

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Adriana Flora Galanternick

DA OBRA DE ARTE AO FILME:
ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM DOCUMENTÁRIOS

Orientador: André de Souza Parente

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estética

Rio de Janeiro, Março, 2012

Adriana Flora Galanternick

DA OBRA DE ARTE AO FILME:
ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM DOCUMENTÁRIOS

Orientador: André de Souza Parente

Rio de Janeiro
2012

FICHA CATALOGRÁFICA

GALANTERNICK, Nina.

Da obra de arte ao filme: Estratégias de representação de obras de arte em documentários / Nina Galanternick - Rio de Janeiro, 2012.
138f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2012.

Orientador: André de Souza Parente

1. documentário; 2. obra de arte; 3. representação; 4. Picasso; 5. Cildo Meireles I. Galanternick, Nina. II. André de Souza Parente (Orient.). III. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. IV. Título.

Adriana Flora Galanternick

DA OBRA DE ARTE AO FILME:

ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM DOCUMENTÁRIOS

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Tecnologias da Comunicação e estética) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aprovada pela Comissão Organizadora abaixo assinada.

Banca Examinadora:

Dr. André de Souza Parente, ECO-UFRJ

Dra. Katia Valéria Maciel Toledo, ECO-UFRJ

Dr. Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Suplente:

Dr. Fernando Gerheim, ECO-UFRJ

Rio de Janeiro, 27 de março de 2012.

Dedico esta dissertação a Pedro e Lucas, meus amores, meus faróis.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. André Parente pelo atencioso acompanhamento de meu trabalho.

Às professoras da pós-graduação da ECO, Fernanda Bruno, Isabel Jaguaribe, Anita Leandro, Katia Maciel e Consuelo Lins, que em muito contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta dissertação.

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos, que viabilizou a presente pesquisa.

Às professoras que participaram da minha banca de qualificação, Anita Leandro e Andréa França, cujas críticas ao meu trabalho foram verdadeiramente construtivas.

Aos professores que atenderam ao meu pedido para participar da banca de apresentação da dissertação, Katia Maciel e Luiz Cláudio da Costa.

Às amigas Carol, Clara, Joana, Mari Sussekind, Mari Rosa e Olívia, pela alegria dos encontros e incentivo ao estudo.

Ao meu pai, Rui, minha mãe, Mery, e meu irmão, Duda, pelo apoio constante ao longo de toda a vida.

À minha sogra, professora e amiga, Glaucia Villas Bôas, faço um agradecimento especial, por ter me incentivado desde o árduo processo seletivo até a conclusão da dissertação. Seu olhar atento, seu carinho e enorme generosidade foram essenciais para este trabalho.

Ao Pedro, meu amor, companheiro e interlocutor, cujo apoio emocional, material e intelectual foi decisivo para minha volta aos estudos. Ao Lucas, meu filho querido, que começou a crescer em meu ventre ao mesmo tempo em que as aulas do mestrado se iniciaram. Sua chegada, além de alegrar a minha vida para sempre, me motivou a mergulhar nos estudos, e configurou um novo momento de vida voltado para o afeto e a reflexão.

GALANTERNICK, Nina. Da obra de arte ao filme: estratégias de representação de obras de arte em documentários. Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2012.

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar os recursos técnicos e narrativos cinematográficos utilizados em documentários para representar obras de arte. O primeiro grupo de filmes a ser analisado é constituído por dois documentários, cujo tema central é a obra de Pablo Picasso. São eles *Guernica* (1950), de Alain Resnais e Robert Hessens e *O mistério de Picasso* (Le Mystère Picasso) (1956), de Henri-Georges Clouzot. O segundo grupo se articula em torno do artista plástico Cildo Meireles e/ou de sua obra: *Cildo Meireles* (1979), de Wilson Coutinho; *Derrapagem no Éden* (1996), de Arthur Omar; *Cildo Meireles: Gramática do Objeto* (2000), de Luiz Felipe Sá; e *Cildo* (2009), de Gustavo Rosa de Moura. Todos os filmes supracitados, cada um à sua maneira, possuem uma proposta estética específica para representar as obras de arte.

A questão teórica formulada neste trabalho busca compreender como um meio (o cinema) toma para si a atividade de exibir obras de arte, que costumam estar dispostas ao público em museus e galerias, não somente quadros, mas esculturas, instalações, objetos etc. Quais são os recursos de que o cinema dispõe para efetuar tal mediação? Qual parte pertence à representação e qual deriva da invenção? O que o cinema pode acrescentar à experiência do espectador? Logo, a hipótese que se buscará examinar no presente trabalho diz respeito à possibilidade de filmes sobre arte constituírem objetos estéticos relativamente autônomos, a partir de obras de arte.

Palavras-chave: documentário; obra de arte; representação; Picasso; Cildo Meireles

GALANTERNICK, Nina. Da obra de arte ao filme: estratégias de representação de obras de arte em documentários. Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2012.

ABSTRACT

This research aims at investigating the film narrative and technical resources used in documentaries to represent works of art. The first group of films to be analysed is comprised of two documentaries whose central theme is the work of Pablo Picasso. “*Guernica*” (1950), by Alain Resnais and Robert Hessens and “*The mystery of Picasso*” (Le Mystère Picasso) (1956), by Henri-Georges Clouzot. The second group is based on Brazilian contemporary artist Cildo Meireles and his work: “*Cildo Meireles*” (1979), by Wilson Coutinho; “*Derrapagem no Eden*” (1996), by Arthur Omar; “*Cildo Meireles: Gramática do Objeto*” (2000), by Luiz Felipe Sá; and “*Cildo*” (2009), Gustavo Rosa de Moura. All of them, each in their own way, have a specific aesthetic proposal to represent the works of art.

The main goal of this work is to better understand how the film media takes for itself the activity to show artworks – paintings, sculptures, installations -- that are usually displayed to the public in museums and galleries. What are the cinema’s features to perform such mediation? Which part belongs to the representation and which derives from the invention? What the cinema can add to the viewer's experience? Therefore, the hypothesis to be examined concerns the possibility of films on art becoming relatively autonomous aesthetic objects.

Keywords: documentary; artwork; representation; Picasso; Cildo Meireles

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – DA OBRA DE ARTE AO FILME	22
1.1 Filmes sobre arte	23
1.1.1 Distinções	23
1.1.2 Abordagens	27
1.2 Documentários sobre arte	30
1.2.1 Encontros – Jean-Louis Comolli	30
1.2.2 Traições – André Bazin	32
1.3 A Obra de arte no filme	37
1.3.1 Monumento – Gilles Deleuze & Felix Guatarri	37
1.3.2 Aura – Walter Benjamin	39
CAPÍTULO 2 – ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO EM FILMES SOBRE PABLO PICASSO	42
2.1 <i>Guernica</i> e a montagem	42
2.2 O encontro em <i>O mistério de Picasso</i>	52
2.3 Comparação entre os dois filmes	64
CAPÍTULO 3 – ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO EM FILMES SOBRE CILDO MEIRELES	67
3.1 Aproximação conceitual em <i>Cildo Meireles</i> , de Wilson Coutinho	68
3.2 <i>Derrapagem no Éden</i> , um antidocumentário de Arthur Omar	74
3.3 <i>Gramática do objeto</i> , um filme-crítica de Luiz Felipe Sá	81
3.4 <i>Cildo</i> , de Gustavo Rosa de Moura ou onde está o sujeito?	94
3.5 Comparação entre os quatro filmes	101
CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS	111
FILMOGRAFIA	114
ANEXO I - IMAGENS DE REFERÊNCIA	115

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende investigar os recursos técnicos e narrativos cinematográficos utilizados em documentários para representar obras de arte. Como se dá a representação de obras de arte em documentários, estando ciente de suas limitações e potenciais, é a questão teórica formulada, nesta dissertação, à luz de documentários sobre arte realizados a partir da segunda metade do século XX.

O primeiro grupo de filmes a ser analisado é constituído por dois documentários da década de 1950, cujo tema central é a obra de Pablo Picasso. São eles *Guernica* (1950), de Alain Resnais e Robert Hessens e *O mistério de Picasso* (*Le Mystère Picasso*) (1956), de Henri-Georges Clouzot. O segundo grupo, apesar de apresentar filmes de épocas diversas, se articula em torno do artista plástico Cildo Meireles e/ou de sua obra: *Cildo Meireles* (1979), de Wilson Coutinho; *Derrapagem no Éden* (1996), de Arthur Omar; *Cildo Meireles: Gramática do Objeto* (2000), de Luiz Felipe Sá; e *Cildo* (2009), de Gustavo Rosa de Moura. Todos os filmes supracitados, cada um à sua maneira, possuem uma proposta estética específica para representar as obras de arte.

A necessidade de selecionar dois grupos de filmes se deve à suspeita de que obras de arte modernas e obras de arte contemporâneas suscitam questionamentos diferenciados, e, por conseguinte, formas de representação distintas. As dimensões temporal e espacial, que distinguem primordialmente a arte moderna da contemporânea, demandam estratégias de representação que as contemplem. Ao representar obras de arte contemporâneas em um filme, muitas vezes é necessário efetuar um deslocamento espaço-temporal de sua forma de existência no mundo. Um objeto que é exposto em um museu, no filme poderá ter uma nova forma de apresentação, logo uma nova maneira de existir. A ênfase da análise se dará, portanto, sobre a forma como os diretores dos filmes lançam mão de recursos próprios do cinema, sejam técnicos ou narrativos, para fazer a passagem da obra de arte de seu suporte original para o suporte cinematográfico, permitindo ao espectador uma experiência estética singular, diferente daquela vivenciada no contato presencial com a obra, uma experiência possível de ser proporcionada apenas por meio do cinema.

Embora os filmes tenham formatos de captação e distribuição diferentes entre si, não faço distinções no vocabulário utilizado para cada um deles. Os trabalhos sobre Picasso foram ambos capturados e distribuídos em película, bem como *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho. Já *Cildo Meireles: Gramática do Objeto*, de Luís Felipe Sá e *Derrapagem no Éden*, de Arthur Omar, foram inteiramente feitos em vídeo. E *Cildo*, de Gustavo Rosa de Moura, foi capturado

e distribuído em suporte digital. Apesar das diferenças no formato de captação e de distribuição, e de haver distinções entre o vocabulário do cinema e do vídeo, refiro-me, neste trabalho, a todos esses produtos como sendo filmes, e utilizo o mesmo vocabulário a fim de acessar os recursos técnicos de ambos, pois, embora tais formatos sejam decisivos para fazer das obras o que elas são, a presente análise prescinde desta distinção. Aqui, independe se o suporte físico de captação tenha sido em meio magnético, fotossensível ou digital, inclusive porque “algumas figuras particulares de escrita [...] estão operando, guardadas as diferenças, tanto em certos filmes ou momentos do cinema quanto no campo das práticas videográficas, que, apesar de distintas e mesmo específicas, não deixam de formar um sistema” (DUBOIS, 2004, p. 180). As figuras de escrita mencionadas por Dubois, são divididas entre as categorias de “trabalho da imagem (sua constituição, seu tratamento, sua eficácia)” e a que concerne à “encenação da linguagem (as posturas de enunciação verbal)” (DUBOIS, 2004, p. 182). A sua definição para cada figura será acionada, ao longo das análises, quando houver a necessidade de explicar a correlação entre recurso técnico e seu possível significado.

Popularmente se diz que o cinema seria a sétima arte, ou seja, uma integração das outras artes, como a pintura, o teatro, a música e a literatura. Essa hierarquização inibe a percepção da singularidade da natureza cinematográfica que, de fato, inclui elementos comuns a outras artes, mas tem características próprias. Esta pesquisa parte da constatação da diferença entre a natureza do cinema e a das artes plásticas, ainda que possam atualmente estar passando por transformações. Por um lado, as semelhanças entre ambos são inúmeras, a começar pelo fato de serem, antes de tudo, artes das imagens, que, com o tempo, e de maneiras distintas, passaram a englobar também o som. Por outro, o cinema e as artes plásticas possuem naturezas bastante diferentes, como é possível verificar, por exemplo, em uma breve comparação entre as formas tradicionais do cinema e da pintura (uma das formas possíveis das artes plásticas).

A pintura tradicional, entendida aqui como aquela desenvolvida pela arte clássica e grande parte da arte moderna, pode ser descrita, sucintamente, como uma composição bidimensional de formas e cores materializada numa superfície plana emoldurada, exibida verticalmente na forma de um quadro. O cinema, em seu formato mais comum, seria a produção de obras estéticas, narrativas ou não, registradas fotograficamente de forma rápida e sucessiva e projetadas em uma velocidade suficiente para produzir a sensação de movimento contínuo. O modo de exibição se dá a partir de um dispositivo de projeção de imagens em uma tela branca, dentro de uma sala escura, acompanhada de banda sonora. Apesar da natureza das duas artes ter em comum a produção de imagens e a bidimensionalidade, diferem

amplamente no que concerne aos recursos técnicos que possibilitam a produção das imagens, e à natureza física dos dois tipos de imagens, como, por exemplo, suas texturas, cores, os tipos de imagens geradas e, principalmente, as suas dimensões temporais. Por fim, o som é presente no cinema e ausente na pintura. Tais diferenças, no entanto, não impediram que o cinema, de diversas maneiras, procurasse, ao longo de sua história, representar a pintura. É sobre a representação das artes plásticas, não apenas da pintura, no cinema que se trata neste trabalho.

Entendo o conceito de representação como sendo a intenção de um sujeito em tornar presente algo que se encontra ausente. Este é um conceito utilizado em diversos campos do saber, nos quais mantêm como semelhança o aspecto de uma nova apresentação daquilo que uma vez já se apresentou. Existem correntes do pensamento filosófico que preferem não utilizar o conceito de representação, por acreditarem haver uma impossibilidade epistemológica à sua realização. A representação, no modo como é compreendida neste trabalho, depende da intenção de um sujeito em realizar uma nova apresentação daquilo que se encontra ausente. Nesta nova apresentação, elementos do objeto ausente passam pelo filtro do sujeito que empreende a representação e são atualizados. Mediante aporte criativo do sujeito a obra de arte assume uma nova maneira de ser. Isso não implica em uma hierarquia entre tipos de imagens, mas em um elo entre representação e referente que é mantido em medidas que podem variar.

É importante, portanto, ter em mente que o documentário sobre arte opera uma mediação da relação entre o espectador e a obra, cuja representação está sujeita a diversas limitações, mas também a várias possibilidades. As limitações se devem, antes de mais nada, à natureza de cada um dos suportes. A diferença entre a imagem representada e seu objeto referencial é a condição de possibilidade para a compreensão de que a percepção do modelo sofre sempre alguma alteração no processo de sua representação, pois, conforme Jacques Aumont,

apenas os espelhos naturais são puros espelhos. Ao contrário, a imitação deliberada, humana, da natureza, implica sempre desejo de criação concomitante ao desejo de reprodução (e que frequentemente o precede), e essa imitação passa sempre por um vocabulário da pintura (mais tarde da foto e do cinema) que é **relativamente autônomo**. (AUMONT, 1993, p. 199, grifo nosso)

A imagem gerada por representações de obras de arte efetua alterações essenciais na percepção da obra, pois a representação é também uma nova forma de apresentação, que atualiza o objeto ausente na forma de outro objeto. Ao intentar transferir as características de

determinado objeto de um suporte de geração imagética para outro, esta nova fonte de apresentação da obra utiliza os recursos que lhe estão disponíveis. A limitação de cada meio de expressão é inevitável, como explica Ernst Gombrich, historiador da arte, que se aprofundou nos estudos das representações:

O artista é claro, pode transmitir só o que seu instrumento e veículo são capazes de executar. Sua técnica restringe sua liberdade de escolha. As características e relações que o lápis é capaz de captar diferem das que o pincel reproduz. Sentado diante de seu motivo com o lápis na mão, o artista procura, então, aqueles aspectos que pode representar em linhas – como costumamos dizer, numa abreviação desculpável, ele tende a ver o seu motivo em termos de linhas, ao passo que, com o pincel na mão, ele o vê em termos de massas. (GOMBRICH, 1986, p. 56)

Assim, a limitação é um aspecto inerente a todo tipo de representação, por estar submetida às possibilidades técnicas do suporte utilizado. Por melhor que seja a qualidade da imagem da representação cinematográfica, ela não é capaz, por exemplo, de restabelecer a dimensão de escala e profundidade da obra de arte referencial, nem é possível ser integralmente fiel às suas cores, à luminosidade e ao contraste. Ao comparar o espaço plástico de uma pintura, por exemplo, e o de um filme, percebe-se que ambos possuem telas planas como superfície sobre a qual a imagem é aplicada, no entanto, todos os outros elementos, de alguma forma, divergem. O que ocorre, com frequência, em relação ao tamanho das imagens reproduzidas, não somente pelo cinema, mas pelas mais diversas representações de obras de arte, é alertado por Aumont:

Nossas principais fontes de imagens, o livro, o dispositivo, a tela de televisão, achatam por completo a gama de dimensões das imagens, incutem-nos indevidamente a ideia de que todas as imagens têm dimensão média [...]. O tamanho da imagem está portanto entre os elementos fundamentais que determinam e especificam a relação que o espectador vai poder estabelecer entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem. (AUMONT, 1993, pp. 139, 140)

Ao alterar o tamanho da imagem da obra de arte, o cinema acaba por reinventar sua proporção, destruindo a relação proposta originalmente pela obra. Isso influencia na forma como o espectador se relacionará com ela. Assim, os limites físicos da obra são rompidos na tela de cinema. A fim de compreender como ocorre esse rompimento, pode ser interessante retomar uma diferenciação proposta por Aumont no que concerne à moldura de um quadro. Ele observa que há dois tipos de moldura: a primeira é a moldura-objeto, cuja forma envolve a tela de um quadro, tradicional. Já a segunda, consiste numa moldura-limite, que não é propriamente uma moldura física, mas que exerce uma função de delimitação da imagem,

presente em todo tipo de imagem. “Se a imagem é um objeto, logo se tem dimensões, tamanho, é porque não é ilimitada. A imensa maioria das imagens apresenta-se sob forma de objetos isoláveis perceptivelmente.” (AUMONT, 1993, p. 143, 144). No caso da maioria dos quadros, a moldura-objeto coincide com a moldura-limite da imagem.

