões* (2013), que demorou dez anos, desde a primeira conversa com o Marcelo (Marcelo Gomes) até o filme pronto.

Agora, a maior parte desses filmes são filmes baratos e foram filmes feitos em uma época no Brasil onde o processo não era tão complicado. Tinha editais e eu sempre tive sorte de ser contemplado, [sempre] com pouca grana. Meus filmes, a média é de cem mil, oitenta mil, cem [mil] e quinhentos mil para fazer um filme. E é isso, com uma equipe pequena, [você] vai e faz um filme. O *Rua de Mão Dupla* (2002) é um filme feito com dinheiro da bienal, que devia ser pouco, nem me lembro quanto era. O *Acidente* (2006) foi feito com dinheiro do DocTV.¹ Eram coisas que não demoravam tanto tempo. Claro que entre a elaboração de um projeto até o dinheiro entrar na conta, passava um ano. Mas, eu estava trabalhando, eu fazia muitos filmes. Estava acabando um e já estava começando outro. Então, entre os anos de 2000 até 2012, mais ou menos, eu devo ter feito oito, nove longas, quase um filme por ano. Então, não demorava tanto tempo, porque eram filmes de uma certa forma simples, no sentido da produção ser pequena, equipe pequena, orçamento barato. O *Andarilho* (2006) foi um pouco mais caro, mas geralmente eram processos mais rápidos e eu filmo rápido e edito rápido.

Alguns filmes demoram mais. Eu mesmo filmo, eu mesmo edito. Eu nunca chamo um montador. Eu sempre gosto de editar meus filmes. Chamo pessoas para me ajudar depois, para trocar ideias durante a montagem. E chamo também assistentes de montagem, mas eu mesmo, geralmente, monto os filmes. Eu adoro montar e adoro filmar. E a equipe é mais ou menos a mesma. É O Grivo [trilha sonora]; o Beto [produtor]; Aline X [assistente de direção e produção]. É uma equipe que já é bem harmonizada, já sabe mais ou menos o que eu quero, como cada um trabalha e assim fica mais fácil. Eu acho também que peguei um tempo na Ancine, no Brasil, do Lula, que felizmente a coisa andou. O cinema estava produzindo cada vez mais e os filmes faziam sucesso. Percorriam todos esses festivais como Cannes, Sundance, Berlim, Veneza. E uma coisa vai levando à outra, já que os filmes eram bem-sucedidos em festivais, em um outro edital que eu mandava, "Ah, o Cao!", o que fez o *Andarilho* fez tal filme... Então, uma coisa ia levando à outra e o processo não demorava tanto assim.

E enquanto eu estava bolando *O Homem das Multidões* (2013), eu devo ter feito 2 ou 3 filmes no meio, porque era um projeto mais longo, com mais dinheiro. Talvez, o valor do *O Homem das Multidões* desse para pagar todos os meus outros filmes, mas eu não tenho produtora, não fico traba-

¹ O DocTV foi um programa do Governo Federal cujo intuito era fomentar a produção de documentários em todos os estados do Brasil e exibi-los através da rede pública de televisão.

lhando o dia inteiro com isso. Eu trabalho com artes plásticas também. Tem exposições, vídeos, trabalho fotográfico, então, eu ficava fazendo outros trabalhos e tinha um produtor que trabalhava comigo e cuidava dessa parte, e quando aparecia o dinheiro, geralmente a gente viajava – eram filmes que geralmente tínhamos que viajar – e não demorava tanto, era cerca de quinze, trinta dias de filmagem.

O *Ex Isto* (2010), por exemplo, foi um convite do Itaú Cultural, que me chamou para fazer um filme sobre o Paulo Leminski e eu escolhi fazer sobre o livro *Catatau*. Esse foi um filme em que eu escrevi um roteiro, para apresentação, porque tinha que... uma coisa meio proforma. E a ideia inicial era fazer uma coisa mais em cima da pessoa do Paulo Leminski, mas eu comecei a ler o *Catatau* e fiquei tão envolvido que abandonei todo resto. Eu iria para Curitiba filmar um tanto de coisas, mas não usei nada disso, porque eu resolvi começar a filmar com João Miguel [João Miguel Serrano Leonelli], o *Catatau*, de uma forma bem aberta, só tinha o roteiro de viagem.

E eu e o João Miguel líamos o livro, lemos o livro várias vezes. O personagem era o René Descartes, então, lemos algumas obras dele. Eu li a obra completa do Paulo Leminski. Então [esse] foi um filme que tinha uma ideia, um conceito, que era o personagem [René Descartes], o pai da filosofia cartesiana eurocidental, perdido nos trópicos, e o Leminski imaginava o que aconteceria com Descartes se ele tivesse vindo para o Brasil com o Maurício de Nassau. O filme é isso. O João me perguntava: “O que eu vou fazer? Não tem roteiro”. Para um ator, isso é uma loucura. E eu falava assim: “Não, João, o que você é no filme? Um filósofo. O que um filósofo faz? Pensa! Então, você vai pensar no filme. E eu vou filmar a curva do seu pensamento. Então, você vai começar vestido na Amazônia e vai terminar pelado. Vai ser um desnudamento da razão.” É um confronto do pai do racionalismo com a “irracionalidade selvagem” dos trópicos.

Então, esse era o mote do filme e o João fazia isso de uma forma magnífica, pela expressividade corporal, pelo olhar. Foi um processo que não tinha roteiro. [Uma] outra coisa... tem anotações, tem escritos, mas é uma bagunça também. Eu levei o livro *Catatau* e o filme foi todo narrado em *off*. E eu tinha grifado no livro umas partes que eu achava interessante e no último dia de filmagem, a gente estava no Hotel Nacional, em Brasília [DF], e resolvemos gravar com o João Miguel, dentro de um quarto de hotel, aquelas partes que eu tinha grifado. E ele tinha passado quinze dias completamente possuído pelo personagem e gravou várias vezes. Um mês depois, a gente tentou gravar

novamente com ele, em um estúdio em Salvador [BA], com qualidade técnica muito melhor, mas não usamos nem uma das falas desse dia. Usamos as falas de quando o João está ainda impregnado pelo personagem, ali no quarto de hotel.

Para você ver que eu registro, mas as coisas vão acontecendo e a realidade é muito mais rica do que qualquer coisa que você for imaginar e anotar. Você imagina o que é um eremita e quando você chega lá é outra coisa completamente diferente do que você imaginou do que fosse um eremita. Então, você pode até tentar fazer alguma coisa que você tinha imaginado, mas é tão mais rico o que a realidade te oferece. Por isso, as minhas ideias vão surgindo no embate com a realidade.

Leandro Wenceslau: Em seus filmes, se vê muitas vezes personas que surgem da vida real, sendo que o aspecto documental está muito presente em suas obras. Como é para você dirigir esses atores e construir esses personagens? Como você pensa as relações entre vida, ficção e arte?

Cao Guimarães: Os personagens, eu não os distingo muito. Claro que um processo de um filme de ficção é completamente diferente. Você tem atores e um roteiro. O processo é muito diferente. Mas existe uma frase muito boa que é: "Não existe maior ficção do que a realidade". Você pode ver isso hoje nos últimos quatro anos da política brasileira, quer coisa mais ficcional, mais louca que a realidade da política brasileira? Então, você tem a realidade com uma riqueza de histórias, acontecimentos. E os personagens documentais, reais, eles também são atores de si mesmos. Eles estão interpretando a si mesmos. Então, eles põem a cara que eles querem e não interessa se isso é mentira ou verdade, [se] isso não existe. O que interessa é que seja expressivo, interessante, que a história seja realmente potente. E eles são dirigíveis também, mesmo que não seja um ator. Se eu peço para entrar, sair, fazer uma cara de sofrimento... se eu achar que o filme está precisando, posso dirigir e eles são dirigíveis e, às vezes, melhores que os atores profissionais.

A questão da realidade e da ficção, elas se mesclam o tempo inteiro pra mim. Não tem muita distinção na minha cabeça. Da mesma forma, se estou fazendo um filme de ficção em cima de um roteiro, do ator, é preciso ficar antenado em tudo que está acontecendo em volta, porque, às vezes, você está filmando para um lado e do outro lado tem uma gotinha caindo que é muito mais expressiva e significa muito mais do que tudo que você está fazendo. E, nesse caso, você precisa mudar e filmar aquilo ou fazer que seu personagem interaja com aquilo que está acontecendo. Eu

não sou uma pessoa do controle, eu prefiro o descontrole e o acaso. Tem uma ideia de controle e descontrole, o roteiro é uma espécie de controle. É como quando você vai fazer uma viagem. Você pode ir com todos os dias programados, em tal dia, tal hora, eu vou visitar tal coisa... ou você pode ir, sem olhar o mapa, sem olhar agenda, sem nada. E sair do hotel e olhar para um lado da rua, olhar para o outro e decidir: vou por aqui e andar. A viagem com certeza vai ser diferente.

Leandro Wenceslau: E qual tipo de turista você é, o primeiro ou o segundo?

Cao Guimarães: Claro que o segundo! Eu odeio turismo agendado, controlado, que te diz para fazer isso tal hora... O turismo que te fala “agora tem que olhar pra cá ou olha pra ali...”, sabe, manual de experimentar a vida. E o filme, o cinema tem que ser próximo da vida, tem que aproximar não só os personagens, as coisas, mas o tempo, porque cinema é imagem, som e tempo. E o tempo do cinema se distanciou muito do tempo da vida. Então, eu tento aproximar a temporalidade dos meus filmes com o tempo da vida. Você vê um filme americano e oitenta por cento dele tem diálogo, tem alguém falando alguma coisa com alguém. E no seu dia a dia, não é assim. Você não passa dez por cento do seu dia falando. Então, você vê um filme hoje e é pura falação o tempo inteiro. A vida não é assim. O cinema é imagem e som, audiovisual. A palavra é secundária, só que quando começou o cinema a existir, não existia cineasta, existiam escritores, dramaturgo, pintor, ator. E o roteiro foi uma coisa que sempre existia e seguia-se muito o roteiro, porque vinha da tradição do teatro, da palavra. E nesse ponto, o cinema ainda tem muito a descobrir só através da imagem e o som. Apenas essa dupla, essa conexão de uma coisa com a outra já gera milhões de possibilidades. O terceiro elemento é o tempo. Tem imagem, som e o tempo. São esses três elementos fundamentais para você compor um filme. Então, você vai esculpir o tempo [referência ao conceito de Andrei Tarkovski]. Quando você monta um filme é um tempo esculpido.

Leandro Wenceslau: Como é seu processo de imersão na montagem dos filmes?

Cao Guimarães: É variado. Tem filme que eu chegava já com a coisa quentinha na minha cabeça. Como eu filmo, as imagens passam pelo meu olhar e ficam na minha memória compondo. Enquanto estou filmando, estou sentindo uma possível narrativa. Já durante a filmagem eu vou mais ou menos editando na minha cabeça. E tem filme que isso dá super certo. Você vê as coisas

acontecerem de uma forma mágica, e, nesses casos, eu volto da filmagem já querendo colocar a mão na massa e fazer. Mas tem um tempo de uma pausa que é quando eu mando pros meninos do O Grivo para fazerem a trilha sonora, que é a segunda camada narrativa importante.

Lembre-se disso, tem imagem e som. Eu sou um ser da imagem e O Grivo do som. E eles reinventam o filme para mim, quando eles mandam o filme com som, às vezes eu dou mais uma mexida no filme. Mas esse tempo, da espera da trilha, é uma delícia! É quando eu descanso do filme, o filme volta para mim diferente. Às vezes eu mudo, às vezes eu não mudo. Às vezes é um processo rápido, sai como um peido, às vezes demora, fica enlacrado, como o *Espera* (2018). Eram muitos personagens, uma coisa complicada. Agora, quando é um personagem ou quando deu tudo certo, fica mais simples. Tem filmes que você sente na filmagem que deram mais certo que outros.

Um livro tem várias palavras e você vai associando-as para escrever e dar um sentido. Já em um filme você tem várias imagens e vários sons que você vai associando-os para criar uma narrativa.

Leandro Wenceslau: Como se dá seu trabalho colaborativo com roteiristas, produtores, fotógrafos e músicos na produção dos filmes? Como você percebe as questões de autoria e coautoria no cinema, quando é feito a muitas mãos?

Cao Guimarães: Eu acho que existe uma questão de identidade que é muito importante. As parcerias, eu adoro, porque tem o sentido colaborativo na arte. Eu gosto em meus filmes que cada projeto seja diferente um do outro e quando tem uma outra pessoa [envolvida], quando eu compartilho autoria com outra pessoa, elas trazem uma novidade, que é muito interessante, quando se tem [uma outra] identidade, quando se tem alguma coisa que é complementar e somatória.

Pelo menos três dos meus filmes são parcerias e eu acho riquíssimo, porque os parceiros te ajudam a levar a coisa por um outro caminho, você aprende coisas. Isso, estou dizendo nesse lugar do diretor, do autor do projeto, mas quanto à equipe, geralmente é uma questão de identidade. Você se acostuma com a forma de trabalhar do outro e fica muito mais fácil. Você não tem que ficar explicando demais, fica mais íntimo... porque fazer um filme é uma coisa difícil, complexa e com

equipes imensas, de gente que você não conhece, convivendo 24 horas, é uma loucura! E eu penso que é preciso haver esse tipo de cinema de cozinha, que é um cinema mais artesanal que eu faço, mais intimista, aonde o silêncio é importante, aonde a percepção do mundo é importante, aonde a inter-relação com objeto filmado, o personagem, é importante. Você precisa de pessoas que saibam o jeito que você trabalha. Por exemplo, um produtor pega e fala que você vai ter que trabalhar com esse fotógrafo, e é um cara barulhento, vai colocar não sei quantas câmeras, luzes e não sei o que... não dá, não combina comigo. Por isso, eu faço filmes baratos, pequenos, aonde a autonomia é fundamental. Então, eu tenho autonomia de escolher o que eu quero e eu acho isso fundamental e não teria a menor paciência de fazer algo que um produtor queira. Para mim, fazer cinema é igual fazer arte, não tem diferença.

Às vezes, o período de trabalho comigo tinha três, quatro horas por dia e depois vamos beber cerveja, mas o filme continua na cerveja. Na verdade, a gente está trabalhando o filme vinte e quatro horas por dia. Às vezes, acontecia uma coisa, e o filme vai acontecendo de uma forma como se estivesse viajando com amigos.

Eu gosto de trabalhar de uma forma mais simples, porque quanto mais complexidade, quanto mais dinheiro, mais gente é preciso, mais controle. O filme é como uma entidade que quer baixar, igual do candomblé. Você e sua equipe são o cavalo de santo. Ela quer passar por você e chegar no espectador. Então, se você põe cinquenta pessoas, essa entidade vai ficar louca. Você tem que ter só respeito por ela e sensibilidade para saber para onde ela quer ir, para guiar ela. O filme é essa entidade que você vai entrar num barco e ir junto com o personagem que também é parte desse jogo. É um jogo, que a coisa acontece ali e passa e vira um filme. E o filme fica aí vivo no espectador. E isso é outra coisa, porque depois não é mais o meu filme, nem o filme do personagem, da câmera, mas é agora do mundo. O filme se torna diferente em cada espectador e daí o fascínio da arte. O fascínio da arte está na imprevisibilidade e na multiplicidade possível.

Leandro Wenceslau: Como você está vivendo o isolamento durante a pandemia do Covid-19? Esse momento de isolamento tem sido produtivo para você?

Cao Guimarães: Eu estou aqui com meus filhos, estou em um lugar muito tranquilo, eu tenho uma casa no interior do Uruguai. Afetivamente estou preenchido com os meninos. Estou em um balneário muito aprazível. É um pouco isolamento, estou exercendo meu eremitério.

Também aproveito para trabalhar e comecei a fazer várias coisas que eu não fazia antes, como plantar, mexer na terra, cozinhar, estou cozinhando super bem. Exercício da paternidade intenso e aprendendo a lidar nesse mundo virtual, com os amigos, acompanhar e pensar o mundo, hoje em dia. Esta coisa complexa demais, que às vezes você precisa se distanciar, se não você enlouquece, principalmente no Brasil. Às vezes fica difícil, às vezes dá saudade de tomar uma cachacinha com torresmo com os amigos, em um boteco, coisas do Brasil, de Belo Horizonte [MG].

REFERÊNCIAS

- ACIDENTE. Direção: Cao Guimarães e Pablo Lobato. Produção executiva: Beto Magalhães e Pablo Lobato. Belo Horizonte: Cinco em Ponto; TEIA, 2006. DV (72 min).
- ANDARILHO. Direção: Cao Guimarães. Direção de produção e de produção executiva: Beto Magalhães. Belo Horizonte: Cinco em Ponto, 2006. 35mm (80 min).
- DA JANELA do meu quarto. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2004. 35 mm (5 min).
- ESPERA. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2018. Formato digital (76 min).
- EX-ISTO. Direção: Cao Guimarães. Direção de produção e de produção executiva: Beto Magalhães. Belo Horizonte: [s.n.], 2010. Formato digital (86 min).
- FIM do sem fim. Direção: Cao Guimarães. Produção executiva: Vânia Catani e Lucas Bambozzi. Belo Horizonte: Diphusa/Bananeira Filmes/Cinco em Ponto, 2001. 35mm (92 min).
- GUIMARÃES, Cao. **Cao**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GUIMARÃES, Cao. **Cinema de cozinha**. Belo Horizonte. 2008. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- GUIMARÃES, Cao. **Gambiarra**. San Juan: II Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y El Caribe, 2009. Catálogo de exposição, 19 abr.-30 jun. 2009.
- GUIMARÃES, Cao. **Histórias do não ver**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- MOURÃO, Maria Dora Genis; LABAKI, Amir (ed.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- O HOMEM das multidões. Roteiro e direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Produção: Beto Magalhães e João Vieira Jr. Belo Horizonte: Cinco em Ponto/REC Produtores Associados, 2013. Formato digital (95 min).
- OTTO. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2012. Formato digital (70 min).
- RUA de mão dupla. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2002. DV (75 min).
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

Conversa com Bruno Cançado

Conversation with Bruno Cançado

Conversación con Bruno Cançado

Lucas Ribeiro de Melo Costa

Universidade Estadual Paulista

E-mail: lucas.rm.costa@unesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5741-8067>

RESUMO:

Entrevista realizada com o artista mineiro Bruno Cançado (1981-), para a pesquisa de doutorado de Lucas Costa, sobre escultura e instabilidade. A conversa estabelece um diálogo entre as poéticas dos autores com base nos procedimentos artísticos. Devido às características estruturais desses trabalhos, os artistas se aproximam da arquitetura e de saberes populares – muito presentes na construção civil – para discutirem o uso dessas técnicas na linguagem escultórica. Desta maneira, os autores procuram criar uma ligação entre esses tipos de trabalhos e a tradição da escultura.

Palavras chave: *Bruno Cançado. Escultura. Processo criativo. Arquitetura vernacular. Construção civil.*

ABSTRACT:

Interview conducted with the artist from Minas Gerais, Bruno Cançado (1981-), for Lucas Costa's PhD research on sculpture and instability. The conversation establishes a dialogue between the authors' poetics based on artistic procedures. Due to the structural characteristics of these works, the artists approach architecture and popular knowledge – present in civil construction – to discuss the use of these techniques in the sculptural language. In this way, the authors seek to create a link between these types of works and the sculpture tradition.

Keywords: *Bruno Cançado. Sculpture. Creative process. Vernacular architecture. Construction.*

RESUMEN:

Entrevista realizada al artista de Minas Gerais, Bruno Cançado (1981-), para la investigación doctoral del Lucas Costa sobre escultura e inestabilidad. La conversación establece un

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. *Conversa com Bruno Cançado*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

diálogo entre las poéticas de los autores a partir de procedimientos artísticos. Por las características estructurales de estas obras, los artistas se acercan a la arquitectura y el conocimiento popular, muy presente en la construcción civil, para discutir el uso de estas técnicas en el lenguaje escultórico. De esta forma, los autores buscan crear un vínculo entre este tipo de obras y la tradición escultórica.

Palabras clave: *Bruno Cançado. Escultura. Proceso creativo. Arquitectura vernácula. Construcción civil.*

Artigo recebido em: 04/10/2021

Artigo aprovado em: 19/07/2022

Entrevista realizada em: 03/06/2021

Lucas Costa: Bruno, teu trabalho parece se inserir em um complexo arte-arquitetura, de modo que a sua linguagem se aproxima, ou é construída, neste âmbito. Dentro desse escopo mais geral, eu percebo alguns vetores mais específicos. Me parece que você se interessa por uma paisagem urbana, que é uma paisagem construída, assim como a arquitetura é uma construção.

Qual sua relação com esse contexto de ação? A escolha por determinados materiais é balizada por esse contexto?

Bruno Cançado: Eu gosto de caminhar e visitar os canteiros de obras que vou encontrando. Eu sempre me interessei pela cidade, mesmo antes de pensar em escultura. Fui estudar arte somente aos 27 anos; me formei em comunicação antes disso. Então, meu interesse nesses contextos se principia com a antropologia cultural, que tive contato na comunicação. Sempre me interessou a pesquisa etnográfica, voltada para cultura urbana.

Quando comecei a trabalhar com escultura, eu fui para o concreto. Minha experimentação com esse material foi me levando a outros. Então, alguns desses materiais são escolhidos de uma forma consciente, já outros acabam entrando em meu processo por acaso, a partir da experiência e da prática no ateliê.



Fig. 1. Bruno Cançado. *Corpo de prova II*, 2009-10. Still do vídeo, 5min33s.

Um dos meus primeiros trabalhos se chama *Corpo de prova II* (Fig.1). Esse vídeo foi uma espécie de coincidência: quando eu comecei a visitar esses canteiros de obras, eu encontrava alguns cilindros de concreto em vários desses canteiros. Esses cilindros se chamam corpos de prova¹. Eles são produzidos para serem submetidos a testes de resistência. Com o resultado desses testes, é possível saber o traço² do concreto que você precisa para construir sua casa, por exemplo.

Então, esse conhecimento técnico do objeto foi a premissa para que o trabalho acontecesse. O vídeo é uma espécie de dança/confronto entre o corpo humano – meu pé, minha perna – e o corpo de prova – o cilindro.



Fig. 2. Bruno Cançado. *Assentamento*, 2010. Cubo de concreto, banco de madeira, cabo e grampo de aço, dimensões variáveis. Coleção do artista.

Depois eu fiz outro trabalho, ainda na faculdade, que era um cubo que se equilibra sobre um banco. Esse trabalho, *Assentamento* (Fig. 2), também surgiu pela experiência com os materiais. Eu já vinha trabalhando com cubos de concreto, mas de outra forma. Eu tinha dois desses cubos – cada um pesava em torno de 150 kg – que eu ficava brincando/testando pelo ateliê. Em uma dessas movimentações, eu pensei em dependurar esses cubos em uma viga de aço do espaço, para forçar aquela arquitetura. Eu queria dependurar 300 kg em um ponto só.

Nesse processo, eu comecei a usar o mobiliário do ateliê para me ajudar no içamento desses cubos. Eu percebi algo interessante surgindo com esse mobiliário que eu utilizava: ele trazia uma certa complexidade que o trabalho não tinha até então. Eu estava mais focado em questões ligadas à

transformação da cidade, à rua; e a mobília me trouxe algo da intimidade dos espaços, ela é um elemento da casa. Eu percebi que nesses cubos de concreto que se apoiavam sobre bancos e mesas havia uma espécie de confronto entre dois ambientes – o público e o privado.

Comecei então a pensar na relação dos materiais. Se esse mobiliário é feito de madeira, o que seria essa conversa da madeira com o concreto? A madeira está ligada ao concreto, ela é, frequentemente, a própria fôrma que molda esse concreto. É comum encontrarmos os veios da madeira impressos na superfície de estruturas de concreto. No entanto, a madeira tem uma “temperatura” diferente do concreto, e isso vai gerando toda uma complexidade para o trabalho.



Fig. 3. Bruno Cançado. *Sem título*, 2010-2011. Madeira e concreto, 85 x 80 x 75 cm. Coleção Sattamini/MAC Niterói.

L: Aproveito para te colocar algumas questões:

Há um trabalho seu, desse mesmo período (Fig. 3), que é formado por uma mesa e, repousada nela, está uma forma de concreto cilíndrica, que contorna essa mobília de modo transversal. Parece uma referência abstrata ao corpo, pois esse concreto abraça, de certa maneira, a mesa. A sensação é de que esses materiais distintos convivem bem no trabalho.



Fig. 4. Bruno Cançado. *Sem título (Jantar)*, 2013. Concreto armado e mesas de madeira, 90 x 320 x 150 cm. Coleção do artista.



Fig. 5. Bruno Cançado. *Sem título (Estar)*, 2013. Concreto armado, 50 x 150 x 130 cm. Coleção do artista.



Fig. 6. Bruno Cançado. 2x4, 2015. Concreto armado; 165 x 8,7 x 35 cm. Coleção do artista.

Percebo isso acontecendo em outros exemplos. Seu trabalho posterior, *Sem título (Jantar)* (Fig. 4), constituído por uma placa de concreto apoiada em cima de duas mesas, poderia ser um embate entre os materiais. Mas essa placa, que está flambada³, parece criar uma situação de convivência mais dócil, a meu ver.

No mesmo ano (2013), você fez o trabalho *Sem título (Estar)* (Fig. 5), que tem o mesmo processo construtivo do *Jantar*. Me parece que essa peça abaulada de concreto, agora encostada em uma parede, é uma espécie de encontro amistoso com a arquitetura, como fora com as mobílias, no caso de *Jantar*.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Cançado.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

Finalmente, o trabalho 2x4 (Fig. 6), que é uma coluna de concreto curvada, e que se apoia em uma parede, também sugere um alto controle do material a favor dessa arquitetura. Isso porque o concreto, nesse trabalho, tem o formato ideal para se relacionar com uma parede.