Desta forma, se a escala (relação entre altura e comprimento) do quadro e da tela de cinema for a mesma, é possível preencher perfeitamente toda a tela do cinema sem que para isso seja feito um reenquadramento da imagem do quadro. Como essa coincidência é bastante rara, o que ocorre, na maioria das vezes, são reenquadramentos do quadro, efetuando, necessariamente, alterações na percepção de sua moldura-limite, que se dá mediante o corte em alguma parte de sua imagem, de modo que possa preencher toda a superfície da tela de cinema. Usualmente, isso é feito com o intuito de destacar alguma parte do quadro para a qual se deseja chamar a atenção, como, por exemplo, ao se mostrar apenas um dos personagens pintados. Pode ocorrer também de o quadro ser exibido em sua integridade e sobrar uma tarja preta nas bordas inferior e superior da tela (raramente, quando o quadro é vertical, as bordas pretas ficam nas laterais).

André Bazin considerou o rompimento do espaço pictural como a primeira revolução operada pelos documentários sobre arte. Para ele, a moldura da pintura teria o papel de enfatizar a diferença entre o que está sendo representado no quadro e o mundo real. A moldura de um quadro, portanto, encerra um espaço que orienta o olhar do espectador para dentro da tela. Diferentemente do que ocorre na tela do cinema, cuja margem não separa o que está dentro do que está fora, a representação na superfície da tela cinematográfica parece ser um pedaço de realidade prolongado indefinidamente no universo, orientando o olhar do espectador do centro da tela para o infinito. A moldura, define Bazin, é centrípeta e a tela de cinema, centrífuga. Quando a pintura, por sua vez, é mostrada em um filme, o espaço do quadro perde sua orientação (para dentro) e é apresentada sem seus limites habituais.

Aumont discute a tese de Bazin e afirma que não há dois tipos de quadro, um pictórico e outro fílmico, de naturezas distintas, mas “funções do quadro mais ou menos universais [...] diversamente atualizadas a partir de pressupostos estilísticos, eles próprios historicamente variáveis” (AUMONT, 2004, p. 119). Uma das funções da moldura do quadro, por exemplo, é denominada de função perceptiva: “ser um intermediário, e forçosamente paradoxal, como todo intermediário; integrar a tela pintada a seu ambiente e ao mesmo tempo separá-la dele, visivelmente”. (AUMONT, 2004, p. 116). O equivalente dessa função no cinema seria

o escuro em torno da imagem que, literalmente, a torna visível [...] [é esse] escuro do dispositivo-cinema que, material e simbolicamente, encaixa a imagem, a apresenta, a enquadra, a melhor *figura* – também ela, como o quadro (moldura) dourado da tela pintada, historicamente datada e perecível – do quadro-objeto. (AUMONT, 2004, p. 118) [grifo do autor]

Na minha opinião, mais que uma função delimitadora de espaço, o quadro fílmico possui uma dimensão fabuladora, pois, conforme Comolli, ele “esconde e subtrai muito mais do que mostra” (COMOLLI, 2008, p. 214). O autor alude aqui ao extracampo sempre potente do cinema. Na medida em que uma obra, seja uma pintura, escultura, ou qualquer outra, é representada pelo cinema, ela não se isenta de ganhar essa potencialidade da imagem enquadrada, sugestiva de algo que não se pode ver. Nas palavras de Comolli:

O quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo. É tudo isto que o cinema convoca ainda hoje: o não visível como o que acompanha, margeia e penetra o visível; o visível como fragmento ou narrativa ou leitura do não visível no mundo. (COMOLLI, 2008, p. 215)

O olho que vê a imagem enquadrada procura recompor o entorno da imagem existente dentro do retângulo da tela. Justamente por isso, a tela é, como sugere Bazin, centrípeta. Assim, esse preenchimento de informação pode ser, a qualquer momento, revelado pelo movimento da câmera ou pode ser dado pela imaginação. O que não se vê, se imagina. A obra de arte, que tem seu fragmento exibido na tela, está sujeita a essa fabulação do espectador.

Além da alteração na dimensão da escala da obra e do rompimento do espaço pictural, outros elementos das obras de arte sofrem alterações no percurso de passagem de um suporte ao outro. Na pintura, a tinta, seja qual for, gera uma textura, e em certos casos, até um relevo, inexistente na imagem projetada na tela de cinema. A informação da sombra gerada pelo relevo da tinta pode ser exibida na imagem do filme, dando a entender que há um relevo na superfície do quadro, mas a sensação de profundidade do relevo não poderá ser repetida pelo filme, tampouco percebida pelo sentido háptico¹ do espectador. A luminosidade, o contraste, o esquema de cores e os tipos de elementos gráficos também jamais correspondem à exatidão por serem naturalmente distintos: a geração de imagem no cinema rodado em 35 mm, por exemplo, tem como base o princípio fotográfico objetivo, através de um sistema ótico sensível, e sua projeção na tela, em película, passa por um projetor de luz calibrado para exibir um padrão de luminosidade e cor. E na pintura, a produção de imagens passa pela

¹ O sistema háptico está relacionado com a percepção de textura, movimento e forças através da coordenação de esforços dos receptores do tato, visão e audição.

mistura de pigmentos de diversas matérias, e do gestual e material empregados pelo artista na aplicação dessas cores à tela. Ambas as formas artísticas não são capazes de gerar o mesmo tipo de cor, de luminosidade, de contraste e, conseqüentemente, nem o mesmo tipo de elemento gráfico².

Apesar de todas as limitações acima descritas, as possibilidades abertas pelas representações de obras de arte em documentários fazem valer correr o risco inevitável que se corre em limitá-las. Essa é a posição de André Bazin com a qual o presente trabalho está em consonância. Para ele, o risco de “trair” a obra de arte que se incorre ao representa-las é válido pois os filmes não devem se subordinar às obras de arte, eles são obras autônomas. Sendo assim, o filme que se aventura a representar obras de arte têm a possibilidade de produzir novas camadas de significados a partir de uma leitura subjetiva empreendida por seu diretor.

Portanto, o que se busca compreender aqui é o que ocorre nessa passagem de um suporte a outro. Como um meio (o cinema) toma para si a atividade de exibir as obras de arte, que costumam estar dispostas ao público em museus e galerias, não somente quadros, mas esculturas, instalações, objetos etc³. Quais são os recursos de que o cinema dispõe para efetuar tal operação de representação? Qual parte pertence à representação e qual deriva da invenção? O que o cinema pode acrescentar à experiência do espectador? E, do ponto de vista do espectador, como se dá a relação com a obra de arte, uma vez que não se está diante do objeto propriamente dito, mas de sua imagem? O objeto de arte, tão caro à arte moderna e tão questionado pela arte contemporânea, é, nos filmes sobre arte, substituído por um conjunto de imagens e sons organizados segundo a lógica do cinema.

Logo, a hipótese que se buscará examinar no presente trabalho diz respeito à possibilidade de filmes sobre arte constituírem objetos estéticos relativamente autônomos, a partir de obras de arte, isto é, filmes que utilizam a obra de arte como referente, mas distanciam-se dela, de forma a criar uma imagem nova, vinculada ao seu autor, o diretor do filme, ou seja, à sua recepção. O percurso entre a obra e sua transposição para o cinema gera um grau de distanciamento, e conseqüentemente um grau de autonomia do filme em relação à

² A opção por descrever dispositivos tradicionais não altera o resultado da reflexão, uma vez que há diferenças entre os dois dispositivos, mesmo se adotarmos, por exemplo, a televisão como espaço plástico do filme ou um desenho como espaço plástico das artes plásticas.

³ Ainda que o objeto de arte passe por mediações, quando expostas nesses espaços institucionais, e ainda que o conceito de espaço expositivo esteja passando por reformulações, a forma pela qual se estabeleceu a relação entre obra e espectador foi sempre presencial. A diferença apontada neste trabalho é entre uma relação presencial e uma relação mediada pelo aparato cinematográfico.

obra. É um processo de tensionamento, tornado evidente na medida em que se rastreie a forma como a representação foi concretizada.

A fim de realizar a seleção do *corpus* de filmes sobre arte a ser analisado no presente trabalho, foram considerados aspectos externos e internos aos filmes. Embora no Brasil ainda não tenha grande expressão, o gênero de filmes sobre arte engloba inúmeros filmes que, de maneiras bastante diversas, representam obras de arte, cuja temática pode ser a obra em si, mas pode também ser a biografia de um artista, de um movimento artístico, até mesmo de um crítico de arte. Enfim, sua temática se relaciona, de alguma maneira, com o universo das artes plásticas, de qualquer tempo ou lugar.

Como este escopo é ainda muito vasto, optou-se pela delimitação deste objeto enfocando as análises apenas em documentários. Esta escolha ocorreu em virtude de o documentário constituir um campo de reflexão privilegiado no que respeita ao debate sobre os limites da objetividade e a conscientização da produção de subjetividade em qualquer ato de representação. Cada vez mais, as narrativas e estéticas conscientemente atravessadas pela subjetividade dos autores desafiam a pretensão de objetividade que, historicamente, predominou no campo do documentário.

Dentro deste escopo já reduzido, mas ainda bastante amplo de documentários sobre arte, a seleção de filmes obedece a alguns critérios. Serão analisados documentários que representam o objeto de arte, na sua fisicalidade, qual seja, pintura, escultura, instalação etc. Assim, importa, prioritariamente, que a obra seja fisicamente exibida e não o discurso oral sobre ela, nem uma eventual encenação dos elementos visuais de um quadro, como o *tableau vivant*⁴, ou uma evocação de suas características pictóricas. Essa exibição da obra física, no entanto, pode se dar de maneiras diversas. Foram excluídos os documentários de narrativa clássica com objetivo prioritariamente pedagógico, os quais, na maioria das vezes, intencionam apresentar a obra “tal como ela é”, ou seja, pretendem efetuar a passagem de um suporte a outro (arte para o cinema) mantendo, na medida do possível, a integridade visual da obra, como se o espectador estivesse, de fato, diante dela. Os recursos, como, por exemplo, narração, planos fixos e gerais, planos-detulhe das partes da obra que ressaltam o texto narrado, nesses filmes, são utilizados apenas na medida em que criam esta falsa situação. O cinema não é assumido como mediador entre obra e espectador, logo seus recursos não são explorados com a intenção de agregar valor semântico à obra. Sendo assim, procedeu-se a

⁴ Sobre *tableau vivant* e outras formas de referências indiretas a obras de arte, ver capítulo 1, item 1.1.2.

uma busca de filmes que apresentem o objeto de arte fisicamente e tragam, em sua concepção, questões cinematográficas relacionadas à representação das obras de arte, de forma a acrescentar camadas de significados à obra.

Com o intuito de oferecer um *corpus* de filmes que possam ser comparados entre si, os filmes a serem analisados em cada grupo são relativos à obra de um mesmo artista (Pablo Picasso e Cildo Meireles). Desse modo, por um lado, fica claro que não é a obra de arte que determina uma forma específica de representação, pois obras iguais estão sendo representadas de maneiras distintas. Por outro, não há estratégia de representação que possa ser definida *a priori* e aplicada a qualquer obra. Assim, cada diretor elabora, a partir de sua compreensão da obra de arte, uma estratégia específica para representá-la, “acrescentando-lhe uma nova maneira de ser” (BAZIN, 1991a, p. 176).

O presente trabalho pretende contribuir com a reflexão sobre a potência criativa do documentário que, além de documentar, pode oferecer ao espectador novas formas de se relacionar com obras de arte. Sua finalidade é de se constituir num aporte para a consolidação do filme sobre arte, não somente como gênero, mas também como um campo de estudo. No Brasil, ainda não existe um festival periódico de filmes sobre arte, ao passo que países como Canadá e Itália, contam, há mais de 25 anos, com festivais anuais. Isto revela a falta de espaço dedicado a esse tipo de produção no país. Além disto, verifica-se a incipiência de pesquisas nesta área, cujo resultado é uma escassez bibliográfica.

Esta pesquisa se situa no entrecruzamento dos campos teóricos do cinema e da arte. No entanto, é no campo do cinema, mediante abordagem estética de obras cinematográficas documentais, que está fincada a base metodológica para a realização do trabalho. A metodologia aqui empregada consiste na descrição analítica de trechos de documentários sobre arte, precisamente aqueles trechos dos filmes nos quais as obras de arte são exibidas. Por meio de uma descrição detalhada, é possível rastrear os recursos técnicos e narrativos empregados para realizar tais representações. Para tanto, será feita uma detalhada descrição das sequências selecionadas, destacando os recursos técnicos e narrativos cinematográficos utilizados para compor a narrativa fílmica, a saber, os movimentos e posicionamentos de câmera, a edição de som, a mixagem, o ritmo da montagem, efeitos de montagem, como sobreposições de imagens, câmera lenta, inserção de letreiros etc. Ao detectá-los, são relacionados com as obras referenciais, sendo possível, a partir daí, tecer possíveis considerações a respeito da produção de significado subjacente a tais estratégias de representação. A descrição do conteúdo visual e sonoro dos filmes, por vezes exaustiva, é de extrema importância, pois é a partir dela que se efetua a análise. Além da decupagem de

trechos dos filmes, faz-se necessária uma leitura mais abrangente da proposta cinematográfica adotada, observando o filme em seu conjunto.

A abordagem empregada no presente trabalho é inspirada no método analítico-descritivo proposto por Jacques Aumont, segundo o qual filmes não são uma expressão de algo exterior, mas possuem um pensamento que lhes é próprio, algo que se desenvolve a partir das imagens e sons que os compõem. A análise dessas imagens e desses sons deve ser feita de maneira fiel ao que está presente na obra e, a partir daí, pode-se tentar compreender o que é o filme, o que ele “pensa” (AUMONT, 1996). Aumont estava preocupado, à época, com as leituras filmicas feitas “de fora para dentro”, ou seja, a partir de outros ramos do conhecimento e pouco preocupadas com a dimensão estética própria do cinema. Interessanos, particularmente, esse tipo de análise proposta por Aumont, justamente pela predominância da dimensão estética do objeto filmico como ponto de partida da análise.

É importante deixar claro que entendo os filmes como produtos absolutos, no sentido de que eles próprios são dotados de uma singularidade e uma presença no mundo suficiente para se bastarem. Eles não requerem um conhecimento prévio de qualquer tipo de saber. Por isso, concordo com Aumont que os “filmes pensam”, a despeito do que se pense a respeito deles. A relação rastreada ao longo dos capítulos analíticos, entre as representações das obras e as obras referenciais, não são percursos pelos quais o espectador deva passar, no sentido dogmático do termo dever. Estes percursos são realizados, neste trabalho, apenas para que se possa visualizar, de maneira mais eficaz, os recursos técnicos e narrativos utilizados para transpor a obra de arte de um suporte a outro. A rigor, cada um desses filmes pode ser visto por qualquer pessoa, independentemente do grau de conhecimento prévio que detenha sobre a obra referencial.

Não há, neste trabalho, a intenção de realizar uma análise de todas as sequências dos filmes, pois isto nem seria viável em uma dissertação de mestrado, nem útil para o debate aqui proposto. Assim, apenas algumas sequências selecionadas serão descritas e analisadas, aquelas nas quais figuram obras de arte. Contudo, não serão analisadas todas as obras de arte representadas, apenas aquelas que proporcionam aspectos relevantes no que tange à sua estratégia de representação.

A dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado *Da obra de arte ao filme*, apresenta o referencial teórico que serve como introdução às análises dos filmes, ou seja, noções gerais que dialogam em maior ou menor grau com todos os filmes a serem analisados, por isso devem ser compreendidas antes de entrarmos na parte analítica, que é mais específica. Algumas dessas noções voltarão, eventualmente, a ser abordadas ao longo

dos capítulos subsequentes, quando os filmes analisados suscitarem seu debate. O capítulo se inicia com uma definição do gênero de filmes sobre arte, abordado aqui como um gênero à parte. Além de apresentar distinções entre gêneros semelhantes, há ainda um panorama das formas mais comuns de abordagem da obra de arte em filmes, como o *tableau vivant*, a citação e a reprodução do objeto de arte propriamente dito, entre outros. Em seguida, é atribuída maior ênfase a documentários sobre arte, onde é apresentada a concepção de Jean-Louis Comolli acerca do documentário e adaptada ao contexto específico dos documentários sobre arte. Discute-se então o papel do documentário sobre arte com base nos textos de André Bazin sobre pintura e cinema. Na passagem da obra de arte ao filme, alguns processos podem estar em curso, como a transformação do filme em monumento, na concepção de Deleuze & Guattari, e, também, a perda da aura da obra de arte, em Walter Benjamin.

A partir do arcabouço teórico fornecido pelo primeiro capítulo, o segundo e o terceiro contêm as análises dos filmes. Estes foram divididos em dois grupos diferentes por representarem arte moderna e contemporânea, respectivamente. Como a obra de arte moderna tem um objeto físico muito bem delimitado e circunscrito a determinados locais oficiais, como a moldura e o plinto, a tarefa de analisar suas representações torna-se relativamente mais simples do que as de arte contemporânea. Estas utilizam materiais os mais diversos e lidam não mais com um tema, mas com conceitos, questionando, entre outras coisas, o local oficial da arte, espalhando-se por onde antes não se imaginava que pudessem habitar. Assim, a delimitação da fronteira do que é a obra de arte a ser representada e o que é fruto da leitura empreendida pelo autor do filme torna-se um trabalho delicado e sutil. Por isso, foram escolhidos documentários que representam obras de arte modernas e contemporâneas, de modo a fazer surgir, no contraste, as especificidades de cada programa de representação.

O segundo capítulo, intitulado *Estratégias de representação em filmes sobre Pablo Picasso*, apresenta a análise de dois filmes. *Guernica*, o filme de Resnais e Hessens, apresenta uma estética de *collage* audiovisual, em referência à mesma técnica da qual Picasso fora um dos precursores. Ao utilizar o recurso da montagem, a narrativa desse filme recorre à apropriação de imagens das obras de Picasso, retirando-as de seu contexto de origem e reagrupando-as para contar a história dos ataques nazistas à cidade de Guernica e, assim, propor uma interpretação da própria obra de Picasso, tendo como obra-síntese o quadro *Guernica*.

Já em *O mistério de Picasso*, o diretor Henri-Georges Clouzot desenvolve um dispositivo artístico para a filmagem do processo criativo de Picasso. A realização da obra está, neste caso, submetida a diversos elementos, além da própria criatividade do artista. A

mise-en-scène, que envolve Picasso, Clouzot e sua equipe, participa da criação dos quadros, cuja realização é testemunhada pelos espectadores. Ao final do capítulo, há uma comparação entre os dois filmes, o que permite enxergar com mais clareza a possibilidade oferecida por ambos de fruir a obra de Pablo Picasso de maneiras singulares.

No terceiro capítulo, *Estratégias de representação em filmes sobre Cildo Meireles*, analiso quatro filmes sobre a obra de Cildo Meireles, que empregam formas de representação completamente distintas das anteriores. *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho, busca se aproximar conceitualmente da obra do artista; para isso, lança mão, entre outros recursos, da apropriação de imagens de arquivo, montada junto a uma locução feita especialmente para o filme. Já em *Derrapagem no Éden*, Arthur Omar opta por uma escrita fílmica autoral, cujo objetivo parece ser o de buscar conexões de sentido subjetivas, através de correlações sensoriais entre imagens das obras de Cildo Meireles, em montagem da exposição no Museu de Arte do Porto, em Portugal, e sons, textos, e outras imagens. O filme *Cildo Meireles: Gramática do objeto* apresenta uma curadoria de obras do artista feita pelo crítico de arte Frederico Morais. Em comum, estas obras levantam o debate a respeito do local da obra de arte contemporânea. Com o propósito de representá-las, o diretor Luiz Felipe Sá cria imagens das obras exclusivamente para o filme, utilizando elementos diversos, com a intenção de criar uma nova relação entre o espectador e a obra. No filme feito mais recentemente, por Gustavo Rosa de Moura, intitulado *Cildo*, a proposta como um todo tem uma intenção didática, e a maioria das representações privilegiam apenas o aspecto visual das obras, criando sequências que parecem desejar substituir a fruição da obra presencialmente pelos espectadores, com algumas exceções, que trazem soluções, principalmente, através da edição de som e mixagem, oferecendo uma possibilidade interpretativa à obra representada. Depois de analisados os filmes, há uma parte dedicada à comparação entre as formas utilizadas por cada diretor para representar a obra de Cildo Meireles, por vezes, a mesma instalação ou objeto.

CAPÍTULO 1 – Da obra de arte ao filme

O objetivo deste capítulo é preparar o leitor para a compreensão das análises dos filmes apresentadas nos próximos capítulos. Assim, o percurso que leva a obra de arte ao filme será percorrido conceitualmente, isto é, serão esclarecidos os conceitos ou noções importantes relacionados a este percurso. A primeira parte trata de demonstrar a definição de filme sobre arte compreendida neste trabalho. Quando se fala em filmes sobre arte, muitas vezes ocorrem mal-entendidos. Alguns acreditam que se tratam de filmes feitos por artistas, ou confundem, por exemplo, com o registro de obras de arte. É no sentido de delimitar o objeto de análise e elucidar o que se compreende, neste trabalho, por filmes sobre arte, que o primeiro subcapítulo ocupa-se das “Distinções” entre filmes sobre arte e outros tipos de filmes semelhantes. Em seguida, o subcapítulo chamado “Abordagens” apresenta algumas formas de representação da obra de arte adotadas não somente em filmes sobre arte. Não se pretende criar aqui uma taxonomia sobre o tema, apenas mostrar que há uma grande variedade de possibilidades de representar obras de arte em filmes e apontar as mais comuns dentre elas.

Na segunda parte, são apresentadas noções provenientes da teoria do documentário e sua acomodação ao contexto do documentário sobre arte. A noção de encontro, de Jean-Louis Comolli, é examinada nesses filmes, em que os personagens não são humanos, mas obras de arte. Que tipo de encontro é efetuado neste tipo de documentário? Quais são os cuidados que se deve ter em relação à fala do outro? Quem é este outro, no documentário sobre arte? A traição ao personagem é aqui posta em perspectiva, pois, em se tratando de obras de arte, a traição ganha outro sentido. Para André Bazin, por exemplo, a traição à obra de arte é algo necessário para que se obtenha uma nova leitura a seu respeito.

Por fim, na terceira parte são apresentados conceitos que operam na passagem da obra de arte de seu suporte original para o suporte cinematográfico, ou seja, no ato da representação. A ideia do filme sobre arte como um monumento, ancorada na concepção de Deleuze & Guattari e também de Michel Foucault, propõe uma reflexão acerca da obra de arte, não como um objeto imutável, inerte, mas como personagem em constante devir. Também na passagem da obra de arte ao filme há um processo em que ocorre a perda da aura; no entanto, isso pode ser relativizado, como será visto adiante.

É importante voltar a ressaltar que, nesta dissertação, estão sendo chamados de filmes todos os produtos audiovisuais, independentemente de seu suporte de captação e exibição. Isto ocorre com o objetivo de tentar reduzir complexidade, pois não há razão para a cada

momento apontar para as distinções de suporte, quando elas não estão sendo levadas em conta para a presente análise. Além disso, os filmes e vídeos que compõe o *corpus* de análise deste trabalho foram selecionados por se adequarem à nomenclatura de filmes sobre arte. Não encontrei nenhuma bibliografia que fizesse distinção entre filmes sobre arte e vídeos sobre arte. Desse modo, o gênero ao qual me refiro ao longo da dissertação é o de *filmes sobre arte*, a despeito de qual tenha sido o suporte de captação e exibição, e, ainda, se foi exibido em salas de cinema ou não. A propósito, um dos filmes analisados foi capturado e exibido em suporte digital, o que demandaria ainda um terceiro nome específico para ele, diferente de filme ou vídeo. Por isso, remeto-me sempre e simplesmente a filmes.

1.1 Filmes sobre arte

1.1.1 Distinções

Embora filmes sobre arte ainda não sejam plenamente reconhecidos como um gênero cinematográfico à parte, há, na história do cinema, inúmeros filmes que abordam a vida de artistas, suas obras, ou movimentos artísticos. Seu foco pode ser na sua biografia, no processo criativo, na crítica, na curadoria etc. Tais filmes fazem uso da narrativa ficcional, bem como da documental e também da experimental; e possuem durações variadas, podendo ser curtas, médias ou longas-metragens. É importante, desde já, estabelecer distinções para que não se confunda filmes sobre arte com outros diversos tipos de filmes próximos em suas definições.

Filmes sobre arte não são filmes de artista, nem filmes de exposição. No dossiê *Cinema de Artista*, organizado para a revista *Poiésis*, André Parente relaciona formas cinematográficas à margem da história do cinema, que privilegiou o que ele chama de “Forma Cinema”, isto é, a forma hegemônica de exibição cinematográfica. Tais formas cinematográficas têm sido retomadas recentemente e podem ser resumidas, segundo o autor, nas seguintes categorias: cinema expandido, cinema de atrações e cinema de artista, ou cinema de museu, ou cinema de exposição. De uma maneira geral, podem ser descritas como formas cinematográficas que têm em comum “a ideia de transformar o dispositivo do cinema em suas dimensões básicas (arquitetônica, tecnológica e discursiva)” (PARENTE, 2008b, p. 54). Tratam-se de filmes cuja estrutura discursiva, incluindo sua duração, diferem do cinema convencional, e que são apresentados de forma bem diferente da tela branca na sala escura habitual do cinema, como, por exemplo, em exposições, ou até mesmo em festas. O filme sobre arte se diferencia dos filmes aos quais se refere Parente primordialmente porque não

compartilha o mesmo objetivo de “transformar o dispositivo do cinema em suas dimensões básicas”. É importante notar que ele não é, por definição, aquele apresentado em exposições, embora possa ser assim exibido; e ele pode até ser realizado por um artista, mas isso não é inerente à sua natureza.

Filmes sobre arte, neste trabalho, também não são entendidos como registros de obras de arte. Luiz Cláudio da Costa apresenta na introdução ao livro *Dispositivos de registro na arte contemporânea* uma concepção de registro que difere daquela compreendida nesta dissertação. Sua abordagem do termo registro, em comparação com a que utilizo aqui, é por demais abrangente. Ele aponta para um processo que, desde a década de 1950, vem ocorrendo com as mais diversas formas artísticas. Afirma que os artistas contemporâneos “incorporaram o movimento, a processualidade, a impermanência e a temporalidade em seus atos de sentido” (COSTA, 2009a, p. 18), o que os teria levado a utilizar “técnicas essencialmente temporais. [...] o tempo real da experiência da obra se tornou uma das estratégias mais firmes das práticas artísticas. As questões em jogo se afastaram de uma representação ilusionista, para examinar as próprias condições de existência.” (COSTA, 2009a, p. 19). Assim, o presente passaria a ser o foco da estratégia artística, e com ele, as práticas de registro de obras de arte permitiriam uma documentação material do que se passou. Segundo Costa, a própria concepção de registro foi incorporada pela arte contemporânea e utilizada como objeto com força poética, pois

os registros mostravam ser, portanto, mais um dos muitos desdobramentos processuais do trabalho artístico, isto é, um dos modos de atualização da obra tornada uma dimensão potencial, uma virtualidade.

A “documentação” artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. (COSTA, 2009a, p. 22)

Assim, mesmo imagens realizadas apenas para fins de documentação estariam aptas a adquirir carga poética, como seria o caso do filme-registro *Abertura I*, de Artur Barrio, embora o próprio artista rejeite o *status* de obra de arte para seus filmes. Dentro desta concepção apresentada por Costa figuram diversos tipos de registro: “registros de eventos impermanentes”, como uma performance, por exemplo – o qual comprova a existência, mesmo que passageira, de uma obra; há também filmes que registram ações artísticas feitas, exclusivamente, para o filme e vídeo – eventos únicos que acontecem apenas diante da câmera, dotados de uma singularidade que torna o vídeo uma obra relativamente autônoma; e também registros de acontecimentos do mundo e da vida feitos por artistas, independentemente das situações artísticas, os quais registram eventos da vida cotidiana e,

não, obras de arte. Os filmes feitos especialmente para as lentes das câmeras, como por exemplo, os vídeos de Leticia Parente, os quais são performances sem espectadores, pois feitos em sua casa, são, para Costa, dotados de uma autonomia relativa, pois ainda continuam a “se relacionar com o passado da ação documentada” (COSTA, 2009a, p. 28).

Ora, acredito que a relação da imagem com o passado da ação documentada seja um elo existente em todo tipo de imagem. Se o vínculo com o passado for um elemento suficiente para considerar uma imagem como um registro, logo todas as imagens, em última instância, poderiam ser consideradas como tal. Deste modo, até filmes de ficção científica mantêm um elo com o passado, pois guardam em suas imagens o vestígio de um momento singular, no qual o desempenho dos atores, o cenário, e todos os elementos cênicos, tornam-se indícios de como uma determinada época imaginou o futuro; portanto, sob esta lógica, poderiam ser tomados como registro. Considerar todas as imagens como registro equivale a neutralizar a eficácia desta atribuição.

Por isso, creio ser necessário apresentar uma delimitação mais restrita do termo. O registro, então, é compreendido aqui como uma das possíveis funções da imagem, assim como a função poética. A natureza da imagem, no entanto, não deve ser definida por sua função, como se sua essência lhe estivesse atrelada. Uma imagem pode ter funções variadas, sendo que elas podem se sobrepor, vez por outra. Desta forma, uma imagem pode operar como o registro de algo, mas sem que essa seja sua principal função.

Se Barrio produziu um filme com a intenção de registrar sua obra, a fim de tê-la como uma documentação comprobatória de sua existência no tempo e no espaço, há que se considerá-la como um registro. Particularmente, vejo os registros como imagens em estado bruto, ou quase, com o mínimo de interferência dos recursos cinematográficos, que, inevitavelmente, as alteram, atribuindo-lhes novos sentidos. Quando essas mesmas imagens passam por um processo intelectual de contextualização em meio a outras imagens, sons e vozes, começam a ganhar outras funções, cujo resultado pode ser pedagógico, estético ou poético, entre outros. É claro que um filme sobre arte tem como uma de suas funções o registro, mas chamá-lo de registro seria reduzir muito o seu escopo funcional.

Desta forma, a definição de registro utilizada por Costa extrapola muito a delimitação compreendida neste trabalho para este conceito. Entretanto, algumas das características atribuídas por ele às imagens de registro se assemelham aos efeitos produzidos pelas representações de obras de arte em documentários, apresentadas nesta dissertação. A seguir, um trecho de Costa sobre registro, cujo teor se adequa muito bem à condição de alguns documentários sobre arte.

O registro pressupõe duas experiências temporais, dois momentos da obra: o instante da experiência do embate do artista com a matéria informe, que lhe exige o ato de formalização, e um outro momento que exige uma tradução, um ato de pensamento daquele que o testemunha em sua recepção, outra maneira de dizer que toda obra de arte exige uma resposta, uma tradução, um pensamento, em razão das ressonâncias que produz. O registro, portanto, será sempre a repetição que dobra a obra reflexivamente, permitindo que o tempo passe, ao mesmo tempo que dura, razão pela qual a temporalidade do registro é simultânea ao do acontecimento artístico, vinculando-se seja ao presente do acontecimento, seja ao seu futuro como abertura reflexiva. (COSTA, 2009b, p. 96)

A clareza do texto de Costa evidencia um aspecto de grande importância para o presente trabalho, a saber, a abertura reflexiva que desdobra a obra no tempo. A representação seria, então, um duplo do trabalho, só que alterado, carregando em si as ressonâncias da obra naquele que empreende a representação. A existência de dois momentos que se acumulam na representação também ajuda a compreender que não há uma mera repetição do objeto representado. Esse segundo momento existe porque a obra passa por um processo de mediação, levando em conta dois aspectos de sua etimologia, que vem do latim *MEDIARI*, “intervir, colocar-se entre duas partes”, e *MEDIUS*, “meio”. A mediação das obras de arte pelo cinema é uma ação entre dois meios distintos, que separa também dois momentos. Acredito que o registro procure se manter o mais fiel e próximo possível ao primeiro momento. A partir do ponto em que ocorre o deslocamento da imagem para o segundo momento, seria o momento em que ela começaria a adquirir carga poética, e, por conseguinte, se distanciaria da função de registro.

Logo após a introdução do livro organizado por Costa, dando seguimento ao seu questionamento, Helio Ferverza faz a distinção entre registros feitos para atuar como documentos e registros considerados como objetos artísticos. Ferverza descreve em seu artigo “Registros sobre deslocamentos nos registros da arte” o filme e o vídeo como alguns dos possíveis meios de documentar uma obra, mas ressalta que, enquanto documentação, não são considerados como objetos artísticos. Os portfólios de artistas, atualmente, são repletos de vídeos de registro de obras. Esses produtos não devem, conforme observou Ferverza, ser considerados objetos artísticos. O seu questionamento em relação à documentação se coaduna inteiramente aos temas abordados nesta dissertação:

A problemática entre a produção artística e sua documentação, mencionada no início deste texto, também pode ser enunciada nos termos da diferença existente entre experiência direta, corpo a corpo, com certa produção artística e uma imagem dessa mesma produção. (FERVENZA, 2009, p.52)

É esta diferença, entre a experiência do espectador presencialmente diante da obra de arte e a sua experiência com a mesma obra mediada por um filme, o fundo sobre o qual se desenrola a presente investigação. Isto ocorre porque, se no cinema moderno e contemporâneo o lugar do espectador passou a predominar nas narrativas, logo, nos filmes sobre arte ele também é considerado como elemento constitutivo do filme. É esse lugar reservado ao espectador que possibilita a ele ter uma experiência com a obra por meio do cinema. Sendo uma experiência mediada, não restam dúvidas de que esta relação é, essencialmente, diferente daquela vivida *in loco*, diante da obra de arte.

Portanto, filmes sobre arte são entendidos, neste trabalho, como obras eminentemente cinematográficas que, embora possam servir como documento comprobatório da existência de alguma obra, não têm essa função como seu objetivo prioritário, e nem pretendem ser obras artísticas, no contexto da arte contemporânea. O gênero de filmes sobre arte é um gênero como outro qualquer, que agrupa determinados filmes por algum aspecto específico de sua narrativa, assim como os “filmes de guerra”, por exemplo, que têm uma temática genérica semelhante, mas podem ter características de outros gêneros como o suspense, o drama, ou mesmo a comédia. O filme sobre arte também pode trazer princípios de outros gêneros sem prejuízo de sua atribuição como filme sobre arte.