Esse grupo de trabalhos se desenvolvem a partir de uma relação de força e equilíbrio, mas também despertam algo em torno do macio ou confortável, mesmo sabendo que o concreto está mais relacionado à dureza. O concreto parece abraçar a mobília, ou encostar na arquitetura, procurando alguma relação mais amistosa nessas estruturas.

B: Sim, pode ser... em alguns trabalhos, meu pensamento se aproxima disso. Minha atenção ao fazer esses trabalhos estava voltada ao ato de transformar esse material – o concreto – que, muitas vezes, está ligado a uma certa monumentalidade, e dar a ele uma outra escala, que é a humana. Apesar de ter uma referência muito forte da arquitetura, o concreto acaba tendo uma conversa com o corpo humano nesses trabalhos. A relação que se cria ao ver esses trabalhos é a partir do nosso corpo, algo muito forte ali.

Quanto a sua impressão de amistosidade, eu sinto isso mais no trabalho *Estar*, e não me parece que ocorre com o trabalho *Jantar*, pois este trabalho tem uma suposta instabilidade que é desconfortável.

Eu fiz esses dois trabalhos em uma residência artística nos EUA. Ao término da residência, abrimos os ateliês para visita das pessoas da cidade. Em uma dessas visitas, chegou uma pessoa achando um absurdo aquele trabalho (*Jantar*), dizendo que aquilo poderia cair, machucar alguém etc. O assistente que havia produzido o trabalho comigo estava presente na hora. Ele, irritado com o que a pessoa argumentava, deu um chute em um dos pés da mesa para provar que ali não tinha nenhum risco (risos).

L: Ele tinha muita confiança no seu trabalho (risos).

B: E realmente a mesa nem mexeu, tem todo o peso do concreto sobre ela, que estabiliza tudo. De qualquer forma, surgiram esses desconfortos, de que aquilo é muito arriscado. Você entende?

L: Sim, entendi. A impressão que dá é que a placa curva de concreto vai acabar cedendo todo o arranjo. Você tem razão, apesar da forma curva aproximar as coisas e apaziguar visualmente uma determinada configuração, conforme eu percebo, ela também acaba tensionando o seu trabalho. Essa placa abaulada, que está apoiada nas mesas, poderia causar o desabamento do todo com o seu peso, existe esse dado também...

B: Exatamente... outra coisa que vejo é a sensualidade dessas formas. Tem algo não muito consciente que nos atrai; e isso me interessa muito. A escultura não é algo só da razão, ela está no âmbito das sensações também, ela demanda todos os nossos sentidos. Isso é o que completa a experiência do trabalho.

L: Sim, está um pouco suspenso... essa questão que comentou sobre o equilíbrio instável me interessa bastante. Mesmo o trabalho sendo estável tecnicamente, como o rapaz provou com um pontapé, sua visualidade pode sugerir essa instabilidade.

A madeira e o concreto são duráveis. Então, essa instabilidade não é uma questão de perenidade, e sim da configuração que determinado trabalho assume ao se colocar de pé, de uma forma menos rígida. Essa maneira de montar os trabalhos ocorre de forma natural ou é um pressuposto para os trabalhos existirem?

B: Não é um pressuposto. Muitos trabalhos são dessa forma, mas alguns não.

De qualquer modo, eu me interesso muito pela ideia de que o trabalho acontece ali e, depois, pode se desfazer. Quando ele é desmontado, aqueles materiais voltam a ser o que eram antes. Eu sempre pensei em instabilidade como movimento e acho que... na verdade, tudo está em movimento, os materiais estão em movimento, está tudo em transformação. Nesse sentido, a escultura é como se a gente tivesse congelado aquele momento, e que depois ela vai continuar como outra coisa.

L: É como o “Instante decisivo” de Cartier-Bresson (1971), em que ele discorre sobre o momento certo que acontece a fotografia. Em nosso caso, a escultura é, justamente, esse momento decisivo. O antes e depois pode não ser escultura...

B: Exatamente...



Fig. 7. Bruno Caçado. *Sem título*, 2017. Concreto e pedra de rio, 36 x 55 x 55 cm aprox. Cortesia Galeria Central.

L: Ao contrário dos trabalhos que comentei anteriormente, parece haver um embate mais direto entre os materiais no trabalho *Sem título* (Fig. 7), que é um cubo de concreto, com uma das quinas estourada pela ação de uma pedra de rio. A pedra está repousada nesse canto desbastado do cubo. O procedimento escultórico utilizado nesse trabalho é como se fosse uma agressão ao concreto, um ato similar ao de esculpir, de talhar algo...

Penso muito nas questões que o Michelangelo apontou com o ato de esculpir. Para ele, a escultura está mais para a subtração – *per forza de levare* (apud WITTKOWER, 2001, p. 129). Geralmente, trabalhamos com o concreto em um processo inverso que se assemelha com a modelagem, com a adição de material através da fôrma. Nós moldamos o concreto, não talhamos ele.

Nesse seu trabalho, apesar de ter a adição, que é a única forma de fazer concreto, você quebra essa lógica acertando uma das quinas desse bloco com uma pedra. E essa pedra redonda é muito emblemática, pois o rio também a desbastou.

Me parece que aquela questão entre algo da natureza e algo submetido a um processo humano está latente no trabalho. Faz sentido, para você, esse embate?

B: Eu acho que sim, pode ser o primeiro trabalho que tenha esse embate.

Nesse trabalho específico, eu estava pensando no que é fazer escultura e como é esculpir. Aquela pedra não tem arestas, ela foi esculpida pelo fluxo do rio; e a pedra, por sua vez, derruba uma das arestas do cubo. Visto assim, existe ali uma ideia de continuidade da escultura, que tem a ver com a ideia de movimento que eu comentei a pouco.

L: A pedra desbastada pelo rio pode ser uma escultura...

B: Exatamente... a pedra é uma escultura. E a minha relação com a natureza vem através da arquitetura, pela construção, como você indicou no início desta conversa. De qualquer forma, a arquitetura tem mesmo essa dimensão: ela é uma imposição... não sei se essa é a palavra certa... mas ela se inicia através de um embate com a natureza, no espaço onde algo será construído.

Essa questão está muito presente nos canteiros de obras, pois nesses ambientes, apesar da construção, a natureza ainda está ali. A terra, a madeira, muitos troncos, por exemplo, que também serão utilizados no processo de construção. É um ambiente que vemos a progressão desse embate...

L: Sim, ainda no escoramento dessas construções, já são utilizados esses troncos...

B: Exatamente... no escoramento, no mobiliário que é construído pelos trabalhadores a partir da necessidade daquela obra. Uma bancada de trabalho, uma mesinha para um filtro de água... enfim, a natureza está ali também como uma solução.

L: Em cada região, a solução é diferente, pois os materiais utilizados também mudam. Em cidades menores, como é o caso de Hortolândia-SP, onde eu vivo, ainda é possível ver essas soluções que você está falando, principalmente com o uso de tábuas e escoras de eucalipto. A madeira está presente desde a fundação da obra.

B: Sim, e é bonito, não é? Eu gosto muito dessas soluções... são feitas com uma inteligência que não prestamos muito atenção. É uma inteligência mais ligada à experiência, ao trabalho manual, adquirida a partir da convivência com essas coisas...

L: Concordo...



Fig. 8. Bruno Cançado. *A Few Inches from the Surface*. Exposição individual [online]. Central Galeria/Art Basel OVR: Miami Beach. 02-06 dez. 2020. Fotografia: Everton Ballardin. Cortesia Central Galeria.

Você montou uma sala na Central Galeria (São Paulo-SP), para participar da exposição virtual da *Art Basel* (Fig. 8), que dialoga com esses canteiros de obras. Há um trabalho seu, feito de três formas cilíndricas de concreto branco armado, amarradas entre si, formando um tripé. Existem outros trabalhos nessa sala que têm esse mesmo padrão de arrumação.

Esse sistema me lembra algo vernacular, da cultura popular. Quando eu fui na Casa de Vidro, da Lina Bo Bardi, eu vi um tripé formado por galhos amarrados, na área externa. Essa estrutura era, na verdade, a *Cadeira beira de estrada* (1967), que a arquiteta tinha feito. Segundo ela, esse sistema de amarração e escoramento é algo muito comum em beira de estradas no Nordeste. Em uma de suas viagens, esperando um ônibus no acostamento de uma estrada, ela teve contato com tripeças desse tipo, que são muito comuns por lá. Além dessa referência, há uma série de projetos na Casa de Vidro que têm uma matriz popular.

Quando eu vi seus trabalhos mais recentes, principalmente dessa exposição, percebi alguma similaridade com a pesquisa desenvolvida pela Lina. É um processo que frequenta os sistemas de organização mais intuitivos da nossa cultura, como é o caso de um canteiro de obras. Isso me parece uma fonte da arquitetura vernacular e de soluções difundidas pelo saber popular.

B: Você foi direto ao ponto, é isso... (risos)

É legal você ter falado da Lina, pois é uma pessoa que eu ando pesquisando, principalmente para esses trabalhos, pois ela tem uma relação muito forte com a cultura popular. É exatamente essa relação que comentou. E chamo alguns trabalhos dessa exposição de exercícios de arquitetura, pois são como construir uma tenda: você vai apoiando uma coisa em outra até aquilo ficar de pé.

Apesar de eu me interessar por isso há muito tempo, só agora parece estar mais claro no trabalho. No meu processo, eu não me interesso apenas pela apropriação de uma coisa e seu deslocamento de contexto, eu prefiro criar em cima disso. Eu gosto de trabalhar desta maneira, pois a coisa vai ficando mais complicada...



Fig. 9. Bruno Cançado. *Sem título (Arco)*, 2019. Madeira, concreto e adobe, dimensões variáveis. Coleção do artista.

Eu fiz um trabalho em 2019, *Sem título (arco)* (Fig. 9), que é um arco de adobe⁴. O arco é uma estrutura elementar, mas importante no desenvolvimento da arquitetura. Eu acabo construindo essa estrutura de uma forma vernacular. Só havia, nesse arco, terra e palha. Não sei como aquilo ficou de pé (risos).

L: Essa técnica de adobe não é tão simples de acertar...

B: Não... e é utilizada de outra forma, não é para construir arcos.

L: O traço do adobe deve ter uma umidade certa, precisa de uma proporção ideal de argila e areia. Não é com qualquer terra que você consegue fazer um bom adobe.

COSTA, Lucas Ribeiro de Melo. **Conversa com Bruno Cançado.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36560>>

B: Exatamente, não é qualquer terra...

L: Esse esforço para deixar o arco de pé, é algo que também estou pensando há algum tempo. Eu intuo que a linguagem tridimensional é um pouco autorreferente... ela fala dela mesma, pelo menos na fase inicial da construção de uma escultura. Como nós estamos submetidos à gravidade, a primeira regra é: como deixar a coisa de pé? O trabalho só existe a partir de alguma resposta a essa lei.

No trabalho que a gente faz, pelas suas próprias características, isso é mais óbvio. Os construtivistas, por exemplo, já tinham deixado a força gravitacional muito clara em seus respectivos sistemas formais.

Mas um Michelangelo, que trabalhava com mármore, também teve que lidar com isso. Seu “Davi”, que tem mais de 5m de altura, também se esforça para ficar de pé, pois a escultura está com várias fissuras nos tornozelos da figura (CORTI, 2015). Essas pequenas rachaduras são um problema real que os restauradores estudam para assegurar a estabilidade da peça (PASCALE; LOLLI, 2015). Pequenos tremores na galeria da academia de Florença podem derrubar Davi, assim como já ocorreu com algumas das réplicas nos EUA, que desabaram por conta dos tremores da região em que estavam instaladas (NGUYEN, 2020).

B: Ao mesmo tempo, é muito bonito que pequenos tremores podem derrubar um Davi...

L: Sim, eu também acho. E por isso, eu ando pensando que a escultura sempre retorna à base, ao que é essencial. E o que é comum a todos, é justamente como deixar algo de pé.

B: Sim, a gravidade é o primeiro embate para o trabalho existir, ela é uma certeza. Ela vai contestar tudo aquilo que está na sua cabeça, tudo que você imaginou. Ela vai te falar:

– Não... isso que você está pensando não tem jeito, não é assim que vai ser (risos).

L: É uma prova dos nove...

B: No entanto, é também o momento que você pode aceitar uma mudança no trabalho, e que pode ir além do que você pensou inicialmente. Eu acho maravilhoso quando ocorre a transformação do que estava planejado.

L: Todo escultor percebe que não faz o que quer; na verdade, a gente faz o que pode. Não conseguimos vencer a lei gravitacional, é algo dado. Podemos até driblar isso com técnicas de fixação e estabilidade do volume. Para alguns artistas, isso funciona.