1.1.2 Abordagens

Uma vez esclarecida a distinção entre filmes sobre arte, filmes de artista, filmes de museu e registros artísticos, verifica-se a existência de diversos estilos de mediação da obra de arte pelo meio cinematográfico. Sem ter a pretensão de exaurir todas as possibilidades, serão detalhadas a seguir algumas delas, possivelmente as mais utilizadas. São o *tableau vivant*, a citação, a adaptação estilística e a representação da obra de arte, mediante o objeto de arte (quadro, escultura, instalação etc.). É importante ressaltar que tais abordagens podem ser realizadas também em filmes de outros gêneros, e não apenas em filmes sobre arte.

O *tableau vivant* é a reconstituição da imagem presente em uma pintura ou escultura, utilizando para isso os recursos técnicos cinematográficos de encenação, iluminação, cenografia, figurinos etc. O filme *Paixão* (1981) de Jean-Luc Godard, por exemplo, ao longo de toda a narrativa promove a recomposição de quadros de Delacroix, Goya, Rubens e outros. No caso da reconstituição do quadro *Os fuzilamentos do três de Maio* (1814), de Goya (Figura 1.1), Godard remonta a cena do fuzilamento de revolucionários madrilenos por soldados

franceses. No quadro, os soldados franceses aparecem de costas e os condenados à morte, de frente. Na reconstituição proposta nesse filme, a perspectiva do quadro é rompida, proporcionando aos espectadores tomadas em *travelling* dos rostos dos soldados (Figura 1.2), simulando o ponto de vista dos condenados à morte (Cañizal, 2007, p. 4). O quadro-objeto *Os fuzilamentos do três de Maio* não é exibido no filme, mas seu conteúdo figurativo é reproduzido com elementos próprios do cinema, sugerindo ao espectador outros pontos de vista da obra, além do habitual.

Outra forma de abordar a obra de arte em filmes, menos explicitamente, é bastante utilizada em filmes que nada têm a ver com arte ou artistas: a citação. A citação de quadros ocorre quando a composição espacial, cores, ou iluminação, ou mesmo o conteúdo de uma obra é utilizada como referência para orientar esteticamente a direção de uma cena, a serviço da narrativa do filme. Aqui, não são os personagens do quadro que ganham vida, mas sua composição é emprestada para dar visualidade a uma outra história. O diretor Wim Wenders inspira-se constantemente em quadros de Edward Hopper para elaborar a composição de seus quadros filmicos. Um bom exemplo é o do filme *O fim da violência* (1997), no qual o quadro *Nighthawks* (1942), de Hopper (Figura 1.3), serve de inspiração para o cenário de uma sequência, na qual um filme é rodado dentro do filme. A composição espacial, bem como a perspectiva do quadro são transpostas meticulosamente, recriando o típico bar americano visto do lado de fora, conforme o ponto de vista estabelecido no quadro (Figura 1.4). A câmera do filme que está sendo rodado dentro do filme também é posicionada do lado de fora do bar. Os personagens do quadro não são recriados no filme, com exceção da mulher que parece inspirar a composição visual da personagem feminina do filme dentro do filme. Cat, a moça que quer se tornar uma atriz, interpretada por Traci Lind, lembra a personagem do quadro, de pele branca e cabelos claros, vestindo uma roupa de tom quente. Não há a pretensão de que Cat encene a mesma situação narrada no quadro, por isso não se trata de um *tableau vivant*. Há apenas uma citação de certos elementos do quadro no filme, sem uma transposição dos aspectos narrativos.

Uma abordagem utilizada principalmente em ficções é a da adaptação estilística. Filmes como *Edward Munch*, de Peter Watkins, e *Klimt*, de Raoul Ruiz, têm sua concepção estética em consonância com o estilo do artista retratado. Assim, o estado de espírito de Munch, plasmado em suas telas expressionistas, serviu de inspiração para a concepção de direção de fotografia do filme de Peter Watkins. A perturbação mental pela qual passava o jovem Munch foi representada através da fotografia escura e confusa e do movimento de câmera impreciso e rápido. Já em algumas sequências de *Klimt*, especialmente aquelas nas

quais mostra o pintor em seu ateliê (Figura 1.5), o diretor Raul Ruiz conseguiu imprimir tons dourados na fotografia do ambiente inspirado na tonalidade dos quadros mais conhecidos do pintor (Figura 1.6).

Por fim, é a representação do “objeto” de arte, propriamente dito, que faz a ponte entre a obra e o filme. Sendo assim, a tela pintada, ou a instalação, ou a escultura é reproduzida na sua materialidade física. Por vezes, as obras são exibidas integralmente, até mesmo dentro das molduras, quando se tratam de pinturas. Mas também há diversas maneiras de fazê-lo sem respeitar a integridade visual das obras, mostrando apenas partes, ou, no caso de instalações, mostrá-las em interação com um espectador, por exemplo. O presente trabalho visa investigar documentários que utilizam precisamente este tipo de representação da obra de arte, mediante o próprio objeto de arte, em sua fisicalidade.

É importante ressaltar que as formas estéticas aqui apresentadas, como o *tableau vivant*, a citação, a adaptação estilística e a representação do objeto de arte, podem, a qualquer tempo, se misturar, sendo utilizadas em um mesmo filme, ou seja, elas não são excludentes. Assim acontece no episódio *Corvos*, do filme *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa, no qual se encontra a exibição dos quadros de Van Gogh, de diversos modos: há os *tableaux vivants*, reconstituições de quadros como *A ponte de Langlois* (Figuras 1.8, 1.9) e *O campo de trigo com corvos*; há citações de quadros de Van Gogh nas composições visuais das cenas nas quais aparecem os lugares por onde o protagonista caminha em busca do pintor (Figuras 1.10, 1.11). Por último, há a representação das telas pintadas de dois modos distintos: quadros de Van Gogh podem ser vistos lado a lado, pendurados em uma parede do Museu Van Gogh (Figura 1.7); e em outro momento, as telas têm suas molduras rompidas e são, literalmente, transformadas em cenários por onde o personagem principal caminha (Figuras 1.12, 1.13, 1.14, 1.15). Mediante o recurso técnico de *chroma key*, a imagem do protagonista é encrustada nos quadros do artista. O *chroma key*, uma das figuras de escrita estudadas por Dubois, é interessante pela

possibilidade que ela cria de que o corpo e o cenário provenham de duas fontes distintas, “mixando-se” apenas na imagem final. Eles funcionariam assim como duas realidades independentes agenciadas no mesmo quadro. E este princípio de autonomia dos corpos em relação aos cenários autoriza composições inéditas de imagem. (DUBOIS, 2004, p. 194, 195)

A pintura abandona sua forma original de objeto e os limites da moldura, assumindo nova função, a de cenário. Através deste recurso, Kurosawa ficcionaliza as telas de Van Gogh, propondo uma interação com o personagem do filme.

1.2 Documentários sobre arte

1.2.1 Encontros – Jean-Louis Comolli

O documentário sobre arte está sujeito a tantas tensões quanto qualquer documentário. Mas como eles possuem, muitas vezes, algumas peculiaridades (como, por vezes, prescindir de personagens humanos), seria interessante observar neles como algumas questões caras ao documentário contemporâneo aparecem, ou não aparecem. Para isto, recorreremos à teoria do documentário de Jean-Louis Comolli, na qual ele aponta para as zonas cinzentas do documentário, ou seja, para aquilo que, sem querer mostrar, ele termina por revelar. De forma bastante resumida, para ele o documentário se diferencia, por exemplo, da ficção, não pela narrativa, mas pelo lugar reservado ao sujeito, seja aquele que filma ou aquele que é filmado. Trata-se de um encontro filmado entre os sujeitos situados à frente e atrás das câmeras. Há, portanto, uma permeabilidade a que se sujeita o documentário às coisas do mundo, que deixam seus vestígios no filme, e vice-versa. Em suas palavras: “Sob determinada luz, em um espaço e uma duração comuns, o mundo a ser filmado e a máquina filmadora entram em relação. É uma relação dual, uma co-presença que é uma co-penetração e que engendra uma transformação mútua.” (COMOLLI, 2008, p. 28).

Mas como se dá essa transformação mútua à qual ele se refere? Para pensar o documentário sobre arte à luz das ideias de Comolli, é necessário, antes, compreender quais são os sujeitos que atuam no encontro acima descrito. Em todo documentário há o sujeito que filma, que é o diretor, mas também sua equipe e todo o aparato técnico que os acompanha, e tem o que é filmado, ou seja o(s) personagem(ns). No documentário sobre arte, a obra de arte é personagem tanto quanto qualquer personagem humano que interaja com ela. É preciso ter com elas a mesma atenção que se tem com personagens de carne e osso. Conforme Comolli, o personagem requer cuidados, pois há diversos riscos que envolvem a fala do outro. Em suas palavras:

Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem **traí-las** com uma tradução turística ou publicitária? (COMOLLI, 2008, p. 30) [grifo nosso]

A traição à qual se refere Comolli deriva dos vários perigos inerentes ao ato de documentar, pois há uma relação de poder implícita, na qual o diretor tem o controle da

equipe e de todo o aparato técnico, incluindo aí o poder de montar, ou seja, retirar ou enfatizar aspectos específicos da fala do outro. Por outro lado, o personagem pode, a qualquer hora, desistir de ser filmado. Desta forma, é uma relação delicada que se estabelece. Aparentemente, pode-se pensar então que deva ser mais fácil lidar com um personagem mudo (como uma obra de arte), pois assim os diversos riscos que envolvem a fala do outro estariam ausentes. Haveria, assim, na relação entre o sujeito que filma e a obra-personagem muda, uma espécie de imunidade ao risco de reduzi-la ou supervalorizá-la, ou o risco de sua imprevisível desistência. No entanto, subjaz aí um outro grande risco: o de considerar a obra como um personagem possuidor de um discurso predeterminado, cujo sentido imanente o filme teria como missão desvendar e transmitir ao público. Desse modo, ao se pressupor a possibilidade de “capturar” a completude do personagem, seja ele um ser humano ou uma obra de arte, arrisca-se “trair” a obra-personagem, transformando-a em uma “caricatura”, ou uma “tradução turística ou publicitária”.

Mas se, pelo contrário, a obra-personagem for considerada como um personagem a ser construído, como qualquer outro, diversas possibilidades são abertas, conforme alerta Comolli: “Filmar pode ser: designar um lugar para o outro e aí enclausurá-lo [...]. O inverso disso possivelmente seja dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e talvez também lhe dê sentido.” (COMOLLI, 2008, p. 12-13). Assim, a obra-personagem está em constante devir, pois pode se transformar no decorrer do filme. É claro que esta mudança não se dá na fisicalidade da obra, mas na nova imagem que a partir dela é formada no filme. Comolli chama a atenção para o filtro operado pelo cinema que sempre modifica a forma das coisas, mesmo mantendo relação entre a representação e seu referente, o que se aplica perfeitamente ao caso das representações de obras de arte em documentários:

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra, de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário e que se impõe a ele como sua lei. (COMOLLI, 2008, p. 170)

A representação da obra de arte (derivada do uso de recursos técnicos e narrativos cinematográficos) altera a sua forma (mas não a sua realidade). Assim como o sujeito que filma e o sujeito filmado, a obra-personagem também entra no jogo de transformar e ser transformada, que é o contrário de ser capturada. A obra, mediante representação

cinematográfica, é outra, não é mais a mesma. Em outras palavras: sozinho, o quadro é apenas um objeto desprovido de sentido, logo, a obra de arte existe sempre e apenas em relação a alguém, seja o espectador ou o diretor (que também é um espectador). Assim, se o cinema é capaz de propiciar uma relação nova entre obra e espectador, diferente da experiência vivida presencialmente diante da obra, então a obra representada no cinema também é outra. Há, portanto, uma relação que surge do encontro do filme com a obra, encontro capaz de gerar um novo tipo de relação entre o espectador e a obra, cujos vestígios são deixados sobre o filme, encerrando assim um ciclo que não termina nunca, pois cada diretor que se encontra com uma obra vai se relacionar com ela de modo diverso, e cada espectador que se relacionar com o filme vai se relacionar com a obra também de formas distintas.

1.2.2 Traições – André Bazin

A traição ao personagem, a que se refere Comolli, não é igual à traição à pintura mencionada por André Bazin, no artigo “Pintura e Cinema”. Bazin não se dedicou a formular uma teoria do documentário, mas, em dois curtos artigos sobre pintura e cinema, da década de 1950, abordou as principais questões que ainda hoje servem para pensar o documentário sobre arte.

Em seu texto, Bazin parte da rejeição a certas críticas feitas ao filme sobre pintura, julgando-os como traições a ela. Tais traições seriam, a um só tempo, à obra, ao artista e ao espectador, pois, respectivamente, alteram a cronologia da realização das obras, disponibilizam-na de uma maneira, por vezes, avessa ao desejo do criador e, por fim, sugerem ao espectador que estejam diante da própria obra, enquanto essa operação é inviável por limitações técnicas do próprio meio cinematográfico. A mais importante de todas as “traições” é apontada por Bazin como “a destruição do espaço pictural” da pintura, que “perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido.” (BAZIN, 1991b, p. 173). O autor percebe uma diferença de função da tela do cinema para a tela do quadro. A tela do quadro é contida por sua moldura, que tem como função, muito além de decorar, marcar a separação entre o espaço pictórico e o mundo natural. Desta forma, a moldura funciona como elemento de convergência da atenção do espectador que volta seu olhar para tudo o que está contido por ela, ignorando o que a rodeia. Inversamente, a tela do cinema se apresenta como uma “*máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade”, essa parte está dentro da tela do cinema, mas não é contida, pelo contrário, é prolongada

indefinidamente. Resumidamente, Bazin propõe a distinção: “A moldura é centrípeta, a tela centrífuga.” (BAZIN, 1991b, p. 173). Assim, o rompimento do espaço pictural do quadro acontece quando a imagem, feita para ser contemplada dentro de uma moldura, é transposta para a tela de cinema, e perde seus limites “naturais”, passando a ser “infinita”.

Bazin não nega que o filme, em certa medida, opere as traições acima citadas, mas ele acredita que há dois motivos suficientes para justificá-las. Do ponto de vista pedagógico, o fato de trazer as pinturas mais próximas do público já seria razão suficiente para a existência de tais filmes. Do ponto de vista estético, a justificativa para as eventuais “traições” que se incorre em representar obras de arte em filmes é que os filmes não devem se subordinar às obras de arte, pois são objetos autônomos, conforme consta na seguinte citação:

Na verdade, *Van Gogh* [de Alain Resnais] ou *Goya* não são, ou não são apenas uma nova apresentação das obras desses pintores. O cinema não desempenha de modo algum o papel subordinado e didático das fotografias num álbum ou das projeções fixas numa conferência. **Os próprios filmes são obras.** A justificação deles é autônoma. Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas em relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da junção da pintura e do cinema. [...] O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. (BAZIN, 1991b, p. 176) [grifo nosso]

Para Bazin, o filme de pintura, como ele chama, é uma obra que se basta, e não necessita do referente para justificar sua existência, pois constitui-se em uma obra de segundo grau, como se verá adiante. Em suas palavras:

O filme de pintura não é o desenho animado. Seu paradoxo é utilizar uma obra já totalmente constituída e que basta a si mesma. Mas é justamente porque ele a substitui por uma obra em segundo grau, a partir de uma matéria já esteticamente elaborada, que ele lança sobre esta uma nova luz. Talvez seja na própria medida em que o filme é plenamente uma obra e, portanto, em que ele mais parece trair a pintura que ele a serve melhor em definitivo. (BAZIN, 1991b, p. 176)

Com isso, Bazin declara a autonomia do filme em relação à obra, elevando o próprio filme ao nível de obra também. A título de exemplo de filmes de pintura que “lançam uma nova luz” à obra, Bazin menciona o filme *Van Gogh* (1948), de Alain Resnais, e descreve os tipos de recursos cinematográficos utilizados no filme para transformar-se em um novo ser estético:

o realizador pôde tratar o conjunto da obra do pintor como um único e imenso quadro no qual a câmera é tão livre em seus deslocamentos quanto em qualquer documentário. Da “rua de Arles”, “penetramos” pela janela “na” casa de Van Gogh, e nos aproximamos da cama com a colcha vermelha. (BAZIN, 1991b, p. 174)

A narrativa deste filme é composta de uma montagem apenas com quadros de Van Gogh, de diferentes épocas, filmados em planos fixos ou panorâmicas. As obras são apresentadas, não em seu sentido cronológico, mas de acordo com a adequação do sentido figurativo da imagem ao texto narrado. Para ele, a ação do cinema, ao representar a pintura, é de “um realismo de segundo grau, a partir da abstração do quadro. Graças ao cinema e às propriedades psicológicas da tela, o signo elaborado e abstrato reganha para qualquer espírito a evidência e o peso de uma realidade mineral.” (BAZIN, 1991b, p. 175). Isto significa que, devido às propriedades psicológicas do cinema, isto é, à condição de índice, que comprova a existência presente ou passada daquilo que é representado, a imagem figurativa do quadro ganha um caráter de “imagem do real” que ela, evidentemente, não tem. Assim, os quadros têm sua integridade rompida por enquadramentos fechados em determinados detalhes e em passeios por sua superfície, fazendo com que as figuras representadas pareçam como “imagens reais”. Por exemplo, a pintura sobre o quarto de Van Gogh aparece com o mesmo grau de realismo que uma fotografia deste mesmo quarto.

O efeito, acima descrito por Bazin, de “penetração” e de “aproximação” é criado pela montagem e pelos movimentos de câmera, que conferem sentido às imagens: o plano do quadro *A Casa Amarela* é sucedido pelo plano do famoso quadro *Quarto em Arles*. O tratamento dado a cada plano confere ao conjunto um sentido que não é imanente às imagens, mas sugerido intelectualmente. O primeiro plano dura 10 segundos, durante os quais o enquadramento parte do plano geral, mostrando a casa onde Van Gogh viveu no ano de 1888, na cidade de Arles, na França, e segue em movimento de aproximação até o plano fechado de uma das janelas da casa (Figuras 1.16, 1.17). Corta para o plano do *Quarto em Arles*, cômodo da mesma casa, onde ficava o quarto de Van Gogh. Nesse plano, o enquadramento parte de um plano fechado da janela, e, em 6 segundos, um movimento de afastamento segue até que a imagem do quadro preencha a tela, por completo (Figuras 1.18, 1.19). O movimento de câmera que reenquadra os quadros de Van Gogh e a justaposição destes dois quadros específicos sugerem uma continuidade narrativa. Como um *raccord* de movimento que une a tomada externa da casa à tomada interna do quarto, a montagem oferece ao espectador a sensação descrita por Bazin, segundo a qual da rua penetramos no quarto de Van Gogh e nos aproximamos de sua cama.

O filme de Resnais sobre Van Gogh pretende aproximar a temporalidade de fruição da obra à temporalidade cinematográfica, embora a dimensão temporal da fruição de uma obra de arte difira da fruição filmica. Segundo Bazin, a unidade temporal do cinema se dá

horizontalmente, por causa da montagem que disponibiliza em sequência os acontecimentos, ao contrário do quadro, que tem sua temporalidade vertical, pois tudo está presente a um só tempo, requerendo do espectador uma atenção simultânea a todos os seus elementos, em profundidade. É claro que, quando o quadro é transposto para o filme, essa forma de fruí-lo ganha novo ritmo, deixando de ser aquele das salas de museus e galerias. Mas ainda assim, um quadro representado em um filme pressupõe uma temporalidade diferente da temporalidade de fruição da representação de ações humanas.

No caso desse filme de Resnais, as obras de Van Gogh são incorporadas pela temporalidade cinematográfica. Para isso, o diretor utilizou recursos como a narração em *off*, música empática, movimentos de câmera e montagem, que, orquestrados, funcionam como num documentário tradicional, no qual as imagens descrevem, às vezes literalmente, às vezes metaforicamente, o texto narrado. O conteúdo narrativo do filme não sofreria grandes alterações, por exemplo, caso, em vez de pinturas, fossem utilizadas fotografias com o mesmo conteúdo figurativo que há nos quadros escolhidos, ou seja, se no lugar de colocar o quadro *Casa Amarela*, colocassem uma fotografia dela. O sentido agregado à narração seria o mesmo. Mas não são fotografias, são pinturas de Van Gogh, que além do valor cultural evidente, acrescentam ao filme uma carga poética singular.

Esse exemplo é bastante claro naquilo que pretende esclarecer, mas salta aos olhos por trazer em seu cerne uma possível incoerência. André Bazin foi o teórico que defendeu a montagem mínima, isto é, que a montagem seja utilizada o mínimo possível, e, quando inevitável, que seja então invisível, mas em certos casos ela deve ser até mesmo proibida (BAZIN, 1991d). Sem adentrar nos pormenores de sua teoria realista, o contínuo elogio ao plano-sequência e à profundidade de campo tinham como objetivo a defesa da manutenção na imagem da “ambiguidade do real”, pois, para ele, “a imagem vale, a princípio, não pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade.” (BAZIN, 1991a, p. 70). Como compreender, então, o fato de o próprio André Bazin, ao mesmo tempo em que defende a montagem mínima, elogiar neste filme justamente a montagem criadora de sentido? Uma montagem que acrescenta sentido ao real?

Não creio que se trate de uma incoerência, pois em todos os seus escritos há uma coesão bastante grande e um esforço em fazer a defesa de certas teses sem deixar margem a argumentos contrários. Arrisco uma compreensão desse fato pela seguinte razão: filmes que apresentam obras de arte necessitam de algum suporte externo às imagens para compor um discurso, pois os quadros não possuem um conteúdo imanente. Logo, o texto é um artifício muito utilizado para essa tarefa, mas que encerra muito as possibilidades das imagens,

submetidas demasiadamente ao sentido verbal conferido pelas palavras. Assim, a montagem aparece como um recurso eficaz na tarefa de compor um discurso, mas não tão totalizante quanto o texto. A montagem teria mais capacidade de manter a ambiguidade do real do que as palavras, pois, conforme já foi dito, o quadro não possui uma verdade imanente, ele possui uma ambiguidade, assim como qualquer elemento da “realidade”.

Tanto Bazin quanto Comolli, cada um à sua maneira, deixam brechas para compreendermos que no documentário sobre arte uma operação é inevitável e, até mesmo, desejável: a produção de camadas de significados exteriores à obra-personagem. Tais camadas de significados podem ter finalidades diversas: por vezes, podem ressaltar ideias presentes nas obras, ou mesmo ironizá-las, ou desdobrá-las, ou até mesmo contrapô-las. Todas essas possibilidades, no entanto, operam necessariamente uma transformação do aspecto original da obra, o que pode ser compreendido como traição à obra ou ao artista. Para Bazin, tal traição é mesmo necessária, porque: “A criação é a melhor crítica. É desfigurando a obra, quebrando suas molduras, atacando-as a sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas de suas virtualidades secretas.” (BAZIN, 1991b, p. 176).

Para Comolli, essa atribuição de significados é uma condição existencial para o documentário. Segundo ele: “filmagem, cortar montar – escrever, em suma – é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como ‘inocente’ ou ‘pura’, a não ser que assim a fantasiemos.” (COMOLLI, 2008, p. 262). A interpretação é uma dimensão criativa inerente ao processo de documentação, mesmo que muitas vezes não seja apresentada explicitamente. Em alguns filmes, a intenção do diretor é manifestada, por exemplo, mediante uma locução (em *Cildo Meireles*, do Wilson Coutinho), ou mesmo através do título (como em *O mistério de Picasso*, originalmente *Le Mystère Picasso*, ou seja, O mistério Picasso). Mas muitas vezes, o olhar do diretor sobre a obra “aparece” sem estar lá. Foi Comolli, quem chamou a atenção para aquilo que não está na imagem, mas está no filme.

[...] nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica – que ao seu modo é uma parca –, trama. (COMOLLI, 2008, p. 170)

O olhar do autor do documentário acerca da obra de arte encontra-se, portanto, implícito na narrativa do filme. Nos capítulos seguintes, as análises buscarão compreender

que ideias o diretor sugere em relação às obras, mesmo que não estejam expressas verbalmente, mas implícitas na narrativa.

1.3 A obra de arte no filme

1.3.1 Monumento - Gilles Deleuze e Félix Guattari

Documentários sobre arte há inúmeros. Uma grande parte é feita por encomenda de redes de televisão, para satisfazer a uma demanda de um público ávido por informação. São, na grande maioria, concebidos de forma parecida aos catálogos de arte, enfileirando obras lado a lado, sobrepostas a um discurso explicativo, mas com a “vantagem” de oferecer ao público o dinamismo da imagem em movimento e o conforto de ter uma música que sugira a emoção “certa” para cada obra ou cada episódio biográfico da vida do artista representado. A obra de arte aparece, por vezes, da mesma forma que documentos em um processo, comprovando e legitimando o discurso narrado. A obra é aí apresentada como uma prova e, por isso, deve sofrer o mínimo de intervenções possível, pois não se pode incorrer no risco de descaracterizar a prova documental. Por isso, os recursos técnicos utilizados são apenas o plano aberto e o plano fechado, movimentos suaves com a câmera, e cortes também suaves.

Em outros filmes, a obra é apresentada não como documento, mas como monumento ao passado. São filmes que procuram resgatar algum tipo de valor que tenha se perdido com o tempo, ou que se teme perder. Assim, mostram a obra como quem mostra um animal em extinção. Este tipo de monumento é aquele que se ancora no valor passadista, na memória que não se deve perder. Há aí uma espécie de sacralização do objeto de arte que não pode sofrer nenhuma intervenção, sob o risco de macular a sua imagem. Por isso, é bastante econômico o uso de recursos técnicos cinematográficos. Este monumento é bem diferente daquele mencionado por Deleuze & Guattari, em “O que é filosofia?”. O monumento propugnado pelos autores

não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento [...]. O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, pp. 228, 229)

Certos documentários sobre arte, integral ou parcialmente, tentam criar esse tipo de monumento, que se volta para o futuro, para um devir da experiência existencial da obra. São filmes que representam as obras de arte sem buscar nela o valor do passado, da tradição; não tentam resgatar nada, nem comprovar coisa alguma. São filmes que afirmam o devir da existência da obra de arte, pois, conforme diria André Bazin, conferem às obras “uma nova maneira de ser”. Ocorre nas representações de obras de arte em filmes o mesmo que Deleuze & Guattari relatam a respeito da representação em pinturas. A duração, física, da obra independe daquele que lhe serviu de modelo, ou seja, são duas existências distintas. Num inspirado trecho, Deleuze & Guattari escrevem que, em determinada pintura, “o ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 213). Assim, a arte se liberta de seu modelo, como também se torna independente de seu criador, uma vez que a arte sobrevive a ele. O que ela conserva é “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 213). O que é conservado na obra de arte não é a pessoa ou o lugar representados, nem a sensação de um momento vivido ou a percepção e afecção de um momento, pois ela não é capaz de resgatar uma história, um momento, mas, simplesmente, perceptos e afectos, descolados do homem. Desta forma, a obra está no mundo de forma independente de tudo. Da mesma maneira, alguns filmes sobre arte, creio, almejam adquirir esta autonomia da representação em relação à obra referencial quase completa, atuando assim como monumentos, no sentido fabulador proposto por Deleuze & Guattari. Segundo eles:

toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 218)

Ainda sobre monumentos, Michel Foucault, na *Arqueologia do saber*, ressalta a mudança na concepção histórica acerca do documento para então concluir que, atualmente, a história transforma o documento em monumento; sua tarefa não seria mais a de identificar nos documentos o valor da memória, daquilo que guarda o saber do passado, mas a de desdobrá-los, de criar relações entre eles, capazes de compor séries, grupos, conjuntos. Em suas palavras:

a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade, nem qual é seu valor

expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. (FOUCAULT, 2007, p. 7)

É desta mesma forma que, neste trabalho, se procura encarar a obra de arte representada em documentários: não como documentos, mas como monumentos que se desdobram a partir de relações estabelecidas entre elas e outros elementos. Acredito que a transformação da obra de arte em monumento seja feita no cinema mediante o que Deleuze chamou de ideias cinematográficas (DELEUZE, 1999, p. 9), ou seja, uma abordagem estética da obra de arte que só pode ser realizada no cinema e em mais nenhuma outra arte (como, por exemplo, no teatro, na literatura ou na música), com seus recursos específicos.

Assim como se pode deduzir do pensamento de Deleuze & Guattari e também de André Bazin, o filme sobre arte pode adquirir autonomia em relação ao referente da representação, porém, essa autonomia nem sempre é atingida, ou é atingida apenas parcialmente. Ela não é adquirida instantaneamente, mas é fruto de um processo. Na medida em que os recursos técnicos e narrativos cinematográficos são empreendidos para representar as obras de arte, uma nova leitura dessas obras vai sendo construída, podendo, ou não, ganhar autonomia em relação à obra referencial. Para investigar esse processo, é necessário considerar as obras de arte referentes e suas representações. É o que será feito no segundo e no terceiro capítulos, buscando rastrear os recursos técnicos e cinematográficos utilizados nos filmes na passagem de um suporte ao outro, enfatizando os elementos que criam a distância e a autonomia entre a representação e seu referente.

1.3.3 Aura – Walter Benjamin

Segundo Walter Benjamin, com o surgimento de adventos tecnológicos capazes de reproduzir a obra de arte em larga escala, como, por exemplo, a fotografia, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Isso quer dizer que a autenticidade do objeto de arte não é passível de cópia, pois a tradição que acompanha aquele objeto e as marcas do tempo em seu aspecto físico são impossíveis de serem copiadas. Sobre a autenticidade, destaca Benjamin:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (BENJAMIN, 1994, p.168)

Dirá Benjamin ainda que a reprodução da obra de arte em larga escala promove a destruição de sua aura. Compreende-se por aura “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, 1994, p.170), ou seja, é um elemento presente no momento exato da fruição, seja da obra de arte, seja, por exemplo, de uma paisagem. É o que torna aquele momento único. À medida que a sociedade moderna assume apaixonadamente a preocupação de “fazer as coisas ficarem próximas”, acaba por reproduzir obras de arte em larga escala, e divulgá-las através dos mais variados meios de comunicação e produtos de massa. Tal abundância de imagens interfere na percepção do espectador acerca da obra de arte. Depois de vê-la reproduzida em uma camiseta, em um chaveirinho e no copo de requeijão, o espectador terá sua percepção da obra de arte definitivamente alterada. É aí que ocorre a perda da aura.

Benjamin estava preocupado com o efeito da reprodução em larga escala na obra original. E chamou a atenção para o fato de que os próprios meios de reprodução técnica, como a fotografia e o cinema, poderiam servir, eles mesmos, como produtores de obras estéticas. A diferença é que as obras fotográficas e, principalmente, as cinematográficas, têm a reprodução como sua finalidade. Assim, a questão da autenticidade e da aura não estaria posta para tais obras estéticas. Em sua reflexão, porém, o autor deixa aberta uma brecha para considerar o cinema também como obra de arte: para ele, o produto das filmagens no *set* almejam a perfectibilidade sendo feitas e refeitas como num teste, distanciando-se do valor de eternidade existente nas obras de arte. Mas o filme pronto, cujos planos foram selecionados pelo montador entre os diversos “testes” e organizados com a finalidade narrativa, pode ser encarado como obra de arte. Em suas palavras: “Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem” (BENJAMIN, 1994, p. 178). Ou seja, é mediante o recurso técnico da montagem, derivada de uma atividade intelectual de escolha, que se abre a possibilidade de produzir uma obra de arte no cinema.

Benjamin deixa claro que a aura não é passível de cópia, portanto as reproduções de obras de arte podem dispor da imagem da obra de arte original, mas nunca de sua aura. Por conseguinte, a repetição em larga escala chega a abalar a aura da própria obra original. Ora, não é objetivo do presente trabalho contestar tais afirmações, mas enxergar brechas para uma

compreensão mais alargada da aura, que compreenda o produto cinematográfico, ele mesmo capaz de produzir um “aqui e agora” singular para o espectador. O processo de representação da obra de arte em filmes opera necessariamente uma série de alterações em relação ao original para que o novo suporte seja capaz de reproduzi-la. São uma série de perdas que ocorrem, não no objeto físico da obra original, mas na imagem que se tem dele a partir da reprodução. A aura é apenas a primeira perda. Luiz Cláudio da Costa ressalta ainda que, quando uma obra é reproduzida, a sua natureza não é mais a mesma, e aciona outros tipos de questionamentos que a “obra original”. Segundo ele:

O registro evidencia um problema crucial na arte contemporânea, o da repetição e das séries, isto é, da origem e do tempo. Ele contesta a noção de não reprodutibilidade ou indivisibilidade da obra de arte, condicionada pela reprodutibilidade técnica. Toda vez que um evento se divide, muda de natureza. Ao se dividirem registros diversos, um evento em lugar específico não é mais o mesmo, ou seja, deixa de proporcionar as mesmas questões, a despeito da transferência de inscrições de suas impressões para novos suportes de arquivamento. (COSTA, 2009b, p. 94)

Curiosamente, a crítica de Walter Benjamin à reprodução técnica de obras de arte, inserida no contexto do desenvolvimento da sociedade de massa, muito provavelmente sem que fosse sua intenção, acabou por contribuir para a abertura de um novo campo de pesquisa que permite pensar as representações como obras independentes de seus modelos. Para que esse novo campo se desenvolva, contudo, é imprescindível a definitiva abolição da crença em uma analogia perfeita, pois somente desta forma será possível explorar os potenciais secretos das obras de arte mediante sua representação pelo cinema. O uso das potencialidades próprias do cinema é exatamente o que torna possível a criação do “novo ser estético”, proposto por Bazin.

CAPÍTULO 2 – Estratégias de representação em filmes sobre Pablo Picasso

Neste capítulo dois documentários sobre arte serão analisados, o filme *Guernica*, de Alain Resnais e Robert Hessens e *O mistério de Picasso*, de Henri-George Clouzot. Conforme foi explicado no capítulo anterior, será feita uma análise dos principais recursos técnicos e narrativos utilizados para representar as obras de Pablo Picasso com o objetivo de entender a estratégia de representação empreendida pelos diretores e, conseqüentemente, sua compreensão das obras.

2.1 *Guernica* e a montagem

Guernica (1950), de Allan Resnais e Robert Hessens, 15 minutos

Neste filme de Alain Resnais e Robert Hessens, a estratégia de representação das obras de arte têm como base fundamental o uso da montagem. É por meio dela que a obra de Picasso, *Guernica* (1937) (Figura 2.1), ganha nova forma. Há um profundo controle de todos os elementos que compõem a montagem, tanto de imagens quanto de sons, e uma roteirização precisa. O filme apresenta, além da obra homônima de Pablo Picasso, diversas pinturas, desenhos e esculturas, realizados entre 1902 e 1949. Grande parte da análise feita neste subcapítulo se baseia no artigo intitulado “Guernica de Alain Resnais, o collage e a memória: uma arte da revelação”⁵ (tradução nossa), de Nancy Berthier, com a preocupação de aprofundar algumas de suas questões e apresentar outras possibilidades de leituras.

Berthier propõe uma abordagem do filme como uma estratégia para evitar o esquecimento das barbáries cometidas em tempos de guerra, especialmente a que acometeu a cidade basca de Guernica, quando, em 1937, serviu como cobaia de experimentos nazistas para a realização de testes com bombas em populações civis. Para ela, por trás de todo o filme subjaz a condução de uma produção de significado poético pacifista. *Guernica* faria, ao lado de *Noite e Neblina* (1955) e *As estátuas também morrem* (1953), uma “trilogia do Apocalipse” (OMS, 1988 *apud* BERTHIER, 2009, p. 88).