Estou imaginando um exemplo... Pense no Amilcar de Castro e, como contraponto, em um Franz Weissmann. Este artista parafusava e soldava as partes da escultura que, através dessas técnicas, atingia determinada configuração. Já o Amilcar utilizava o corte e a dobra; esses procedimentos tinham que resolver todo o sistema estrutural de uma peça, caso contrário, a escultura não existiria.

Nesse sentido, o Amilcar está próximo de um Richard Serra, assim como o Weissmann se assemelha mais com um Tony Smith, ou Picasso. Mas no fundo, todos tiveram que pensar nesse problema inicial da escultura; as técnicas de estruturação é que são diferentes. A regra do jogo se inicia de igual para igual, e você joga da maneira que achar melhor.

Só é um problema, para mim, quando as operações utilizadas parecem cenográficas. Acho que essas operações devem ser honestas, ou seja, parecerem com o que de fato são. Nesse caso, me percebo purista em algum sentido...

B: Eu também não lidava bem com essas coisas, principalmente com os acasos. Agora lido um pouco melhor. Ainda fico muito tenso, principalmente na montagem dos trabalhos. Na hora da exposição, você ainda não tem certeza se o trabalho ficará de pé. Temos que lidar com vários fatores que não dominamos muito bem.

Ao mesmo tempo eu sou atraído por essas coisas que estão além do meu domínio. Porém, apresento todos os dados do trabalho para as pessoas que irão vê-lo. Não têm artifícios, está tudo ali, a sua forma de construção é bastante clara. Eu acho que a experiência acaba sendo mais forte quando a pessoa tem noção de tudo que está acontecendo. Ela tem noção dos pesos, ela sabe como os elementos estão presos, ela sabe o que pode acontecer ali. Isso é importante para mim.



Fig. 10. Lucas Costa. *Castelo de Cartas*, 2019. Sistema de roldanas, ardósias e barra de concreto, dimensões variáveis. Galeria Alcindo Moreira Filho, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo-SP. Coleção do artista.

L: Essa tensão que você comentou que sente, na montagem e apresentação do trabalho, ocorre com todos nós que estamos nessa frente de trabalho. Quando abriu uma exposição que eu participava com o trabalho *Castelo de cartas* (Fig. 10), eu também não consegui ficar por muito tempo dentro da galeria, na abertura, devido essa aflição.

Me parece que essa tensão é a mesma que o trabalho opera. Você e o trabalho parecem estar na mesma frequência.

B: Há uma responsabilidade com aquilo que está montado.

L: Você acha que existem melhores nomenclaturas que dão conta da escultura?

B: Quais nomenclaturas?

L: Instalação, *site specific*, objeto etc.

B: Eu gosto de trabalhar com a palavra escultura porque, quando se fala em escultura, já vem um conhecimento histórico com essa palavra, algo da tradição. Quer queira, quer não, o meu trabalho lida com isso, e acho que o seu também. Eu quero ecoar essas coisas, eu quero que essa carga histórica faça parte do meu trabalho.

Eu me vejo trabalhando com escultura; e eu uso essa nomenclatura de linguagem em alguns casos. Há trabalhos que eu chamo de desenho, e as pessoas dizem que não é desenho, mas eu os chamo de desenho, pois quero que o raciocínio esteja ligado a esse contexto, entende? Eu quero que seja visto neste lugar.

L: Já houve casos de trabalhos que não deram certo na montagem?

B: Eu achei que não conseguiria fazer o trabalho com a pedra de rio (*Sem título*, 2017). Eu tinha feito um teste no ateliê, em menor escala. Mas o tempo de cura do concreto acaba mudando, então o momento de desformar o cubo era outro. Nessa desforma, o cubo deveria manter a sua aparência formal, mas não poderia estar totalmente curado. Basicamente, ele deve estar “verde”, para que eu consiga destruir uma das quinas com a pedra. Esse é o procedimento geral.

Mas quando eu montei esse trabalho no espaço, com sua escala maior, não tinha um domínio desses tempos e não funcionou da forma que eu previa. O peso do cubo começou a desfazer sua configuração, pois a desforma foi precoce. Depois, em um novo teste, eu demorei muito para desformar e, por isso, o concreto já estava muito firme, não funcionou também. Foi difícil chegar no momento certo do trabalho.

Outro trabalho difícil de construir, foi aquele com adobe (*Sem título – arco*) que eu tinha comentado brevemente. Esse arco fica apoiado em uma mesa e uma pilha de blocos de concreto. Na hora de montá-lo, achei que o adobe estava firme, mas também não estava.

Esse arco tinha uma curva muito intensa que eu não conseguiria fazer com a madeira. Acabei fazendo a fôrma em isopor cortado em CNC⁵... mas é lógico que a água não saia do barro, e o arco não curava nunca (risos). A parte superior da fôrma – que era aberta, por onde eu socava a terra – já estava bem seca. Por isso, achei que todo o adobe já estava curado, ele ficou ali na fôrma por mais de um mês.

L: Você tinha falado sobre criar tensão com materiais distintos em um mesmo trabalho. Parece que, nesse caso, foi isso que ocorreu...

B: Exatamente... são três materiais e três elementos de lugares diferentes que estão ali. E cada um tem seu papel para manter esse trabalho em pé...

Na verdade, esse trabalho tem cunhas que não foram planejadas, mas estão servindo de apoio. O arco foi feito deitado e, na hora de colocar em pé, uma parte se desfez porque ainda não estava firme... achei que o trabalho não iria existir, mas ele conseguiu ficar de pé, com a ajuda dessas cunhas.

L: Então, você conseguiu levantar a primeira peça de adobe, não foi preciso refazer o molde, substituindo o isopor?

B: Foi a primeira versão... até porque ele tinha que acontecer, foi montado para a exposição. Ou ele existia ou ele não existia...

L: E o adobe secou durante a exposição?

B: Exatamente, o arco curou durante a exposição.

L: E quando acabou a exposição, ele pôde ser desmontado?

B: Na desmontagem, o arco se desfez...

Aliás, eu irei montar uma exposição no CCBB Belo Horizonte, em que esse trabalho será apresentado. Então, precisei fazer um outro arco de adobe com um novo procedimento. O molde foi feito em pé, para que a desforma seja feita no mesmo posicionamento que o trabalho assume montado.

A fôrma é de madeira, só o ângulo curvo que é de isopor. O trabalho está aqui em meu ateliê curando, será transportado na fôrma e desmontado já em cima dos outros elementos que compõem o trabalho.

L: O adobe tem uma questão técnica difícil de resolver em seu trabalho, pois ele precisa ser muito bem socado na fôrma para que ele tenha uma resistência suficiente, e quando existe uma curva na fôrma, esse procedimento fica mais difícil de fazê-lo, não é?

B: Penso que adobe é utilizado para resistir compressão, não é para resistir flexão. Ele é ideal para fazer tijolos, para construir uma parede. Ele não lida bem com o eixo X...

L: Sim, o trabalho acaba girando em torno da resistência dos materiais. Seria mais fácil fazê-lo de concreto, mas a escolha foi pelo adobe. Isso impõe uma certa dificuldade à execução do projeto. O trabalho acaba ficando mais forte, no sentido discursivo, pois está claro que o material escolhido não tem a resistência para tal. Essa precariedade adensa o trabalho.

B: Exatamente.



Fig. 11. Bruno Caçado. *Sem título (Coluna I)*, 2017. Concreto armado branco (cimento branco, pó de mármore e brita), 136 x 35 x 21 cm. Coleção particular. Cortesia Central Galeria.

L: Já em um outro trabalho seu, *Coluna I* (Fig. 11), feito de concreto armado branco, e que a parte superior parece ter sido “fatiada”, você optou em trocar a areia por pó de mármore no traço do concreto. Além dele manter o traço mais branco, ele também diminui a retração do concreto, evitando trincas na cura. Isso faz com que o concreto tenha melhor tração, flexão e compressão. Estudos demonstraram que o uso do pó de mármore no concreto aumenta em 16% a durabilidade do material (COURA, 2009).

De algum modo, *Coluna I* leva em consideração a resistência dos materiais. É um caminho oposto ao que escolheu no trabalho *Sem título (arco)*, com adobe. Você levou em consideração essas características ou é mais uma questão estética para ti?

B: É uma questão formal, e é também uma questão da escultura clássica: o mármore branco. Mas achei interessante os dados técnicos que levantou do pó de mármore no traço do concreto; isso me faz pensar outras coisas também.

L: Acho que é uma visão complementar à sua. E nesse trabalho, a fatia da coluna não é muito fácil de fazer. Quem trabalha com concreto, ou com fôrmas, sabe que não é tão simples o que você fez... não é igual uma massa de argila, por exemplo, que a operação de fatiar é mais simples e direta.

B: Não, não é...



Fig. 12. Bruno Cançado. *Sem título (Coluna II)*, 2017.
Madeira, concreto armado, ferro, parafusos e porcas, 170 x 60 x 35 cm. Coleção particular.

L: Existe uma segunda coluna, *Coluna II* (Fig. 12), composta por quatro barras e unidas por uma cinta de aço. Três dessas barras são de madeira, e a única feita de concreto é curva. Há uma engenhosidade na execução desse trabalho, assim como também há na *Coluna I*. Diferente do que houve no arco de adobe, em que a improvisação era mais forte – as cunhas demonstram isso –, nessas colunas, parece haver um domínio total de técnicas construtivas aplicadas à um trabalho de arte.

Quero dizer que essas colunas são mais comprometidas com o ato de construir a partir de algo mais projetado, sem desvios de execução. É isso que estou chamando de engenhosidade. Na arquitetura, as colunas são elementos estruturais básicos. Então, é impossível não relacionar esses trabalhos a partir de elementos construtivos, feitos com técnicas da construção civil, mas que tem a ver com a poética.

B: Sim, esses trabalhos aconteceram da forma que eu tinha projetado. Não houve mudanças, com exceção da amarração entre as colunas, que eu não sabia muito bem quantas cintas metálicas seriam necessárias.

L: Eu já trabalhei com fôrmas também, sei que não é fácil conseguir aquela peça “fatiada” de modo tão natural, como foi feita na *Coluna I*. Também não é fácil de projetar a curva ideal para que a peça de concreto, na *Coluna II*, estabilize todo o arranjo.

B: Eu utilizo o próprio tensionamento do compensado de madeira para que a curva seja mais natural. Com esses trabalhos, eu percebi que eu precisava fazer maquetes. Nesses modelos, eu utilizo o mesmo material e os mesmos procedimentos, a única coisa que muda é a escala, e isso acaba mudando tudo: é outro peso envolvido no processo. De qualquer forma, as maquetes me ajudam a prever como será o funcionamento do trabalho. Para essas colunas, os testes deram certo. Não houve consulta de engenheiro calculista para isso.

No caso da *Coluna II*, as quatro barras, atadas pela cinta metálica, já alcançaram a estabilidade. Viraram uma peça só. Essa barra curva de concreto, que dá uma sensação de instabilidade, quando amarrada nas barras de madeira de demolição, na verdade traz mais estabilidade.

L: A sensação que eu tenho é inversa. O concreto parece que será sempre mais pesado, tenho a impressão que ele se sobrepõe às colunas de madeira. A curva de concreto parece que pode empurrar e derrubar o arranjo...

B: Mas as colunas de madeira são pesadas, pois a madeira de demolição utilizada nesse trabalho é bem densa. A amarração da cinta metálica é, também, fundamental para a estabilidade do trabalho.

L: A experiência com os materiais vai melhorando, também. Com o tempo, nossa intuição vai se apurando nos projetos. Eu tenho essa sensação com o meu trabalho. Alguns podem ser solucionados mentalmente, sem necessidade de esboços prévios.



Fig. 13. Lucas Costa. *Ponte*, 2017. Ação orientada para vídeo, 4'00" (MP4).
Residência artística – Projeto POSADA³. Espaço Cultural Casa Torta, Campinas-SP.

Mas já há outros que necessitam de tentativa e erro para se realizarem. Isto ocorreu com um trabalho meu, que é um vídeo (Fig.13). Basicamente, a ação era andar sobre um batente de madeira, que eu tinha escorado em um pontalete. Era uma espécie de ponte, que eu tinha montado, a partir de um apoio arquitetônico naquele espaço de intervenção.

Resumidamente, a ação era caminhar nessa “ponte” construída. No momento que eu chegava próximo à parede, na hora de retornar à outra extremidade, esse arranjo cedia, e eu tinha que pular. Não funcionava conforme eu tinha planejado, era muito instável aquele arranjo para percorrê-lo... mas no final do dia, deu certo. Eu sabia que aquilo era possível, me faltava treino.

B: O conhecimento que vem da experiência é uma coisa muito importante. Com isso, você consegue resolver alguns trabalhos e pensar soluções para projetos futuros. Para mim, isso é fundamental.



Fig. 14. Bruno Cançado. *Cavalete*, 2018. Trave de concreto armado, armações usadas de madeira, grampos de aço, compensado. 92,7 x 580 x 68 cm. Coleção do artista.