Resnais e Hessens lançam mão da técnica de *collage*, proveniente das vanguardas artísticas, da qual o próprio Picasso foi um dos precursores, para representar tanto o quadro

⁵ “*Guernica* de Alain Resnais, el *collage* y la memoria: un arte de la revelación”.

Guernica quanto o acontecimento⁶. Essa representação, porém, não é literal, pois nem o acontecimento, nem o quadro, são apresentados de forma realista, nem perto disso, mas de um ponto de vista estético. Para a autora, o *collage*, neste filme, é considerado em sua dimensão artística, e não literal. Embora, alguns cineastas norte-americanos tenham experimentado realizar *collages* cinematográficos no sentido literal, ou seja, a junção de elementos heterogêneos à película⁷, a aplicação deste termo a filmes costuma pressupor uma heterogeneidade de outra natureza, que não a física.

Genericamente, o *collage* é definido por Berthier da seguinte forma: “supõe o caráter heterogêneo e fragmentário dos elementos grudados, cujo sentido deriva de seu encontro, em geral insólito”⁸ (BERTHIER, 2009, p. 84, tradução nossa). O *collage* cinematográfico de sentido artístico refere-se à heterogeneidade estética da realidade representada na película. Os materiais físicos são homogêneos, como película ou filme digital, mas com conteúdos de natureza heterogênea. São, por exemplo, imagens das obras, imagens de arquivo, jornais etc., que, a partir de um gesto de apropriação, são meticulosamente selecionados, retirados de seu contexto habitual e recontextualizados, formando séries de imagens, que, junto a outros elementos fílmicos, como trilha sonora e locução, assumem um novo sentido. A poesia de Paul Eluard, recitada pela atriz espanhola Maria Casares, é o fio condutor da narrativa. O texto foi produto de uma encomenda de Resnais a Paul Eluard, que durante a guerra civil espanhola havia escrito o poema *Vitória de Guernica*, no qual se baseia o texto do filme.

A fim de analisar o filme, é necessário entender que tipos de fragmentos os diretores utilizam para compor esse *collage*. Berthier enumera três tipos de imagens diferentes presentes no filme (BERTHIER, 2009, p. 90-92): 1) imagens de obras de Picasso (pinturas, esculturas e desenhos); 2) jornais; e 3) inscrições de grafite em superfícies planas. Estas superfícies possuem cor acinzentada, sofrem diferentes interferências visuais feitas por perfurações de grafite e agem no filme como imagens de fundo sobre as quais imagens de obras aparecem em sobreposição, coexistindo, assim, ambas as imagens (Figuras 2.2, 2.3). Ao final da montagem, novas inscrições são feitas, agora por meio da técnica de animação, em

⁶ Berthier atenta para o fato de que no final dos anos 1940 se estabeleceu definitivamente uma espécie de “simbiose acontecimento/quadro: falar do acontecimento conduz inevitavelmente a falar do quadro e vice-versa” (tradução nossa) (“simbiosis acontecimiento/cuadro: hablar del acontecimiento conduce inevitablemente a hablar del cuadro y viceversa.”) (BERTHIER, 2009, p. 87). E isto também ocorre no filme. O título *Guernica* serve tanto para destacar o acontecimento quanto o quadro.

⁷ Stan Brakhage, por exemplo, fez alguns filmes usando a técnica de *collage*, como *Mothlight*, em 1963, colando junto à película de 16mm asas de mariposa, pétalas de rosa, isto é, materiais translúcidos por onde a luz do projetor pudesse passar (MACDONALD, 2001).

⁸ “supone el carácter heterogéneo y fragmentario de los elementos pegados, cuyo sentido se deriva de su encuentro, en general insólito.”

cima das figuras das obras em sobreposição ao fundo acinzentado. Essas animações, junto aos efeitos sonoros, sugerem o assassinato a tiros das figuras sobrepostas, ou seja, dos habitantes de Guernica.

Já os jornais não são utilizados como de costume em documentários clássicos, para comprovar a veracidade das informações apresentadas (Figuras 2.4, 2.5, 2.6). Apenas palavras soltas como, por exemplo, “guerra” e “fascismo” aparecem num curto espaço de tempo, compondo elas mesmas uma espécie de *collage* na tela. As imagens das obras de Picasso são apresentadas fora de sua ordem cronológica e com tratamento visual que altera sua fisicalidade, como por exemplo, um escurecimento das bordas para homogeneizá-las e, ao mesmo tempo, conferir dramaticidade às figuras; e com movimentos de câmeras variados, ora aproximando-se rapidamente dos rostos, ora passeando lentamente pelos semblantes.

A seleção de imagens de obras de arte de Picasso apropriadas neste *collage* é orientada por seu conteúdo figurativo. As representações de mães e filhos, jovens, mulheres chorando, doentes, são eleitas dentre a vasta obra do mestre para compor o caleidoscópio visual proposto na montagem de *Guernica* (o filme). Uma primeira, e evidente, camada de significado de tais imagens revela que são imagens provenientes de quadros de Picasso, mas o significado que é considerado no gesto de apropriação é o do sentido referencial, ou seja, o significado mesmo das imagens plasmadas no quadro (mães e filhos, jovens, mulheres chorando etc.). E no *collage*, as figuras selecionadas são desconectadas de seu contexto visual, pois só importa o valor figurativo que tais imagens possam oferecer. Assim, segundo Antonio Weinrichter, autor de uma grande pesquisa sobre o gesto de apropriação no cinema e o conceito recente de *found footage*, a recontextualização empreendida em um *collage* é de grande importância:

O *collage* introduz, além das noções de descontinuidade e fragmentação da obra de arte, o corolário da recontextualização destes elementos e a inevitável mudança de sentido dos mesmos: o ato de apropriação transforma sempre os materiais selecionados⁹. (WEINRICHTER, 2009b, p.51, tradução nossa)

O efeito do *collage* no cinema, portanto, é dialético, na medida em que é no choque entre os elementos díspares que se faz um novo sentido. Mas, deve-se prestar atenção para que não se incorra no equívoco de associar como sinônimos *collage* e apropriação, uma vez que ambas propiciam esse efeito dialético. A técnica pressupõe um gesto de apropriação, mas

⁹ “el *collage* introduce además de las nociones de discontinuidad y fragmentación de la obra de arte, el colorario de la recontextualización de dichos elementos y el inevitable cambio de sentido de los mismos: el acto de apropiación transforma siempre los materiales seleccionados”.

nem todo gesto de apropriação é um *collage*. A apropriação na corrente de *found footage*, por exemplo, se dá de forma distinta, como explica Weinrichter:

O *found footage* remete sempre ao mundo do cinema e não ao referente, e essa ideia da “dupla vida” que adquire toda imagem apropriada: a vida do *aqui e agora* do filme experimental que estamos contemplando, e a vida da imagem original que, depois de tudo, aparece de forma tão vívida diante de nossos olhos. O que faria a técnica de *collage* filmico, precisamente, é liberar a imagem, autonomizá-la: para vê-la enquanto imagem, para apreciar os detalhes periféricos, ou poder concentrar-se, como disse Barthes, em seu terceiro sentido, o sentido obtuso¹⁰. (WEINRICHTER, 2009b, p. 60, tradução nossa)

Logo, o *collage* faz uso do sentido referencial das figuras das obras de Picasso, ou seja, do significado referente a cada signo isoladamente, independente do sentido atribuído pelo pintor, frequentemente confirmado pelos títulos. Assim, num quadro em que há diversas pessoas, apenas uma parte é selecionada e “recortada” para fazer parte do *collage*. Weinrichter explica bem como acontece essa cisão entre significante e significado, pois o *collage*:

implica, com suas técnicas de apropriação, fragmentação e justaposição, uma “separação entre significante e significado”. Estas noções podem ser aplicadas de modo geral ao cinema: separadas da função original pretendida, as imagens apropriadas se convertem em algo concreto. Igualmente, se produz uma separação entre significante (a materialidade visual da imagem, seu componente formal) e significado (a intenção original com a qual foi filmada). Mas, ao mesmo tempo, como acontece no *collage*, a imagem apropriada não perde de todo o seu valor semântico [...]¹¹. (WEINRICHTER, 2009b, p. 50, tradução nossa)

A concretude das imagens apropriadas é responsável pelo que André Bazin chamou de “realismo de 2º grau” nas representações de obras de arte pelo cinema. A partir das “propriedades psicológicas da tela”, ou seja, das características empáticas inerentes ao cinema representativo como a identificação do espectador com o personagem e a transferência de desejos, a obra pode ser fruída, não como obra, fruto de uma representação pictórica, mas a

¹⁰ “el *found footage* remite siempre al mundo del cine y no al referente, y esa idea de la ‘doble vida’ que adquire toda imagen apropiada: ‘La vida del *aquí y ahora* del film experimental que estamos contemplando, y la vida de la imagen original que, después de todo, aparece de forma tan vívida ante nuestros ojos. Lo que haría la técnica del *collage* filmico, precisamente, es liberar la imagen, autonomizarla: para verla en cuanto imagen, para apreciar los detalles periféricos, o poder concentrarse, como dice Barthes, en su tercer sentido o sentido obtuso”.

¹¹ “conlleva, con sus técnicas de apropiación, fragmentación y yuxtaposición, una ‘separación de significante y significado’. Estas nociones se pueden aplicar de manera general al cine: separadas de la función original pretendida, las imágenes apropiadas se convierten en algo concreto. Igualmente, se produce una separación de significante (la materialidad visual de la imagen, su componente formal) y significado (la intención original con la que fue filmada). Pero, al mismo tiempo, como sucede en el *collage*, la imagen apropiada no pierde del todo su valor semántico [...]”.

partir do significado mesmo de suas imagens, como se fosse a representação “direta” de tal ou qual personagem ou lugar, com a “evidência e peso de uma realidade mineral” (BAZIN, 1991b, p. 175).

Então, se num determinado quadro uma mulher está chorando de dor por estar doente, no *collage* a doença pode ser esquecida, e a imagem da mulher chorando pode ser utilizada para expressar outra ideia, como a de pavor, por exemplo. Assim, a imagem da mulher com olhos fechados, de cabeça abaixada diante de uma mesa com um cálice, representada no quadro *Mulher bêbada está cansada* (1902) (Figura 2.7) é selecionada, descontextualizada e, mediante técnicas de montagem, é apresentada de uma nova forma, dentro de uma série. No filme, o que se pode ver do quadro é apenas uma parte sua, precisamente a do rosto da mulher, do pescoço para cima (Figura 2.8). Não é possível ver seu corpo, nem a mesa com o cálice, nem as bordas do quadro, ou seja, seus limites, mas apenas a imagem do rosto abaixado com os olhos fechados sobre um fundo preto.

Na montagem, esta imagem aparece em meio a um suposto plano-sequência, que sugere um *travelling* por diversas obras, como, por exemplo, *Pobre agachada* (1902); *Mãe e criança* (1902); *A refeição do cego* (1903), cujas figuras são taciturnas ou tristes. Em *off*, Maria Casares declama com grande emoção os seguintes versos:

Mulheres e crianças têm as mesmas rosas vermelhas nos olhos. Seus sangues para todos verem. Estranho pensar que tínhamos medo de raios e trovões. Quanta ingenuidade. O trovão é um anjo e o raio suas asas. Nunca estivemos no porão, por medo de ver os horrores da natureza.

O fundo preto facilita a montagem entre os planos em *travelling* de cada quadro sem que se perceba o corte, criando assim a ilusão de haver apenas um *travelling* contínuo por todos os quadros, isto é, um plano-sequência. O fundo preto homogeneiza a sequência, dando a impressão de representar um local escuro que abriga algumas pessoas que temem e se escondem da guerra (Figura 2.9). É nesse sentido que ocorre o rompimento do espaço pictural, relatado por André Bazin, onde os limites do quadro são alterados, agora, de acordo com os limites da tela do cinema. O espaço físico que envolve a figura é modificado. A personagem do quadro *Mulher bêbada está cansada* “deixa” de ser a bêbada cansada, para ser alguém que, junto a outros, se esconde da guerra em um porão. Os personagens descontextualizados dos quadros de Picasso passam, em seu novo contexto dentro do filme, a ser habitantes da cidade de Guernica, vítimas do ataque nazista. É de acordo com o novo contexto adquirido por tais imagens que elas ganham seu novo sentido. Logo, é na montagem que acontece o processo de ressignificação do conteúdo.

A apropriação das cenas dos quadros de Picasso é um gesto que aposta na pluralidade de sentidos que uma imagem pode ter, tornando-a uma nova imagem. Segundo Consuelo Lins e André Rezende: “Tornar nova uma imagem existente é também rediscuti-la, inseri-la em um contexto histórico diferente, mudar a direção de seu discurso, confrontá-la com outras perspectivas.” (LINS & REZENDE, 2009, p. 8). O novo significado conferido às imagens por Resnais e Hessens é metafórico, pois os diretores não fazem uma abordagem histórica dos eventos em Guernica, senão tentam expressar o horror do acontecimento. Não há entre a poesia recitada e imagens uma relação direta, uma ilustração que resultaria numa sobreposição de sentidos. *Guernica* (o quadro) é a única obra que não foi descontextualizada, pois trata do mesmo acontecimento narrado, que comungam do mesmo contexto, mas nem por isso é montado de forma ilustrativa. Tanto Picasso quanto Resnais e Hessens se empenham numa montagem metafórica, dirigindo-se à sensibilidade do espectador (BERTHIER, 2009, p. 100).

É importante notar que o *collage* foi uma técnica inaugurada justamente por Picasso e bastante utilizada pelos dadaístas. Um de seus princípios fundamentais era o da imprevisibilidade, uma vez que os fragmentos eram escolhidos de forma aleatória. Já em *Guernica*, a aleatoriedade dá lugar à racionalidade e a seleção do material a ser *colado* é feita meticulosamente (BERTHIER, 2009, p. 96), como se verá a seguir.

Guernica (o filme) pode ser dividido em 8 partes: 1ª) cartela inicial com uma espécie de introdução ao filme; 2ª) um prólogo discursivo com dados objetivos a respeito do acontecimento do bombardeio sobre a imagem de uma fotografia da cidade bombardeada; 3ª) sequência com imagens da “fase rosa” de Picasso, referindo-se ao momento anterior à guerra, quando as pessoas não desconfiavam do que viria a acontecer; 4ª) bloco com montagem precisa: imagens de obras de Picasso feitas com a técnica de *collage*, com pedaços de jornal, intercaladas a animações feitas com rostos dos quadros da “fase azul” sobrepostas à superfície cinza com as inscrições em grafite, referem-se aos jornais que trazem notícias da guerra; 5ª) *travelling* lento sobre obras/pessoas em fundo preto (parte anteriormente descrita) – representam as pessoas escondidas com medo da guerra; 6ª) montagem de séries temáticas com os quadros e desenhos de diversas fases e também o quadro *Guernica*, representando o bombardeio; 7ª) *travelling* sobre esculturas sugerem o momento após o bombardeio quando os corpos estão jogados no chão; 8ª) epílogo com mensagem pacifista. Não será necessário descrever e analisar todas estas partes para as finalidades deste trabalho, por isso nos concentraremos na parte do bombardeio em diante, isto é, a partir da 6ª parte.

Somente aos 7 minutos decorridos do início do filme aparece a primeira imagem do quadro *Guernica*. É um *close up* do lustre, que vai se repetir diversas vezes, em tomadas bastante curtas, com *fade in* e *fade out*, ou seja, piscando na tela. À imagem piscante do lustre são intercalados trechos de outros quadros, como o olhar da mãe do quadro *Mulher e filho com lenço* (1903), o olhar de um de seus autorretratos e pedaços tão pequenos de certos quadros que torna difícil a tarefa de identificá-los. Eles mostram, por exemplo, duas mãos voltadas para o céu, traços que sugerem explosões, o olhar incrédulo de uma mulher, um corpo envergado na horizontal, como se caísse de uma grande altura, uma mulher com o braço sobre o rosto. As imagens chegam ao ponto de durarem menos de um segundo. Este ritmo de montagem insinua, como propõe Berthier, “um autêntico bombardeio visual”, enfatizado pela edição de som, embaralhando ruídos de sirenes, bombas e aviões. As tomadas são como os clarões de luz gerados por explosões de bombas. Como é possível notar, também o ritmo da montagem é produtor de significados.

A narração em *off* traz o seguinte conteúdo: “Usando capacetes e botas, homens educados e elegantes, pilotos deixaram cair suas bombas, com tal cuidado. Na terra, o caos.” Começam então a aparecer imagens de quadros da fase mais surrealista de Picasso, na qual é difícil identificar as figuras (Figura 2.10). Acredito que esta parte esteja aludindo à irracionalidade da guerra, que produz imagens inimagináveis, nas quais o homem assume sua forma mais cruel, por isso a utilização de imagens “deformadas”. A música, por alguns instantes abandona a forte intensidade, em seguida inicia-se a montagem de séries temáticas. Inicialmente, uma série de imagens apenas de animais, provenientes de quadros e desenhos de fases distintas. São bois, touros, cavalos e minotauros, que sofrem, gritam e tombam (Figuras 2.11, 2.12, 2.13), acompanhados pelo seguinte trecho narrado: “Sangue nos homens. Sangue nos animais. Uma colheita, repugnante e mais desagradável que os assassinos, tão limpos e claros.” Em seguida, há uma sequência de imagens apenas com partes do quadro *Guernica*. São *travellings* extremamente rápidos entre dois pontos. O primeiro ponto é sempre o lustre, o segundo varia, podendo ser a mão segurando uma faca, um rosto agonizando, a criança morta nos braços da mãe ou uma pessoa gritando com os braços levantados (Figuras 2.14, 2.15, 2.16). Depois desses *travellings*, em *zoom out* lento o quadro vai sendo mostrado, preenchendo a tela, e depois um *zoom in* rápido no rosto da mãe segurando o filho morto. A narração que acompanha essa sequência é a seguinte:

Tente controlar um sentimento de um animal à beira da morte. Tente contar à mãe porquê seu filho morreu. Tente trazer conforto na destruição. Resquícios de uma noite, da guerra, irmã da pobreza e filha da morte, repugnante, assustadora.

Logo após, inicia-se uma outra série de imagens, cujo tema são olhos chorando (Figuras 2.17, 2.18) e bocas gritando (Figuras 2.19, 2.20). Em cada quadro, separadamente, a mulher chora por um motivo diferente, e a boca grita um grito variado, mas aqui neste filme todos sofrem da mesma agonia: a experiência brutal de ter sua cidade bombardeada, correr risco de vida e testemunhar a morte súbita dos entes queridos. Até que no auge desta sequência não há mais imagem para ser vista, nem som para ser escutado. Há apenas o breu e o silêncio. Termina assim, então, a parte do filme que se refere ao bombardeio e começa a sequência final. Lentamente, um *travelling* revela uma série de esculturas deitadas no chão (Figuras 2.21, 2.22), acompanhadas por uma música em tom fúnebre e o seguinte texto narrado:

Monumentos da agonia. Belas ruínas. Minas e campos. Irmãos, aqui estão apodrecendo e ossos quebrados. A Terra gira em torno de sua órbita. Você, em torno da desolação. A morte interrompeu o conforto do tempo. Você está agora deixado aos vermes e corvos, quando você era a nossa maior esperança, cheia de vida.

Estas esculturas costumam ser apresentadas ao público de pé, pois não representam mortos, mas em *Guernica* (o filme) ganharam um novo significado: são as vítimas espalhadas pelo chão da cidade. Apenas a última estátua encontra-se em sua posição original que é *O homem do cordeiro* (1943) (Figura 2.23). Um longo e lento *tilt up* dos pés à cabeça da estátua revela o homem feito de bronze que carrega um cordeiro em seus braços, acompanhado pela narração em *off* que diz:

Sob o carvalho seco em Guernica, para as ruínas de Guernica, sob os puros céus de Guernica, um homem voltou, segurando um cordeiro choramingando e uma pomba em seu coração. Para todos os homens, ele está cantando a pura canção da revolta, grato pelo amor, rejeitando a opressão. Um homem está cantando. As vespas de sua dor correm para o horizonte. As abelhas de suas canções fizeram seus ninhos no coração da humanidade.

Quando o movimento de câmera alcança seu rosto, um *zoom in* aproxima-se dele, enquanto uma última frase é proferida: “Guernica. A inocência superará a destruição. Guernica.” Esse final revela a intenção do filme, conforme observou Berthier, de passar uma mensagem pacifista, de “lutar contra o esquecimento através da memória” (BERTHIER, 2009, p. 88), sem cair em um didatismo e numa lembrança estéril, que, segundo ela, seria como fazer um “monumento aos mortos”.

Pelo fato de trazer o acontecimento de uma forma poética e desdobrar a história em possibilidades para o futuro, pode-se dizer que o monumento erigido neste filme é aquele

sobre o qual escrevem Foucault, Deleuze & Guattari. Não há uma intenção de se debruçar sobre o passado, nem sobre as obras como elementos fechados, encerrados em si mesmos, sem margem para novas compreensões. O filme como um todo é um monumento em sua dimensão produtiva e criadora e a forma de tratamento das obras segue o mesmo padrão. Elas são potencializadas quando unidas de uma forma inusitada, formando blocos de sentido, compondo uma poética singular, ao terem como fundo a poesia de Paul Eluard, declamada de maneira tão indignada, por Maria Casares.

Se, por um lado, o título *Guernica* se refere ao acontecimento trágico na cidade espanhola, por outro, refere-se também ao quadro de Picasso, uma obra-prima com técnica cubista, que 13 anos antes do filme já tinha como objetivo denunciar o crime e evitar seu esquecimento. Se fosse levado em conta que o título se refere somente ao acontecimento, seria possível compreender as representações das obras de Picasso como utilitárias: elas estariam sendo usadas na medida em que servem a um objetivo contudístico, ou seja, de ilustrar o texto. Se, complementarmente, considerarmos o título como uma referência à obra de arte, poderemos supor, então, que os recursos cinematográficos utilizados para representar *Guernica* (o quadro) oferecem um novo entendimento da obra-prima. Berthier propõe que a fragmentação da obra sirva para dar conta da unidade do universo criativo de Picasso,

de tal modo que o espectador entenda a gênese do quadro, não na forma passiva do comentário didático, senão projetada na frágua da criação picassiana. Paradoxalmente, a grande fragmentação do *collage* visual do documentário se põe a serviço da revelação de uma grande unidade, a do universo do criador¹². (BERTHIER, 2009, p. 97, tradução nossa)

Mas, talvez uma leitura possa ser feita em que *Guernica* (o quadro) ganhe mais importância, pois, apesar de o filme trazer um forte apelo político voltado para o acontecimento, acredito que devemos levar em conta, para a sua compreensão, o que consta na cartela inicial: “Este filme foi feito a partir de pinturas, desenhos e esculturas realizadas por Picasso entre 1902 e 1949. O quadro, intitulado *Guernica*, pintado durante a guerra civil espanhola forneceu o argumento deste documentário.” (tradução nossa). Apenas o quadro e as obras de Picasso são mencionados, mas não o acontecimento. Assim como Jacques Aumont, creio que devemos nos ater ao que o filme nos mostra. Então, considerando a cartela inicial como algo importante, uma espécie de prelúdio à mensagem do filme, é possível deduzir que a pintura será, no filme, privilegiada em detrimento do acontecimento.

¹² “de tal modo que el espectador entiende la génesis del cuadro, no en la forma pasiva de comentario didáctico sino proyectada en la fragua de la creación picassiana. Paradojicamente, la gran fragmentación del *collage* visual del documental se pone al servicio de la revelación de una gran unidad, la del universo del creador”.

De fato, subjaz à escolha das obras que aparecem no filme um conceito, que vai ficando claro ao longo do filme. *Guernica* (o quadro) é apresentado como quadro-síntese do universo criativo de Picasso, que é marcado pela repetição temática. Nele encontram-se todos os elementos que, há anos, ocupam suas telas: o cavalo, a mão com a faca, a mãe segurando o filho, a mão segurando a vela, o touro etc. Assim, a representação da obra feita de fragmentos de quadros, justapostos, compondo séries temáticas, a partir, não somente de pinturas, mas de desenhos e esculturas, oferece ao espectador uma dimensão bastante ampla da obra de Picasso, pois um mesmo tema pode aparecer sob formas distintas, em fases diferentes.

Os recursos técnicos do cinema utilizados para representar a obra de Picasso são variados nesse filme, como, por exemplo, movimentos de câmera (*travelling, tilts, zooms*), tratamento das imagens com escurecimento das bordas, edição de som com ruídos e trilha sonora, mas é principalmente a montagem, com a escolha de cada imagem especificamente, e sua duração, que exerce a função de ressignificar as obras, tanto na duração das imagens quanto em sua ordenação. Mesmo que, supostamente, todas as obras que figuram no filme estivessem lado a lado em uma exposição ou em um catálogo, elas não seriam capazes de sugerir os mesmos significados que no filme.

Tendo em vista que se trata de um documentário, é interessante notar a dimensão do encontro que se dá neste filme, isto é, do encontro entre os diretores e a obra. O filme é fruto desse encontro específico. Sem cair em um determinismo, não é de se estranhar que Resnais, montador de profissão, tenha feito um filme fortemente baseado em ideias de montagem, com um imenso rigor e controle. Além disso, a marca de Resnais está fincada em *Guernica* também pelo viés empregado ao acontecimento. Assim como em outros filmes seus, evitar o esquecimento da barbárie, por meio da memória, parece ser seu objetivo.

A representação da obra de Picasso, sem dúvida, apresenta diversas facetas da obra do mestre espanhol, algumas de suas técnicas, suas fases e, principalmente, o quadro *Guernica*, mas não se pode dizer que se trata de um filme explicativo. O espectador que tiver pouco conhecimento a respeito da obra de Picasso irá continuar leigo nesse aspecto, pois o filme não comenta sua obra, nem as fases em seu desenvolvimento cronológico, mas sugere uma noção de conjunto, especialmente nas séries temáticas (animais, olhos chorando, bocas gritando). No entanto, não é necessário conhecer nenhum aspecto de sua obra para se relacionar com o filme. Ele basta por si só. Picasso parece concordar com essa opção dos diretores, pois segundo Berthier, em uma situação curiosa que teria ocorrido com ele por ocasião da estreia do filme,

[...] um amigo comentou com ele que “por desgraça, não se vê suficientemente sua obra, haveria que explicar de que período se trata e quando a realizou, penso que deveria voltar a fazer a montagem alargando os planos para que se veja melhor”. Ao qual replicou Picasso: “Mas você não entendeu nada, se trata de um filme: meus quadros nele são como vedetes. [...] se quiserem ver meus quadros, há livros suficientes para encontrá-los, ou se pode ir aos museus, aqui estamos no cinema.”¹³ (SKIRA, 1985 *apud* BERTHIER, 2009, p. 98, tradução nossa)

Assim, Picasso dá a entender sua compreensão do papel da obra de arte no cinema, que deve se submeter ao filme e não o contrário, pois o filme é sempre uma obra de um terceiro personagem, depois do artista e da obra, que domina certos códigos para expressar seu ponto de vista.

2.2 O encontro em *O mistério de Picasso*

O mistério de Picasso (1956), de Henri-Georges Clouzot, 74 minutos

O cineasta Henri-Georges Clouzot, amigo de Pablo Picasso, propôs ao artista filmá-lo pintando 20 telas, que posteriormente seriam destruídas. No início do filme, Picasso encontra-se em um estúdio, filmado em plano geral (Figura 2.24). Em seguida, aproxima-se do cavalete, pega um pincel e realiza os primeiros traços de um quadro. Em seguida, vem o plano fechado apenas da tela, com a mão do pintor continuando sua pintura (Figura 2.25). Previsivelmente, o que sucede é um contra-plano de Picasso olhando para a tela e desenvolvendo seus gestos com segurança e atenção (Figura 2.26). Esta é a estrutura clássica de montagem do processo criativo de um artista. Depois de alternar mais uma vez entre o plano da tela e o contra-plano do pintor, entram os créditos iniciais. O que acontece depois dos créditos, no entanto, é menos compreensível do ponto de vista técnico aos olhos da maioria dos espectadores. Os traços passam a ser feitos diretamente na tela (do quadro e também do filme), porém a mão que realiza esses traços não aparece (Figuras 2.27, 2.28, 2.29).

Somente após 30 minutos decorridos do filme – durante os quais diversas telas são feitas, mantendo o mistério de como é possível um traço aparecer sozinho no mundo – é revelado o dispositivo artístico elaborado por Clouzot: Picasso pinta com uma tinta especial

¹³ “[...] un amigo le comentó que ‘por desgracia, no se ve suficientemente su obra, habría que explicar de qué periodo se trata y cuándo la hizo, pienso que habría que volver a hacer el monage alargando los planos para que se vea mejor’. A lo cual replico Picasso: ‘Pero si usted no ha entendido nada, se trata de un film; mis cuadros, en él, son como *vedettes*, [...] si se quieren ver mis cuadros, hay libros suficientes para encontrarlos o se puede ir a los museos, aquí estamos en el cine’”.

sobre um papel repousado sobre um vidro filmado pelo lado oposto da superfície pintada (Figuras 2.30, 2.31, 2.32). A iluminação deste vidro-tela é feita de maneira a revelar apenas os traços feitos sobre ele, mas nada do que há por detrás, por isso não se vê a mão do pintor, nem o pincel. É permitido ao espectador perceber apenas o traço, ou a mancha preta ou colorida tomando forma na tela até que o pintor complete o quadro. Ao testemunhar a feitura da obra, durante grande parte do processo não é possível imaginar o que o conjunto daquelas pinceladas terminará por representar, propiciando aos espectadores uma surpresa ao final. Picasso começa a pintar uma forma rapidamente identificável, como, por exemplo, um buquê de flores, mas a forma vai sendo transformada em outra, e de repente o buquê se transforma em um peixe, e o peixe se transforma em galinha, e assim ocorre sucessivamente até que o pintor dê por concluída a sua obra com outra forma completamente diferente das anteriores (Figuras 2.33, 2.34, 2.35). São diversas as imagens pintadas até que se chegue à forma final. Picasso, com sua extrema habilidade e senso de humor, propicia um espetáculo visual muito além da apresentação de seu processo criativo, objetivo almejado pelo diretor e explicitado aos espectadores através de uma narração em *off* logo no início do filme.

Adoráramos conhecer aquele processo secreto que guia o criador por entre suas arriscadas aventuras. [...] Para saber o que está acontecendo na mente de um pintor a pessoa só precisa olhar para a sua mão. [...] Um pintor erra como um homem cego na escuridão das telas brancas. [...] Pela primeira vez, o drama particular e diário do gênio cego será mostrado publicamente. Pablo Picasso concordou em mostrar isso hoje, na frente de vocês ... com vocês.

Embora a locução de Clouzot preconize o desvelamento do mistério que envolve a criação, isso não é dado a ver no filme. Trata-se, porém, de um filme sobre processo criativo do artista. Seus métodos e maneiras de lidar com o aparato técnico de produção pictural são registrados e exibidos ao público, que se sente mais próximo do momento de criação, mesmo que todas as suas ações sofram alterações quando estas são realizadas diante de uma câmera.

Mais do que teorizar sobre questões estéticas acerca das obras realizadas por Picasso, articulá-las em torno de suas fases, ou analisá-las do ponto de vista pictórico, o olhar lançado pela presente pesquisa busca rastrear que recursos cinematográficos foram utilizados para representá-las. Para isso, parece-me importante fazer uma breve descrição geral da estrutura do filme para depois aprofundar apenas as partes que importam à presente análise. O filme divide-se, basicamente, em 7 partes: a primeira delas foi descrita anteriormente.

A segunda parte é composta pela execução de 7 quadros, sendo que o primeiro e os dois últimos são feitos inteiramente em preto e branco e os outros são coloridos. A câmera, durante a execução de todos os quadros no filme é fixa, mostrando a totalidade do espaço da

tela. Nos primeiros quadros, os cortes são feitos apenas nos tempos mortos, eliminando do filme aqueles momentos em que nada ocorre. Provavelmente, durante esses momentos em que “nada ocorre”, atrás da tela algo acontece como, por exemplo, o pintor mergulha o pincel na tinta, tira o excesso de tinta do pincel, olha para a tela, pensa, mas nada disso é dado a ver no filme, pois a filmagem do dispositivo não permite que se veja através dele. Assim, os espectadores veem os traços sendo feitos como se fosse um plano-sequência. A partir do 5º quadro, isso muda. A estrutura do desenho é feito em preto, mas quando as cores são adicionadas à tela, elas aparecem em blocos já aplicadas ao quadro, ou seja, o corte vai além do tempo morto, eliminando também a feitura de alguns traços (Figuras 2.36 - 2.46). Nos dois últimos quadros feitos inteiramente em preto e branco, em alguns momentos, o resultado de dois ou mais traços aparecem simultaneamente na tela, sem mostrar a duração de cada um deles, desde sua posição inicial à posição final.

A terceira parte é a que revela o dispositivo. Um membro da equipe retira a tela pronta do suporte e põe no lugar uma tela branca. Clouzot propõe a Picasso fazer o novo quadro em 5 minutos, pois é o tempo que resta de película na câmera. Neste tempo, Picasso faz diversos quadros que são submersos pelas pinceladas do quadro seguinte, isto é, ele pinta por cima das formas já concebidas, fazendo aparecer outras formas, e a montagem acentua o suspense em relação à forma final, alternando entre tomadas da pintura sendo feita, *close up* nos olhos de Picasso, *close up* nos rostos da equipe e planos-detelhe do contador da bobina, que mostra uma contagem regressiva para o rolo de película terminar (Figuras 2.42, 2.43, 2.44).

A quarta parte é composta por mais 4 telas, sendo feitas utilizando os mesmos recursos de montagem que as da segunda parte. A quinta parte é uma cena em que Picasso e Clouzot conversam diante de uma tela e o artista revela seu desejo de ir mais fundo e correr mais risco. Ele diz a Clouzot que gostaria de mostrar as camadas que há debaixo de cada quadro e que, para isso, precisará usar os materiais com os quais está acostumado a trabalhar em seu ateliê. Picasso começa então a pintar a óleo (Figura 2.45) e a câmera é deslocada. A estrutura montada para filmar as obras por detrás do vídeo-tela é desfeita e a câmera, agora, é posicionada de frente para a tela, passando a filmar em *stop motion*.

A partir do quadro seguinte começa a sexta parte, na qual Picasso pede uma tela maior. Nesta parte, outros 7 quadros são realizados utilizando diferentes técnicas e materiais, como pintura a óleo, desenho e colagem. A última parte mostra Picasso diante de uma tela grande em branco, assinando-a, e dizendo que acabou o filme (Figura 2.46). Ele, então, se desloca como se estivesse indo embora do estúdio, onde estão meticulosamente posicionados alguns dos quadros feitos por ele durante as filmagens e uma escultura feita com tripés,

suportes de luz, caixas de lente e cavaletes. Ele se detém para observar uma das pinturas e o filme termina (Figura 2.47).