L: Existe um trabalho que você fez em 2018, chamado *Cavalete* (Fig. 14), que eu me interessava bastante. Esse trabalho parece se apropriar do que é considerado um erro construtivo na arquitetura. Seu trabalho é formado por uma barra flambada e dois cavaletes, basicamente. Esses elementos lembram muito o contexto da construção civil. E na engenharia civil, uma viga flambada é uma viga que foi calculada errada, entende?

B: Esse trabalho eu fiz nos EUA. Os cavaletes são muito utilizados nas cidades americanas, não só nas construções, mas também como elemento limitador de passagem. Então havia um diálogo com esse contexto mais específico. Então, eu construí um cavalete que iria impedir a entrada na galeria, mas, no entanto, esse elemento curvo também sugere que o cavalete pode ser transposto.

L: Uma barreira meio inútil...

B: Exatamente, inutilizar a própria barreira. E tem essa questão que você comentou também de utilizar uma viga que faz o oposto que ela deveria fazer, se pensarmos na arquitetura. Essa viga é maior do que o próprio espaço, ela vai de parede a parede, não de forma perpendicular à parede, mas na diagonal. Parece uma entrada forçada do trabalho nesse espaço.

L: Sim, tem aquela sedução da curva, que você comentou anteriormente.

O processo de feitura não é tão simples, novamente. A princípio, parece que a viga flambou acima desses cavaletes; ou seja, a caixaria foi montada ali, e com o peso do concreto, ela acabou arqueando. Isso era o que ocorreria em uma obra civil, caso vissemos uma viga flambada. Mas é impossível de ter ocorrido isso com o seu trabalho, pois uma viga livre não pode arquear dessa forma na caixaria. Então, a caixaria já tinha esse formato.

No entanto, quando você coloca cavaletes para sustentar essa viga, você acaba induzindo um entendimento de que o trabalho foi construído daquela maneira, sobre os cavaletes, e que a caixaria abaulou...

B: Eu apresento o trabalho de uma determinada forma, mas ele foi produzido em outra posição.

Geralmente, a impressão que a gente tem ao ver um determinado trabalho é que ele foi feito da mesma forma que está apresentado. Nossa percepção do fazer está próxima da apresentação. Mas nem sempre é isso que ocorre...

Os cavaletes contribuem para essa sensação. Os cavaletes não estão perpendiculares ao solo, eles estão inclinados. Existe a sensação da pressão que as paredes fazem no trabalho, também. Isso traz todo o espaço para a obra, que é uma das coisas que eu gosto neste trabalho.

L: E na Central Galeria você parece ativar o espaço com o material, também. O pó de telha, que você usa no chão, acaba se tornando uma espécie de canteiro de obras. É um elemento que parece ligar todos os trabalhos da sala (Fig. 8).

B: Sim, ele criou uma unidade. Os trabalhos daquele projeto eram em sua maioria brancos, alguns de porcelana e outros de concreto branco, então havia uma idéia de que o pó iria manchar as esculturas. O pó também criou uma experiência sensorial, você pisa aquele espaço com atenção, ele criou uma certa tensão.

L: Em sua próxima exposição, no CCBB Belo Horizonte, você está dando continuidade a esse processo?⁶

B: Essa exposição (Fig. 15) deveria ter ocorrido há dois anos... mas consegui adaptar a proposta depois de aprovada, exatamente para abarcar também o que estou pensando agora. Muito dos trabalhos discutidos aqui serão apresentados nesta exposição. Vamos ver como vai ser...

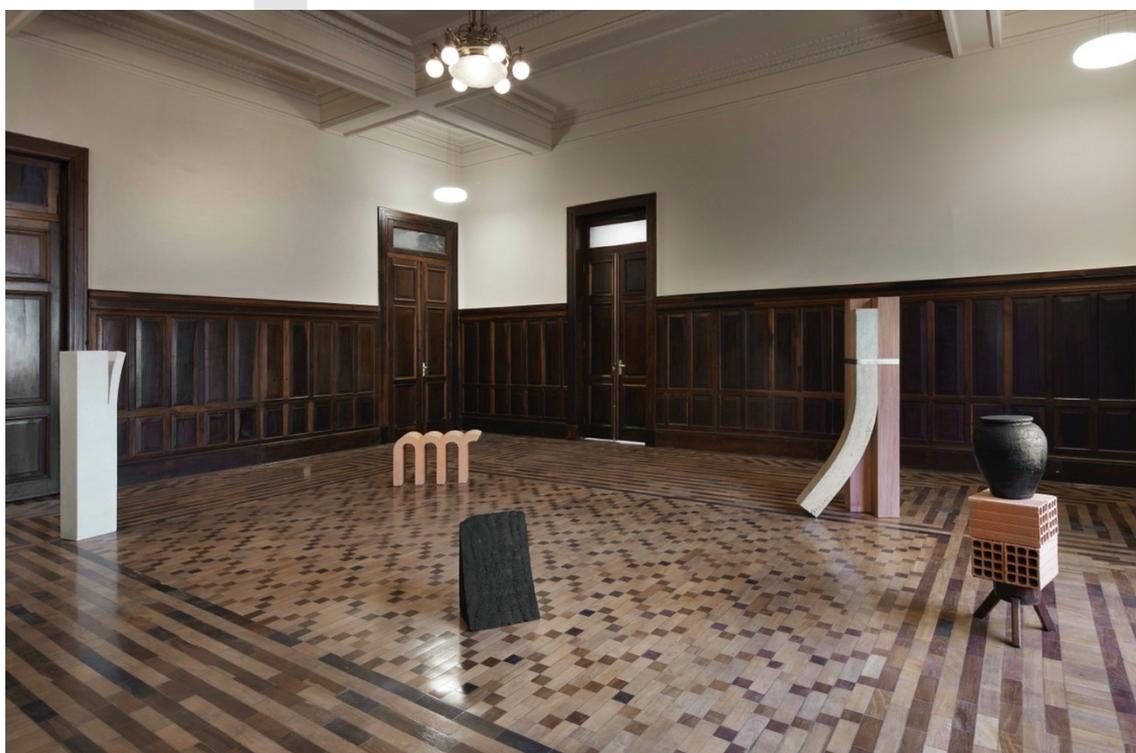


Fig. (15). Bruno Caçado. *Jardim*. Exposição individual. CCBB Belo Horizonte. 22 set.-15 nov. 2021. Fotografia: Jomar Bragança/Cortesia AM Galeria.

REFERÊNCIAS

CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. In: BACELLAR, Mario Clark (org). **Fotografia e Jornalismo**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971. p. 19-26. Original publicado em 1952.

CORTI, Giacomo *et al.* Modelling the failure mechanisms of Michelangelo's David through small-scale centrifuge experiments. **Journal of Cultural Heritage**, v. 16, n. 1, p. 26-31, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207414000375>. Acesso em: 1 maio 2021.

COURA, Cláudia Valéria Gáveo. **Análise experimental sobre a substituição do agregado miúdo por mármore triturado na confecção de concreto**. 2009. 195 f. Tese (Doutorado em Engenharia Civil) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: <http://mcct.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/461/2018/10/teseclaudia.pdf> Acesso em: 1 jun. 2021.

NGUYEN, Andy. Massive "David" statue, a replica of Michelangelo's work, topples at Glendale cemetery. **Los Angeles Times**. 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.latimes.com/california/story/2020-03-11/massive-david-statue-a-replica-of-michelangelos-work-topples-at-glendale-cemetery>. Acesso em: 2 maio 2021.

PASCALE, Giovanni; LOLLI, Antonio. Crack assessment in marble sculptures using ultrasonic measurements: laboratory tests and application on the statue of David by Michelangelo. **Journal of Cultural Heritage**, v. 16, n. 6, p. 813-821, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207415000291?via%3Dihub>. Acesso em: 2 maio 2021.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NOTAS

- 1 Corpo de prova, na construção civil, é uma amostra cilíndrica de concreto, preparada para testar a resistência do concreto à compressão e elasticidade, através de uma prensa hidráulica.
- 2 Traço, na construção civil, é a forma de exprimir a proporção entre os componentes da mistura composta de cimento e agregados (geralmente areia e brita) que formam o concreto.
- 3 Termo usado, na construção civil, para designar a encurvadura de um elemento estrutural. A flambagem é um tipo de instabilidade elástica, sendo considerada um erro de cálculo construtivo.
- 4 Adobe, na construção civil, é uma argamassa feita a partir de terra – areia e argila – e fibras – palha –, socada em moldes para a criação de elementos de vedação – paredes não estruturais.
- 5 CNC – Controle Numérico Computadorizado. Refere-se ao controle de máquinas e ferramentas programáveis por computador.
- 6 Na data em que esta conversa ocorreu – junho de 2021 –, Bruno Cançado estava preparando sua exposição individual no CCBB Belo Horizonte, ocorrida em setembro de 2021.

Escola de artes Vkhutemas e as vanguardas artísticas soviéticas

Vkhutemas arts school and the soviet artistic vanguards

Escuela de artes Vkhutemas y las vanguardias artísticas soviéticas

Tatiane Rebelatto

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: tatirebelatto@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-8550>

Mara Rúbia Sant'Anna

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: sant.anna.udesc@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9101-5800>

RESUMO:

O presente trabalho trata-se de uma entrevista com o Prof. Dr. Luiz Carlos Cólón Llamas realizada em fevereiro de 2020 durante o Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler – Fik 2020, organizado pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. O professor contou o que o motivou a desenvolver a pesquisa sobre a escola *Vkhutemas* e esclareceu algumas dúvidas sobre a estrutura dessa instituição. Além disso, comentou sobre os debates que ocorreram nos coletivos artísticos após a Revolução de 1917, sobretudo a experimentação e objetivação da prática artística. Por fim, pôde explicar sobre os ateliês têxteis, onde estava a artista Varvara Stepanova, objeto de pesquisa de uma das entrevistadoras. Assim, a entrevista se propôs a mostrar alguns dos principais debates, impasses e grupos artísticos que estavam envolvidos na criação de uma escola de artes que desejava ser revolucionária.

Palavras chave: *Vanguardas artísticas soviéticas. Vkhutemas. Ensino das Artes Visuais. Varvara Stepanova.*

ABSTRACT:

The present work is an interview with Prof. Dr. Luiz Carlos Cólón Llamas held in February 2020 during the José Luiz Kinceler International Festival of Art and Culture – Fik 2020, organized by the Arts Center of the University of the State of Santa Catarina. The teacher told what motivated him to develop research on the *Vkhutemas* school and clarified some doubts about the structure of this institution. In addition, he commented on the debates that took place in artistic collectives after the 1917 Revolution, especially the experimentation and objectification of artistic practice. Finally, he was able to explain about the textile studios, where was the artist Varvara Stepanova, object of research by one of the interviewers. Thus, the interview proposed to show some of the main debates, impasses and artistic groups that were involved in the creation of an art school that wanted to be revolutionary.

Keywords: *Soviet artistic vanguards. Vkhutemas. Visual Arts teaching. Varvara Stepanova.*

RESUMEN:

El presente trabajo es una entrevista con el Prof. Dr. Luiz Carlos Cólón Llamas celebrada en febrero de 2020 durante la Festival Internacional de Arte y Cultura José Luiz Kinceler – Fik 2020, organizado por el Centro de las Artes de la Universidad del Estado de Santa Catarina. El docente contó lo que lo motivó a desarrollar investigaciones sobre la escuela *Vkhutemas* y aclaró algunas dudas sobre la estructura de esta institución. Además, comentó los debates que tuvieron lugar en los colectivos artísticos después de la Revolución de 1917, especialmente la experimentación y objetivación de la práctica artística. Finalmente, pudo explicar sobre los estudios textiles, donde se encontraba la artista Varvara Stepanova, objeto de investigación por parte de uno de los entrevistadores. Así, la entrevista proponía mostrar algunos de los principales debates, impasses y grupos artísticos que se involucraron en la creación de una escuela de arte que quería ser revolucionaria.

Palabras clave: *Vanguardias artísticas soviéticas. Vkhutemas. Enseñanza de las Artes Visuales. Varvara Stepanova.*

Introdução

A ideia de produção desta entrevista com o Prof. Dr. Luís Cólón Llamas surgiu a partir de um mapeamento¹ de pesquisas sobre a escola soviética *Vkhutemas*, onde a artista Varvara Stepanova – objeto de pesquisa de doutoramento de uma das entrevistadoras – ministrava aulas. Dentre as poucas produções bibliográficas sobre a escola, sobretudo em línguas próximas da portuguesa, sua tese se tornou uma das fontes da pesquisa de doutoramento, pois possuía como um dos principais objetivos compreender o ensino criado pelos artistas daquele período, sendo que Varvara era uma das artistas que estava à frente desse novo projeto.

Na ocasião do evento Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler – Fik 2020, além de conceder a presente entrevista, o professor também realizou um seminário, “As vanguardas artísticas e o ensino na Rússia nos anos 20”, sobre sua pesquisa de doutorado para um público maior interessado em conhecer as experiências empreendidas pelos artistas daquele período revolucionário.

Inicialmente, considera-se importante contextualizar os leitores explicando, mesmo que brevemente, quem foi Varvara Stepanova, como surgiu a escola *Vkhutemas* e também o percurso de formação e pesquisa do entrevistado. Após, no decorrer das questões que compõem a entrevista, será possível compreender a estrutura da escola, os debates entre os artistas que atuaram na estruturação e implementação da instituição e seu contexto social e político.

Varvara Fedorovna Stepanova (1894-1958) foi uma artista que desenvolveu trabalhos em várias frentes, desde 1916 até o ano de seu falecimento em Moscou. Aderiu a ideias futuristas, suprematistas, construtivistas e de arte de produção. Por meio desses diferentes grupos, cada qual com seus princípios artísticos e estéticos, desenvolveu xilogravuras, pinturas, desenhos, ilustrou livros, foi editora de revistas, criou roupas de trabalho, de esporte, estampas, figurinos e cenários de teatro, além de ter elaborado e sistematizado alguns dos princípios de criação do grupo construtivista. A maioria dessas produções se desenvolveu após a Revolução Bolchevique de outubro de 1917. A partir disso, ela e outros(as) contemporâneos(as), principalmente os construtivistas, atuaram na construção de uma nova vida material para uma sociedade socialista. Além de estar em coletivos organizando debates e divulgando as novas ideias artísticas, ela foi professora e atuou como operária em uma fábrica de tecido em Moscou. A atuação de Stepanova e de outros artistas do período revolucionário, que tinham como objetivo a construção de uma sociedade diferente, tornou-se fundamental no desenvolvimento das Artes Visuais, do ensino de artes, assim como do design de produto, de moda, arquitetura, publicidade e cinema. Embora a presente entrevista não seja sobre essa artista diretamente, ela contribui na compreensão do contexto social, político e cultural em que Varvara estava inserida.

Sobre a escola de artes que é o foco desta entrevista, a palavra *Vkhutemas* é a abreviação de Ateliês Técnicos Artísticos Estatais.² Em síntese, seu processo de constituição ocorreu da seguinte forma: em 1918 foram encerradas as atividades da Escola de Pintura, Arquitetura e Escultura e da Escola de Artes Aplicadas de Stroganov, ambas em Moscou, e foram transformadas em Ateliês Livres, chamados *Svomas*. Após, em 1920, esses ateliês foram reorganizados e foi criado o *Vkhutemas*. Tornou-se uma instituição que contava com um Curso Básico e com as seguintes faculdades especializadas: pintura, escultura, arquitetura, madeira, metal, têxtil, arte gráfica e cerâmica. No entanto, no decorrer da existência da escola essa estrutura não se manteve, pois houve outras reorganizações. Essa escola foi fechada em 1930 e muitos artistas das vanguardas soviéticas, os que mais trabalhavam com a abstração e com a integração da criação artística à indústria e à produção, foram aos poucos sendo marginalizados, em paralelo à legitimação do Realismo Socialista como estética oficial.

REBELATTO, Tatiane; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Escola de artes *Vkhutemas* e as vanguardas artísticas soviéticas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

Após a apresentação do objeto de estudo de uma das entrevistadoras e a escola, apresenta-se o entrevistado que contribui de forma muito generosa com a pesquisa sobre a artista Stepanova. Prof. Dr. Luís Cólón formou-se em Arquitetura pela Universidade dos Andes, na Colômbia, e realizou seu doutoramento em Arquitetura na Universidade de Valladolid, na Espanha. Foi diretor do Museu de Bogotá e atuou como professor na Universidade dos Andes e na Universidade Nacional da Colômbia, nos cursos de graduação e pós-graduação, ministrando disciplinas como: Vanguardas Artísticas europeias, Projeto e Seminário de História e Teoria Urbana. Em 2016 ganhou o prêmio docência excepcional pela Universidade Nacional da Colômbia. Algumas das suas publicações são: *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20* (2002); *Bogotá, vuelo al pasado* (2010); *Atlas histórico de Barrios de Bogotá, 1884-1954* (2019). Um dos seus projetos de pesquisa foi: "O impacto das ideias higienistas na transformação de Bogotá (2010-2012)". Os principais temas abordados em suas investigações são: arquitetura e urbanismo de Bogotá, projetos e história da arquitetura.

Entrevistadoras: Como surgiu o interesse em pesquisar a escola de artes *Vkhutemas* e as vanguardas artísticas que participaram da criação dessa escola?

Prof. Luís: Quando estudava arquitetura percebi que muitas escolas dessa área eram muito clássicas em sua forma de ensinar. Os professores se reuniam com os estudantes e tratavam de estimular sua originalidade, mas era um ensino muito baseado na intuição, sem atenção aos métodos de criação. Os estudantes que tinham certa facilidade ou certo talento formavam um grupo bem embasado e os demais que tinham noções mínimas ou prévias sobre o método ficavam atrás. Durante minha carreira sempre me preocupei muito com o ensino, pois a maneira de ensinar o ofício da arquitetura, de ser realizado, em pleno século XX, não era muito sistemática. Estava em função da criatividade particular de cada um e da intuição. Então, minha inquietude fundamentalmente vem daí.

Planejei meu trabalho de tese tratando primeiro de investigar e olhar várias escolas ao mesmo tempo. Chamava-me a atenção o que se via em New York, especificadamente em torno da escola *Cooper Union*³. Também me interessava o que havia sido feito na *Bauhaus*⁴, embora ela tivesse muito disso da intuição, então logo descartei e percebi que dessa escola veio um pouco do ensino atual de muitas escolas ocidentais. Para mim, o *Vkhutemas* era uma incógnita. Tinha ouvido falar

REBELATTO, Tatiane; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Escola de artes *Vkhutemas* e as vanguardas artísticas soviéticas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

apenas em uma aula de história e nunca tinha encontrado informações suficientes. Quando cheguei em Valladolid na Espanha havia uma biblioteca com boas informações, pelo menos de fontes secundárias, de livros recém-publicados e investigações recentes sobre o tema. Então, comecei a aprofundar e ao final percebi que poderia ser por esse caminho.

E: Na sua tese você comenta que alguns artistas aproximaram a arte da ciência, a fim de objetivar sua prática artística, até mesmo antes da Revolução de 1917. De onde surgiu esse interesse e como foi se efetivando esse processo?

Prof. Luís: Na realidade, na Europa em geral é algo que estava acontecendo desde o final do século XIX e é interessante observar como alguns artistas começaram a recorrer aos recursos da ciência ou apoiar-se nela, como por exemplo, os impressionistas com Michel Chevreul. Ele era um cientista que de alguma maneira estava estudando o espectro das cores e se deu conta de que colocar, por exemplo, duas cores juntas produz outra. Então, foram iniciados esses estudos de forma científica e os impressionistas aproveitaram algumas descobertas de Chevreul e as levaram para a pintura, mas com uma intenção diferente, assim como o Pontilhismo o fez. Esse apoio da arte na ciência não era novo, nesse momento circulava facilmente através da imprensa e de livros.

No caso russo, mas também da Europa em geral, o tema do Futurismo, a vinculação e a fascinação com a técnica e com a indústria, foi algo que cativou os artistas imediatamente. Eles tentaram não somente refletir sobre a pintura, mas também aproveitar para a sua pintura. A exploração de materiais, por exemplo, não é exclusiva do contexto russo, isso também havia no meio alemão. Os artistas e professores Josef Albers e Johannes Itten na *Bauhaus* exploraram os materiais de uma forma muito técnica e científica, por exemplo, dobrar uma folha de papel para que se tenha mais resistência do próprio material, ou seja, uma folha de papel apoiada em um plano tende a curvar-se, mas dobrando-a algumas vezes começará a ter mais resistência entre dois pontos de apoio. É esse tipo de exploração que faziam com os estudantes na *Bauhaus*.

Na Rússia, os artistas chegaram quase ao extremo, pois o que eles queriam realmente era se comportar como cientistas. Já não lhes interessava o papel de artista enquanto tal, mas estavam mais interessados no papel do cientista. Então, no momento que começaram a experimentar estavam tentando fazer como faria um cientista, ou seja, isolando variáveis, elementos e combi-

nando uma série de operações para certamente tratar de reproduzir um fenômeno. Aparentemente essa era a intenção. O caso russo vai chegando ao extremo devido à enorme necessidade de desenvolver a indústria e a técnica.

E: Você também comentou que muitos artistas se interessaram em vincular-se a um projeto político, especialmente após a Revolução Bolchevique de 1917. Além de aproximar a arte da ciência, desejavam politizar sua prática artística. Como efetivamente a revolução influenciou nesse processo?

Prof. Luís: A Revolução de 1917 influenciou, mas antes dela já havia muitos artistas interessados pela técnica e, na realidade, essa transição para abstração foi desde a literatura até outras áreas. A transição para a abstração foi rápida, pois o povo russo sempre foi uma cultura muito concreta, isso era algo que os preocupava muito. Vladimir Weidlé⁵ fez uma reflexão sobre a transformação que se instalou na sociedade russa desde o final do século XIX. Era uma transformação que preocupava bastante, pois se acreditava que efetivamente estavam criando caminhos para a ciência, abstração e técnica. Weidlé valorizou até certo ponto o misticismo russo, devido ao papel que teve na cultura russa, porém, de alguma maneira, lhe preocupava muito que essa humanidade/sensibilidade que caracterizava o povo russo estava se dissolvendo em função de alguns valores muito mais abstratos, os quais estavam em toda a sociedade, por efeito, obviamente, do que acontecia no mundo inteiro.

Pode-se dizer que a vinculação dos artistas a um projeto político iniciou em 1905 com os esboços da Revolução de 1917, pois muitos artistas já estavam se vinculando. O que aconteceu é que essa geração em particular, a qual começou a atuar depois da Revolução, muitos deles, haviam nascidos nos últimos anos do século XIX. Quando começou a Revolução, eles tinham entre 20 e 30 anos, eram muito jovens. Claro, poucos tinham entre 16 e 19 anos e poucos estavam acima dos 40 anos, que foram os que mais trabalharam nessas questões. Esses jovens começaram a adaptar-se a essa nova missão em função do projeto político. Claro, não podemos tratar tudo de maneira homogênea, pois na realidade é muito mais heterogêneo do que imaginamos. Quer dizer, alguns artistas claramente não estavam de acordo e não se vincularam ao projeto político. Houve um boicote por

REBELATTO, Tatiane; SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Escola de artes *Vkhutemas* e as vanguardas artísticas soviéticas.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

parte da *intelligentsia* russa, que eram os intelectuais que não aceitaram a Revolução, não aceitaram completamente ou apenas algumas coisas e nesse sentido houve um bloqueio muito forte por parte de um setor importante, por outro lado, houve os que apoiaram completamente.

No interior do *Vkhutemas* havia uma luta de poder entre os diferentes grupos de professores, que defendiam a tradição ou as distintas posições da vanguarda que estavam mais alinhadas com o projeto político da Revolução. Mas, ao mesmo tempo, essa vinculação foi vista como uma das grandes dificuldades dos grupos de vanguarda, de acordo com alguns críticos italianos como Manfredo Tafuri⁶.

E: Se a dimensão política antecedeu a própria Revolução de 1917, por que se tem uma lacuna na discussão da formação política desses artistas antes da própria escola? Em outros termos, a escola fomentou a produção deles ou a escolha por uma arte que tivesse outra função que não fosse a burguesa transformou a produção artística e compôs a própria escola?

Prof. Luís: Eu acredito que alguns deles tinham acesso a textos específicos onde se discutia esses temas de modo rigoroso, na verdade a reflexão começou depois de 1917, Lênin⁷ dedicou alguns textos ao tema da arte e Anatoli Lunacharsky⁸ também. Além disso, uma grande parte das vanguardas europeias estava alinhada à esquerda e ao projeto comunista que estava se esboçando na Rússia no começo do século XX. Não somente na Europa, no mundo inteiro, por exemplo, os latino-americanos estavam muito entusiasmados com o que estava acontecendo na Europa. Walter Benjamin visitou a Rússia em sua plena efervescência nos anos [19]20, o que chamou muito sua atenção. Ele ficou surpreendido com as experimentações que estavam acontecendo em todos os níveis cotidianos da nova sociedade russa. Viu com grande empatia o que estava acontecendo, assim como um grupo grande de intelectuais e artistas europeus e não europeus.

E: Outro aspecto fundamental daquele contexto foi o surgimento de vários coletivos com suas formações interdisciplinares e variadas produções, como manifestos, revistas, debates e exposições. Na sua opinião, qual a importância das formações coletivas e de um pensamento coletivo para uma mudança na prática artística?

Prof. Luís: Creio que os coletivos artísticos foram fundamentais. Houve uma série de grupos que se vincularam pelo ofício, como por exemplo os arquitetos que tinham dois grupos fundamentais: *Osa* e *Asnova*, que se chamavam os Modernos e os Contemporâneos. Também havia outros que eram interdisciplinares, de diferentes ofícios, pintores, arquitetos, inclusive teóricos. No *InKhuk*⁹, por exemplo, reuniram-se teóricos, pintores, arquitetos e ali havia discussões muito interessantes, principalmente em função de avançar nos termos e conceitos que dariam origem à nova produção artística. Ali se estabeleceu um debate interessante, como por exemplo, Composição x Construção e após um terceiro termo Produção – que significava vincular à produção e, fundamentalmente, se vincular à produção industrial. Ou seja, estavam discutindo o que implicava para um artista passar do cavalete à produção industrial, as consequências do ofício do artista quando ele passa para a produção industrial. Foram discussões que impulsionaram muitas das trocas e muitas formas de pensar que foram se consolidando em ações concretas.

Então, a grande quantidade de grupos criados foi importante para a reflexão e ao mesmo tempo foram grupos de poder, tanto no campo simbólico quanto em um sentido mais tangível, ou seja, havia, efetivamente, uma luta por poder. Em alguns casos falavam em eliminar os seus opositores e consequentemente muitos deles foram a outras cidades, pois não encontraram espaço para desenvolver e elaborar suas ideias. Kazimir Malevich¹⁰, por exemplo, não encontrou lugar em Moscou e Vladimir Tátlin¹¹ também não, inicialmente. Muitos deles não encontraram lugar no âmbito de Moscou, pois se tratava de eliminar o espaço dos seus oponentes que não estavam compartilhando as mesmas ideias. Após, quando chegou Stálin¹², se inverteu um pouco a situação. Os que estavam à margem deslocaram-se para posições de poder e os que estavam no centro foram marginalizados.

E: A objetivação da prática artística, especialmente com os produtivistas, levava a um fazer despersonalizado, ocultamento da individualidade. Como os artistas pensavam e conciliavam o individual e o fazer despersonalizado? Quando se pensava em autoria quais eram os impasses?

Prof. Luís: Não foi algo que se alcançou por completo, mas era algo que eles apontavam. A *Bauhaus*, por exemplo, estava muito centrada na expressão individual nos objetos, a arquitetura de Walter Gropius tinha características muito particulares da criatividade dele, da pessoa que a fazia. No caso russo, o que mais importava era o procedimento, ou seja, como se chegava a um objeto, quais eram as operações que se aplicavam em termos de pensamento para produzi-lo.

A história da arte tem se centrado nos objetos, poucas vezes se preocupou pelos processos criativos. Para poder entender a produção artística russa da década de 1920 é essencial se preocupar com o processo de criação. O que se tem em comum, boa parte dessa produção são os processos criativos e as preocupações que os guiavam. Quer dizer, quando foram eliminadas a intuição e a subjetividade, de alguma maneira o que interessava era ver qual problema social estavam resolvendo com a produção de tal item ou objeto. É muito interessante toda a experimentação, por exemplo com as obras de teatro, pois elas tinham um fim propagandístico. Naquele momento, tinha-se um altíssimo índice de analfabetismo e era muito importante poder chegar a um público analfabeto e não somente a um público letrado. O teatro foi inclusivo, os cartazes publicitários se converteram em formas de anunciar o que estava acontecendo com a Revolução de 1917.

Então, a forma de estudar as vanguardas russas deve ser muito distinta da forma das vanguardas europeias ocidentais, que são muito centradas nos autores e obras. Se olhar pela perspectiva dos autores e obras, esse fenômeno teria um olhar errôneo. Não é que não tenham existido, mas deve-se observar como um conjunto ou em conjunto, para assim compreender quais eram os objetivos.

Para aqueles artistas as exposições eram interessantes para divulgar o que faziam, mas não dentro da tradição e com os mesmos objetivos que os artistas do ocidente possuíam. Em 1921 quando os artistas do grupo *Obmokhu*¹³ expuseram suas obras, o que realmente os interessava era colocar em evidência toda uma série de ideias sobre as quais estavam refletindo. Para os artistas europeus a circulação da obra era essencialmente uma forma de sustento, pois com a exposição e venda, pretendiam entrar no mercado. Creio que para o artista russo essa não era a intenção, pois estava em um contexto completamente diferente, eles não queriam entrar no mercado, a ideia era circular a obra e não a vender, mas sim expô-la para ser conhecida e difundir as ideias que a constituía.

REBELATTO, Tatiane; SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Escola de artes Vkhutemas e as vanguardas artísticas soviéticas.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

E: Com a objetivação da prática artística qual era a especificidade ou a particularidade do trabalho criativo para esses artistas?

Prof. Luís: Creio que está relacionado às operações sobre a matéria e como o artista realizava, por exemplo, o trabalho com o som e as poesias. O trabalho criativo consistia nas operações com esse material, ou seja, o som, e as operações seriam foneticamente enfatizadas em cada uma das sílabas para produzir um determinado efeito. Assim fez Velimir Khlébnikov¹⁴ para falar sobre seu trabalho criativo com relação à poesia. Poderíamos pensar que, para o cinema, o trabalho criativo está na montagem e não tanto na filmagem das cenas, a qual também é importante, porém o que fica como arte são as que se escolheu no momento da edição. Então, o trabalho criativo está relacionado com o modo como o artista vai trabalhar com determinado material para gerar determinado efeito e/ou objeto e não o resultado final.

E: Você comentou na sua tese que a arquitetura que condizia com o tempo presente não existia. Os artistas construíram algo novo por meio de um longo processo de experimentação. Qual a importância da experimentação e a integração de diferentes áreas?

Prof. Luís: A experimentação foi o que permitiu ir compondo etapas. Alexander Rodchenko¹⁵, por exemplo, fez várias experimentações com linha, assim como Luibov Popova¹⁶. Essa artista fez experimentações quase de maneira sistemática, foi algo bem interessante. Rodchenko experimentou de muitas formas. Nas pinturas é possível ver a linha traçada à régua e também os círculos feitos com compasso. Curiosamente foi uma exploração que fez na fotografia de árvores, por exemplo. Nelas, os troncos aparecem em direção às diagonais do quadro e há uma fotografia muito famosa que alguém estava carregando madeiras, ele enquadra de tal maneira que as linhas, ou seja, as duas madeiras que estavam sendo carregadas, estruturaram a composição da fotografia. Então, a experimentação permitiu ir testando etapas com alguns dos elementos que os interessavam, como plano, linha e volume. Foi isso que os permitiu posteriormente experimentar no espaço.

E: A partir da sua tese foi possível perceber que Alexander Rodchenko foi um dos artistas-professores que desenvolveu uma metodologia muito pautada na análise da realidade e na experimentação. Pode comentar a importância da atuação dele na constituição de um novo ensino de artes?

Prof. Luís: Foi um dos artistas mais exitosos e importantes dentro da escola. O que pôde ser visto claramente foram seus programas pedagógicos inovadores, que ao meu modo de ver foi uma pessoa que inseriu problemas concretos. Seu processo começava por uma análise da realidade concreta, por uma crítica a essa realidade e, neste caso, os periódicos, por exemplo. Ele começava observando o que funcionava e o que não funcionava e se realmente resolvia os problemas da sociedade atual. Em um determinado momento terminava explorando com os estudantes a noção de transformação do objeto, como havia feito com suas peças/projetos experimentais. Foi um artista que começou a ter um contato muito claro com a realidade e assim pôde ver de fato o que se podia aplicar na realidade social daquele momento.

E: Vários projetos desses artistas não foram feitos de fato, todavia qual foi a área que mais pôde concretizar alguns experimentos?

Prof. Luís: O que mais teve possibilidade de serem feitos foram os cartazes publicitários e obras de arquitetura do final dos anos [19]20 e [19]30. Melnikov foi muito produtivo, além de Ladovsky, Guinzburg e os irmãos Vesnin¹⁷. Claro, os projetos de arquitetura foram se concretizando, pois se começou a reativar um pouco a economia. No final dos anos [19]20, quando passou a crise, começaram a fazer vários experimentos de arquitetura e a publicidade teve uma produção gigantesca. O teatro também fez realizações muito interessantes e percebe-se uma relação entre as primeiras experimentações nas pinturas com teatro, que é quase literal, sobretudo através dos projetos dos irmãos Vesnin e Popova. É muito fácil ver essa relação entre exploração na pintura e aplicação no teatro, por exemplo, mas as pinturas cubofuturistas dos irmãos Vesnin, os planos sobrepostos e entrelaçados estavam nas cenografias teatrais.

Houve um consumo dos cartazes publicitários, tinha-se reprodução e distribuição massiva, que estava dirigido ao público analfabeto, por isso as imagens eram importantes, eram reproduzidas rapidamente e era mais econômico do que produzir objetos. Além disso, era um momento em que as campanhas educativas e propagandistas do governo circulavam através dos cartazes por todo o país e assim tratavam de vários temas através dos cartazes, que é uma dimensão muito interessante do consumo de imagens. Os irmãos Stenberg¹⁸, Rodchenko e Maiakóvsky¹⁹ com a produção de cartazes foram bem atuantes.

REBELATTO, Tatiane; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Escola de artes *Vkhutemas* e as vanguardas artísticas soviéticas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

Muitos tentaram se vincular à indústria em um país que tentava se industrializar de uma maneira acelerada, como tentou a Rússia nos seus primeiros dez ou doze anos. Então, em relação ao que se via no ocidente, a Rússia estava atrasada em termos industriais. Pode-se dizer que a atuação desses artistas e dos produtivistas espelhou como o artista se inseriu na produção e na construção da sociedade. Esse era o grande questionamento dos teóricos russos, pois o artista não podia seguir desempenhando o mesmo papel que desempenhava na sociedade burguesa, ou seja, o artista tinha que desempenhar um papel distinto, porém ficava a questão dos teóricos: como o artista vai se inserir na produção?

E: Com a criação dos *Svomas* duas instituições consolidadas foram fechadas, muitos dos seus professores e alunos migraram para a nova organização, conforme explicado em sua tese. Como foi esse processo de transição para um novo ensino? Como professores e estudantes reagiram?

Prof. Luís: Alguns tentaram se adaptar na nova escola, mas com uma visão muito tradicional e isso ocorreu tanto na pintura e escultura quanto na arquitetura. Quer dizer, tem uma seção tradicional, com professores tradicionais, e tem uma seção com professores das vanguardas. Eu não acredito que todos seguiram trabalhando, provavelmente muitos tiveram que sair. Porém, dentro da escola a seção tradicional se organizou a partir da pintura, escultura e arquitetura. A divisão entre arte pura e arte aplicada era uma divisão provisória. Os professores vindos das Belas Artes criaram as seções de pintura, escultura e arquitetura, enquanto que os professores das artes aplicadas, que chamaríamos de Artes e Ofícios, trabalharam com materiais como madeira, metal e cerâmica, estavam nessas faculdades.

Era um pouco do que se via na *Bauhaus* também, ou seja, a intenção era unir artistas e artesãos para trabalhar sobre o objeto industrial. O grande objetivo da instituição da escola alemã era unir artistas que vinham de uma escola de Belas Artes com artesãos, que trabalhavam com materiais da arte aplicada, para que os produtos fossem realmente de uma qualidade artística maior. O problema com a indústria alemã, do final do século XIX e início do XX, é que não produziam, aos olhos dos seus contemporâneos, algo de acordo com a necessidade da sociedade contemporânea, pois o que a indústria estava fazendo era reproduzir um gosto do século anterior. Então, o que estavam reproduzindo com métodos modernos eram o gosto e formas de fazer de um artesão, porém de modo industrial. Isso foi o que a *Bauhaus*, os teóricos alemães do final do século XIX e

início do século XX tentaram romper. Digamos que algo similar ocorreu com os russos, pelo menos na divisão da escola. Tinham os artesãos que eram pessoas da indústria e trabalhavam com materiais específicos e os artistas que se dedicavam às artes puras, quando juntaram escolas completamente separadas, a escola de Artes Aplicadas de Stroganov e a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura.

E: O Curso Básico no *Vkhutemas* foi o que diferenciou o novo ensino de artes daquele que se tinha até então? E a Faculdade do Trabalho, a *Rabfak*, o que era?

Prof. Luís: Tudo que havíamos falado sobre experimentação artística e o que os artistas estavam trabalhando em sua prática profissional foi levado a esse Curso Básico. Nesse Curso a dimensão de espaço acabou convertendo-se na dimensão mais importante, pois tinha uma dimensão política, toda a produção devia fazer-se no espaço, então a possibilidade de adquirir o conhecimento de manejo do espaço era algo que envolvia os estudantes que passavam por ali. Então, creio que a grande inovação estava nesse Curso Básico.

A *Rabfak* era como uma faculdade de nivelamento. No momento que foi aberto o *Vkhutemas* não havia requisitos para ingressar, não precisava pagar e nem ter formação prévia, então qualquer pessoa poderia entrar, um camponês mais distante da Rússia poderia entrar. Se fosse um camponês analfabeto que não tinha nenhuma formação prévia em arte, essa faculdade oferecia um nivelamento básico para após poder entrar no Curso Básico da escola. Era destinada à população mais analfabeta. Foi criada pelo governo soviético através do *Narkompros*²⁰. Durava por volta de dois anos e manteve-se por uns dez anos, até 1930. Nesse período a situação de analfabetismo continuava, existia uma demanda de pessoas que não tinham formação básica e que precisavam de um treinamento prévio em alguns aspectos. Era uma escola específica para esses estudantes, os demais poderiam entrar diretamente no Curso Básico. Não recorro das disciplinas que eram ministradas nessa faculdade, mas acredito que era uma formação básica em cor e volume, o que seria visto no Curso Básico, mas nessa faculdade era dado de uma forma mais simples talvez.

E: Especificadamente sobre os ateliês têxteis, onde a artista Varvara Stepanova trabalhava, quais foram as principais mudanças e qual a contribuição da Faculdade Têxtil na construção da nova sociedade?

REBELATTO, Tatiane; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Escola de artes *Vkhutemas* e as vanguardas artísticas soviéticas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

Prof. Luís: Acredito que a principal mudança foi passar de uma noção artesanal para a industrial. É como se antes estivessem preocupados com processos artesanais e depois estavam interessados em vincular a uma produção em série. Acredito que a contribuição foi a preocupação com a transformação dos modos de vida. Essa transformação envolvia outras dimensões da criação e da produção. Então, era completamente antagônica ao que poderíamos chamar de moda e ao que estava começando a funcionar na Europa Ocidental há muito tempo, ou seja, isso de introduzir a indústria têxtil estritamente no mercado de moda. Acredito que o caso soviético tem uma noção completamente diferente, não é uma noção de inovação em função do mercado, mas sim a noção de como resolver os problemas essenciais em matéria de vestuário para uma sociedade que tem uma carência de muitas coisas. Muitos artistas se vestiam com seus macacões, creio que eles mesmos os faziam. É interessante a questão da utilidade da vestimenta, roupas que tinham bolsos. Rodchenko, por exemplo, devia carregar cadernos e coisas para desenhar, não eram adornos e decorativos, eram utilitários os bolsos de seus macacões.

E: Através das fotografias dos artistas em seus ateliês, mesmo percebendo algumas referências a modelos europeus ocidentais, as vestimentas projetadas são muito avançadas. Pode-se supor uma revolução nos costumes, com o feminino e masculino, um antagonismo ao modelo burguês?

Prof. Luís: Sim, com toda a certeza há uma intenção muito forte em explorar e romper com essas noções de femininos e masculinos. A vestimenta desempenhava um papel fundamental. É muito interessante toda a criação de vestuário vinculado ao teatro, porque aí estávamos falando de peças que não foram reproduzidas massivamente, mas foram feitas especificadamente para uma obra e tinham características singulares, como os trabalhos de Alexandra Exter²¹, Luibov Popova e Vladimir Tátlin, que fizeram vários trabalhos em roupas para colocar em cena.

E: Sobre a participação das mulheres na escola *Vkhutemas* como docentes, como era a relação com os colegas homens dentro da instituição ou em outros coletivos?

Prof. Luís: Há um enorme protagonismo por parte das mulheres, porém não sei dizer até que ponto realmente conseguiram equilibrar essa relação de forma igualitária e democrática ou se os homens seguiram imponentes nesse meio, como aparentemente ocorreu no caso da arquitetura. Nessa área não se vê menção às mulheres. Era um meio constituído por homens. Mesmo [com]

REBELATTO, Tatiane; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Escola de artes *Vkhutemas* e as vanguardas artísticas soviéticas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

Alexander Vesnin trabalhando em alguns projetos de teatro com Luibov Popova, ela não participou dos projetos arquitetônicos dele. Houve uma clara escolha, não sei exatamente onde essa escolha estava fundada. Existiram algumas mulheres na arquitetura, mas não estavam evidentes.

E: Por fim, já agradecendo sua disponibilidade em responder essas questões, pode nos falar dos desafios de se trabalhar com produções que não estão na língua do pesquisador, como com traduções ou com fontes secundárias?

Prof. Luís: Acredito que tive muita sorte, mas claro, as comunicações não estavam desenvolvidas como agora e eu estudei de 1995 a 1999. Naquele momento havia intercâmbio bibliotecário, conseqüentemente demorava um pouco mais, mas tive a oportunidade de estar em bibliotecas italianas. Os italianos tiveram acesso a muitas informações primárias e traduziram muitos documentos que publicaram em várias revistas.

Sobre o idioma, isso é uma questão sim. Contudo, o que me interessava especificadamente era poder dar conta do método e acredito que no final encontrei certa receptividade por parte de alguns professores que me permitiram fazer a pesquisa. Todavia, com certeza fui muito questionado no meio acadêmico, pois se considerava que devia saber efetivamente o idioma do objeto pesquisado. Isso é verdade, se deveria saber, mas depende de quais conexões está tentando fazer. Para mim, a pesquisa mostrou-se uma oportunidade de revisar a própria produção e o que estava sendo feito na própria educação e indústria artística.

Considerações finais

Prof. Dr. Luís Carlos Cólón Llamas concedeu esta entrevista e passou indicações de materiais e fontes de pesquisa de modo muito gentil e atencioso. Ele atesta com seu percurso acadêmico e objeto de pesquisa abordado que todos os temas são possíveis e necessários aos investigadores latino-americanos. A despeito das dificuldades de acervos, bibliotecas e mesmo distâncias geográficas ou linguísticas, nos países vizinhos há especialistas que muito podem contribuir sobre temas pouco contemplados no campo das artes. Foi uma conversa muito agradável e que aponta

para as principais discussões de um período em que novas noções de ensino de artes e artista estavam sendo construídas. Definições que se pautavam na experimentação, investigação, coletividade e trabalho socialmente útil, alinhadas a um projeto de edificação de uma sociedade socialista.

pós:

REFERÊNCIAS

COLÓN LLAMAS, Luis Carlos. **Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20**. Valladolid: Universidade de Valladolid/Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Camargo (org.). **Lunatcháski: revolução, arte e cultura**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)**. 2006. 404 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

JALLAGEAS, Neide; LIMA, Celso. **Vkhutemas: o desenho de uma revolução**. São Paulo: Kinoruss, 2020.

NOTAS

1 Nessa ocasião, especificadamente sobre a escola e estudos mais aprofundados, foi encontrada apenas a produção do pesquisador Jair Diniz Miguel (2006). Após, no decorrer do ano de 2020, foi lançada a produção dos pesquisadores Jallageas e Lima (2020).

2 Além da pesquisa do entrevistado Colón Llamas (2002) podem ser consultadas as seguintes pesquisas sobre a escola: Miguel (2006) e Jallageas e Lima (2020).

3 Instituição que oferece formação em artes, arquitetura, ciências humanas, sociais e em engenharias. Foi criada em 1859 por Peter Cooper em Nova York. Conforme consta no site da instituição, essa criação possibilitou a gratuidade dos trabalhadores a essa formação.

4 Foi uma escola de artes criada na Alemanha em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius, mantendo-se em funcionamento até 1933. Assim como a escola *Vkhutemas*, teve várias organizações no decorrer de sua existência, alocou inúmeros artistas do período, também teve uma formação que unia belas artes e artes aplicadas, curso básico, e ambas foram fundamentais para o design que se conhece atualmente.

5 Filósofo russo (1895/São Petersburgo-1979/França).

6 Foi um historiador, crítico da arquitetura e fez inúmeras produções bibliográficas sobre essa área (1935/Itália-1994/Itália).

7 Vladimir Ilyich Ulianov (1870/Rússia-1924/União Soviética) foi um importante líder, formulador, esteve à frente dos Bolcheviques na Rússia e da Revolução de Outubro de 1917 quando foi criada a URSS.

8 Segundo Estevam e Costa (2018), Anatoli Lunacharsky (1875-1933) foi membro do partido comunista da URSS, militante muito próximo de Vladimir Lênin, o qual o nomeou como responsável pelo Comissariado do Povo para a Educação após a Revolução Bolchevique. Desenvolveu produções em várias áreas: jornalismo, teatro, cinema, artes plásticas, tradução e contribuiu para a formação da pedagogia socialista.

9 *Inkhuk* – Instituto de Cultura Artística de Moscou. Surgiu em 1921, dentre os integrantes desse centro estavam Varvara Stepanova, sua amiga, a artista Luibov Popova (1889-1924/Moscou) e seu companheiro Alexander Rodchenko (1891/São Petersburgo-1956/Moscou) também artista construtivista, fotógrafo e professor na escola *Vkhutemas*. Para outras informações sobre essa organização, ver Colón Llamas (2002) e Miguel (2006).

10 Foi um artista contemporâneo de Stepanova, reconhecido por suas pinturas abstratas e um dos fundadores do coletivo suprematista na Rússia (1879/Ucrânia-1935/São Petersburgo).

11 Vladimir Tátlin (1885-1953/Moscou) foi um artista que criou os Contrarrelevos e os Relevos Pictóricos. Tratava-se de composições em superfície plana com materiais não artísticos, todavia comuns, como ferro, metal e madeira. Esses experimentos influenciaram outros artistas, como Rodchenko, a desenvolver outros tipos de composições e construções.

12 Josef Stálin (1878/Geórgia-1953/URSS) pertenceu aos Bolcheviques e após a morte de Lênin esteve à frente da URSS até o ano de seu falecimento.

13 *Obmokhu* – Sociedade dos Artistas Jovens. Tratava-se de um grupo formado pelos alunos dos Ateliês Livres Estatais – *Svomas*, conforme Fer, Batchelor e Wood (1998).

14 Velimir Khlébnikov (1885/Rússia-1922/Rússia) foi um poeta de uma das vanguardas soviéticas.

15 Foi companheiro de Stepanova, artista e professor na escola *Vkhutemas*.

16 Artista e professora no *Svomas* e *Vkhutemas*. Foi uma pessoa próxima de Stepanova. Juntas, através da inserção de disciplinas no currículo, levaram o modo de fazer construtivistas para a Faculdade Têxtil. Morreu em 1918 devido à doença escarlatina em Moscou. Ver mais em Jallageas e Lima (2020).

17 Konstantin Melnikov (1890/Bielorrússia-1974/Moscou) era arquiteto e pintor; Nikolay Ladovsky (1881-1941/Moscou) arquiteto e professor na escola *Vkhutemas*; Moisey Ginzburg (1892/Bielorrússia-1946/Moscou) era arquiteto, assim como os irmãos Vesnin: Leonid Vesnin (1880-1933); Aleksander Vesnin (1883-1959); Viktor Vesnin (1882-1950). O primeiro nasceu em Novgorod e os outros dois em Yuryevets. Todos faleceram em Moscou.

18 Vladimir Stenberg (1899-1982/Moscou) e Georgii Stenberg (1900-1933/Moscou) fizeram produções gráficas a partir dos princípios construtivistas e participaram do *Inkhuk*.

19 Vladimir Maiakóvski (1893/Georgia-1930/Moscou) foi um artista que trabalhou em diferentes posições, dentre elas, foi poeta futurista, dirigiu as revistas: *Lef* e *NewLef* nos anos 1920 e juntamente com seu amigo Alexander Rodchenko tiveram uma gráfica, conforme contou Colón Llamas durante a presente entrevista.

20 *Narkompros* era o equivalente ao Ministério da Cultura. Dentro desse Ministério havia a seção das Artes Plásticas, onde vários artistas vanguardistas trabalharam na organização de museus e escolas de artes,

NOTAS

conforme C3lon Llamas (2002).

21 Alexandra Exter (1882/Kiev-1949/Paris) foi uma artista que trabalhou ao lado dos suprematistas e construtivistas. Foi professora no *Vkhutemas* e ministrava aulas em seus ateli4s, tanto em Paris quanto em Kiev. Recebia em suas resid4ncias artistas do Ocidente e do Oriente e promovia encontros e trocas de experimentos art4sticos entre esses lugares.

Quatro elementos, 2022

Luciana Grizotti

É um projeto novo de colagens digitais. Com a feitura dessas imagens, desejo incentivar a experiência com a natureza para que busquemos o amor ensinado por ela através do equilíbrio entre as comunidades de seres que a compõe em equilíbrio. As comunidades de árvores, de girassóis, comunidades participantes da terra, fogo, água e ar são seres que nos ensinam a viver melhor. Isso é amor. É ação necessária para mudarmos padrões nocivos na sociedade, que nos faz caminhar em desamor e cristalizar a forma que arquivamos as imagens que escolhemos representar a vida.



Fig. 1. Terra. Fonte: Luciana Grizotti. 2021. Dimensões variadas (até 118,9 x 84,1 cm)

GRIZOTTI, Luciana. *Quatro elementos*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.40835>>



Fig. II. Fogo. Fonte: Luciana Grizoti. 2021. Dimensões variadas (até 118,9 x 84,1 cm)



Fig. III. Água. Fonte: Luciana Grizotti. 2021. Dimensões variadas (até 118,9 x 84,1 cm)



Fig. IV. Fonte: Luciana Grizotti. 2021. Dimensões variadas (até 118,9 x 84,1 cm)



Fig. V. Arranha-céu. Fonte: Luciana Grizoti. 2022. Dimensões variadas (até 118,9 x 84,1 cm)