O filme *O mistério de Picasso* aposta, primordialmente, em elementos da *mise-en-scène* como forma de apresentar a obra de arte e seu criador. Clouzot propõe fazer um filme com Picasso, como se fosse um jogo, no qual cada participante tem igual importância no decorrer das jogadas. O que um faz reverbera na decisão do próximo jogador, e assim por diante. Assim, Picasso aceita “as regras do jogo”: pintar o que quiser, em situação bastante distinta de sua rotina, e, no final, destruir todos os quadros – o que levou o governo francês a declarar o filme tesouro nacional, em 1984.

Picasso costumava pintar sozinho, à noite, em seu ateliê, em Cannes. Nas tardes do verão de 1955 ele passa a frequentar o estúdio de filmagem em Nice, onde, além do calor produzido pelo equipamento de iluminação, ele trabalha diante da equipe do filme (e eventualmente diante de convidados, como Luis Buñuel e Jean Cocteau). Além disso, pinta com uma tinta especial em uma tela posicionada à sua frente em ângulo de 180°, paralela ao seu corpo. No encarte do DVD de *O mistério de Picasso e Guernica*, lançado pela Milestone Film & Vídeo, em 2000, consta que foi de Picasso a solução para viabilizar o dispositivo de captação das pinturas. Ele havia recebido a amostra de uma tinta americana que, quando aplicada no papel, “sangra” para o outro lado da folha. Assim, utilizando um papel semitransparente, o efeito desejado estava resolvido.

Clouzot assume o risco de criar o filme junto com seu personagem, o que o configura também como personagem, assim como os outros membros da equipe, como o diretor de fotografia Claude Renoir (neto do pintor Auguste Renoir e sobrinho do cineasta Jean Renoir), o *cameraman* e os assistentes. Picasso passa a ter que trabalhar em um ambiente absolutamente distinto ao que está habituado e a equipe precisa lidar com um personagem que os surpreende a todo instante, pois não se sabe os rumos que seu pincel irá tomar. O risco se impõe, portanto, para todos os personagens, igualmente. Ao contrário do que se possa imaginar, o documentarista não prevalece sobre o documentado, não há uma hierarquia, uma relação de poder unilateral, porque, conforme Comolli chamou atenção, a *mise-en-scène* não é dominada apenas pelo diretor, mas também pelo personagem, que sabe que está sendo filmado e pode, a qualquer momento, desistir de participar do filme (COMOLLI, 2008). Assim, nunca é possível saber se o personagem agiria da mesma forma caso não estivesse sendo filmado, ou se estivesse sendo filmado sem o saber. Portanto, não há como especular se é dessa mesma forma que Picasso pintava na solidão de seu ateliê, longe de toda a parafernália técnica e equipe de Clouzot.

Picasso sabe que está sendo filmado e tem consciência das alterações que poderão ser feitas no material filmado para a criação do produto final cinematográfico, decorrente do processo de montagem. Em determinado momento, Clouzot demonstra certo incômodo pelo fato de os espectadores poderem pensar que a execução de um dos quadros tenha durado apenas dez minutos por causa da retirada de tempos mortos realizada pela montagem, o que reduz o tempo de feitura do quadro. Picasso, então, pergunta quantas horas durou a execução de tal obra. “Cinco horas”, responde Clouzot. Picasso o consola: “Bem, agora eles já sabem!”. Isso demonstra bem a compreensão de Picasso em relação às possibilidades e limitações do dispositivo cinematográfico. Mas isso não significa que ele tenha o controle total da situação, o que não se pode atribuir nem ao diretor do filme. Segundo Comolli:

O dispositivo de *mise-en-scène* – e, em última instância, a máquina – fabrica *sempre outra coisa que não aquilo que os sujeitos que a usam teriam desejado*. Na realização cinematográfica, há sempre suplemento e falta no que concerne aos investimentos dos sujeitos, ao gesto criador daquele que se tornou ator de sua vida, assim como ao gesto daquele que o colocou em cena. (COMOLLI, 2008, p. 70, grifos do autor)

Esta máxima de Comolli pode ser perfeitamente aplicada ao caso do filme realizado sobre Jackson Pollock, pelo alemão Hans Namuth, em 1951. Neste filme, um dispositivo também foi desenvolvido para realizar a filmagem do processo criativo do artista. Como Pollock pintava com a tela deitada sobre o chão, uma placa de vidro foi posicionada de modo a substituir a tela. A placa foi colocada sobre uma plataforma, a alguns centímetros acima do chão, para que houvesse espaço para encaixar a câmera entre o chão e o vidro. Relatos sobre a relação entre Namuth e Pollock afirmam que todo o processo de filmagem teria despertado em Pollock um sentimento de perda da espontaneidade. O fato de ter que obedecer aos comandos do diretor para iniciar ou terminar uma obra teria o levado a questionar sua própria autenticidade enquanto artista. Há, nos estudos sobre Pollock, insinuações de que o processo das filmagens teria desencadeado nele uma crise de identidade e, conseqüentemente, o retorno ao alcoolismo que teve influência tanto em suas obras subseqüentes quanto em sua morte, 5 anos depois, num acidente de carro (BOXER, 1998). De acordo com tais interpretações é possível deduzir que o encontro entre documentarista e documentado produziu efeitos devastadores sobre a vida do artista. O que importa para o presente trabalho é enxergar nesta relação a bilateralidade das forças atuantes no ato de documentar e como a presença da câmera pode transformar o trabalho do artista. O que pensamos, enquanto espectadores, se tratar de uma espontaneidade pode se traduzir em uma artificialidade asfixiante.

Retomando a análise de *O mistério de Picasso*, de posse da consciência de seu poder enquanto personagem, o artista sugere, no início da sexta parte, que se mude de tela para ele mostrar como faz quando está em seu ateliê, ou seja, longe da câmera. A partir desse momento, sai o vidro-tela e aparece uma outra, maior, do tamanho das telas com as quais ele está acostumado (Figura 2.48). Para caber no quadro filmico, a nova tela retangular aparece entre duas tarjas pretas, localizadas nas bordas superiores e inferiores. Conforme já foi mencionado, a partir deste momento elas são filmadas com uma câmera de *stop motion*, posicionada ao lado de Picasso, e não atrás da tela, e ele utiliza, além da tinta, pedaços de diversos materiais, os quais não é possível determinar ao certo se são papéis ou tecidos, mas são objetos colados à tela. A filmagem em *stop motion* é feita de tal forma que não se mostra o gesto de colar os materiais, mas apenas as modificações já prontas, operadas na superfície da imagem (Figuras 2.49 - 2.52). O que é eliminado aqui é o gesto de colagem.

Nessa nova tela, o desdobramento de seu processo criativo segue a mesma lógica que nas anteriores, nas quais o percurso entre o início da realização da obra e a obra final contém uma série de etapas intermediárias, que não são apenas estágios para se chegar à tela final, mas quadros que se metamorfoseiam em outros. Por exemplo, o fundo de um quadro muda de cor diversas vezes e o estilo do traço para representar, por exemplo, um touro, muda outras tantas (Figuras 2.53, 2.54, 2.55). Embora Picasso tenha pedido para usar a tela grande com os seus materiais, para fazer “como faço em casa”, há diversos elementos estranhos que o induzem, inevitavelmente, a agir de forma diferente. O principal deles, nesse caso, é que o fato de a câmera filmar em *stop motion* implica necessariamente uma quebra de espontaneidade do pintor, pois após cada alteração na tela ele tem que sair de cena para que a câmera registre o novo estágio da obra.

O vidro-tela, utilizado na primeira metade do filme, é um aparato técnico desenvolvido para ser um dispositivo artístico operando ativamente na narrativa do documentário. Ele não é, no entanto, apenas um mero aparato técnico, pois a função que desempenha no filme é crucial para determinar a forma de agir do personagem principal, por isso trata-se de um dispositivo. Seria presumível que a intenção primeira do diretor tivesse cunho meramente estético, pois a tela translúcida propicia uma fruição da feitura da obra sem elementos humanos visíveis, como se a obra estivesse sendo feita solta no espaço, e não por um homem. Essa intenção é claramente satisfeita através do meio técnico, contudo o efeito do dispositivo produz interferências no modo de agir do personagem, bem como na relação do espectador com a obra. Por isso, o dispositivo funciona como estratégia narrativa, segundo a definição de Cezar Migliorin.

Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado [...] O dispositivo é uma ativação do real. (MIGLIORIN, 2005, p. 2)

Conforme Migliorin, a manipulação do dispositivo varia de um extremo controle ao descontrole absoluto. O controle se situa na concepção e produção do aparato técnico e em todos os aspectos relativos ao seu funcionamento: há uma tinta específica para tocar a sua superfície, há uma iluminação própria para que a imagem revele apenas o rastro da tinta e nunca o corpo do pintor, e há também o posicionamento ideal para o aparato, no caso, paralelamente ao corpo do artista. Já a maneira como o personagem se apropria do dispositivo foge ao controle do diretor. Certamente Picasso nunca usou esse tipo de tinta, nem pintou sobre esse tipo de superfície¹⁴. Ao fazê-lo, uma nova relação é engendrada, estabelecida no momento em que o filme é realizado, não antes, nem depois. Por isso, há um componente contingencial no dispositivo que opera na relação entre Picasso, o personagem, e o vidro-tela, dispositivo. Essa relação é algo que só existe neste filme. Perante o desafio proposto pelo diretor, Picasso poderia simplesmente fazer as 20 telas combinadas, mas sua compreensão do dispositivo o fez ir além: em alguns casos, o percurso até chegar à tela acabada era enriquecido pela metamorfose de quadros praticamente acabados em outro, e depois outro, e depois outro, como num palimpsesto.

Assim, é dessa relação composta de riscos e imprevisibilidade, é desse encontro entre os personagens e a câmera que surgem, igualmente, o filme e também a obra de arte. Sob esse ponto de vista, o quadro não é feito apenas por Picasso, mas por todos os elementos que constituem a *mise-en-scène* do filme, em relação uns com os outros. Os quadros, então, são frutos dessa relação de forças, das condições adversas e também da compreensão de Picasso acerca das técnicas cinematográficas. Picasso demonstrou ter compreendido bem a força do dispositivo de captação das imagens.

Numa bela leitura feita por André Bazin, esse seria o filme de Clouzot no qual o suspense aparece em seu estado puro, pois a espera e a incerteza permanecem do início ao fim. Sendo assim, o filme seria revelador do gênio, não de Picasso, mas de Clouzot,

¹⁴ Picasso já havia pintado antes em uma superfície posicionada verticalmente paralela ao seu corpo, no filme *Visita a Picasso*, conforme veremos adiante.

conhecido por dirigir clássicos filmes de suspense. É claro que muitos podem enxergar a marca de Clouzot na sequência da terceira parte, em que a bobina do filme está acabando e ele propõe a Picasso que termine a pintura antes que a película acabe. O suspense é aí explícito, mas não é esse o suspense ao qual se refere Bazin.

“Suspense”, enfim, tal como por si só a ausência de tema o revela. Conscientemente ou não, foi o que com certeza seduziu Clouzot. *Le mystère Picasso* é seu filme mais revelador, o gênio de seu realizador é aí desmascarado em estado puro pela passagem ao limite. [...] Aqui, literalmente nada acontece, pelo menos nada senão a duração da pintura; e sequer a de seu tema, mas do quadro. [...] O espetáculo enquanto tal é, então, fascinação pelo surgimento das formas, livres e em estado nascente. (BAZIN, 1991c, p. 182)

Sendo o suspense uma marca de diversos de seus filmes, Clouzot deixa seu rastro pelo filme sobre Picasso. Aparentemente, é um filme pacato, sem grandes acontecimentos, mas é, exatamente, nessa ausência de grandes acontecimentos, no branco da tela onde tudo pode acontecer, que reside o suspense. A tela branca abriga os acontecimentos do filme que são as obras. O que o diretor dá a ver aos espectadores é, segundo André Bazin, a própria duração da pintura, pois Clouzot não se contenta em representar obras preexistentes e fornecer ao espectador mais uma leitura a seu respeito. Neste caso, trata-se mais da apresentação das obras do que de sua representação, uma vez que são captadas no momento mesmo de sua criação, no momento da aparição da imagem, da indecisão do traço. A duração da pintura só pode ser visualizada através do cinema, arte da imagem em movimento, do tempo real. Segundo Bazin:

em *Le mystère Picasso*, as fases intermediárias não são realidades subordinadas e inferiores, como seria um encaminhamento para a plenitude final; elas já são a própria obra, mas fadada a se devorar, ou antes, a se metamorfosear até o instante em que o pintor quiser parar. É o que Picasso exprime perfeitamente quando diz: “seria preciso poder mostrar os quadros que estão sob os quadros”; ele não diz os “esboços” ou “como se chega ao quadro”. [...] Só o cinema, porém, podia resolver radicalmente o problema, fazer passar as aproximações grosseiras do descontínuo ao realismo temporal da visão contínua; mostrar, enfim, a própria duração. (BAZIN, 1991c, pp.179-181).

A revelação da duração da pintura é o que Bazin chama de segunda revolução do filme sobre arte, sendo que a primeira, explicada no artigo “Pintura e Cinema”, aponta para a abolição da moldura, que tem uma dimensão exclusivamente espacial. A duração da pintura nada tem a ver com a duração da criação, nem com um propósito genealógico, ou seja, de compreender a origem do quadro, ou como o pintor chegou à forma final. Bazin recorda que o próprio Picasso e diversos pintores de sua época já faziam séries, nas quais um mesmo tema é

desenvolvido de diversas maneiras, em diferentes telas, evidenciando ao espectador que a criação artística se dá com o passar do tempo, é dinâmica, não é fruto de uma divina inspiração, isto é, ela advém de muito trabalho. Segundo Bazin, o cinema se presta perfeitamente à mesma finalidade das séries, só que é muito mais eficaz.

Ainda a respeito do tempo, Bazin faz uma defesa de Clouzot, no que concerne à sua forma de lidar com o tempo da montagem. O diretor reduziu o tempo de feitura dos quadros sem utilizar o recurso mais óbvio para essa operação, que seria a aceleração da filmagem. O material bruto foi rodado a 24 quadros por segundo e assim ele permanece durante toda a duração do filme pronto. O que ele fez foi eliminar tempos mortos, conforme já foi mencionado anteriormente. Por exemplo, o 19º quadro, o *La Plage de la Garoupe* levou mais de 8 dias para ser feito e no filme dura menos de 10 minutos, sem que, para isso, a velocidade da imagem sofresse aceleração.

Outra solução técnica louvada por Bazin foi a forma de utilização da cor neste filme. Vale a pena ler suas próprias palavras para compreender o tamanho de sua empolgação.

Se eu tivesse sido júri em Cannes, teria votado em *Le mystère Picasso*, nem que fosse só para recompensar Clouzot de um único de seus achados que equivale ao êxito de dois ou três filmes dramáticos. Quero falar da utilização da cor. Clouzot teve uma ideia de grande diretor. Uma ideia que quase não hesito em qualificar de genial, e mais sensacional ainda porque é quase invisível para a maioria dos espectadores. (BAZIN, 1991c, p. 184)

A ideia de Clouzot foi, simplesmente, de fazer um filme a cores, no qual as cenas extrapicturais (que não mostram pinturas) são em preto e branco. Assim, todas as cenas em que aparecem Picasso, Clouzot e sua equipe, o filme está em P&B e as pinturas estão todas a cores, com exceção daquelas que só utilizam a cor preta sobre a tela branca. Bazin explica o porquê da genialidade desta solução:

Suponhamos que Clouzot tenha realizado tudo a cores. A pintura existiria plasticamente no mesmo plano de realidade que o pintor. Tal azul da tela do quadro, na tela do cinema, seria o mesmo que o azul de seus olhos, tal vermelho idêntico ao vermelho da camisa de Clouzot. Assim, para tornar espetacularmente evidente e sensível o modo de existência imaginário e estético da cor sobre a tela, em oposição às cores da realidade, seria preciso poder criar uma coloração em segundo grau, elevar ao quadrado o vermelho e o azul. Clouzot resolveu essa impensável operação com a elegância dos grandes matemáticos. Compreendeu que, já que não elevaria a cor ao quadrado poderia, da mesma maneira, dividi-la por ela mesma. (BAZIN, 1991c, p. 185, 186)

Pode-se atribuir a essa ideia o caráter de ideia cinematográfica, nos moldes do que descreveu Deleuze acerca das ideias que só podem ser realizadas no cinema e em mais nenhum outro meio artístico (DELEUZE, 1999, p. 9). Tanto a solução de como lidar com as

cores e também a de apresentar ao espectador a duração da pintura, e ainda a proposta de um dispositivo artístico de captação das obras, fazem desse filme um clássico dos filmes sobre arte. O que Clouzot realiza com seu filme é, nas palavras de Bazin, “lançar uma nova luz sobre o original”. Desde o momento em que começou a debater com Picasso sobre como seria o filme, os dois tinham certeza de que não seria um típico documentário sobre arte, com um especialista descrevendo as obras e planos fechados dos quadros. Segundo Clouzot:

Muitos filmes sobre pintura já foram feitos e, muitas vezes, muito bons. Mas todos eles continham a mesma falha estrutural. Eles se restringiam a analisar o trabalho no espaço, conduzindo o olhar do espectador de um detalhe para outro, excluindo-se, assim, a virtude da obra pictórica que é sempre, e, de fato, acima de tudo, o equilíbrio. Desmantelar uma obra de arte em peças separadas, agitar esses fragmentos em um saco, retirá-los novamente e encaixá-los como peças de um quebra-cabeça, só pode se comparar à carnificina ou a truques de prestidigitação. Eu duvido que este jogo possa alcançar alguma compreensão da tela. Desta vez, Picasso e eu, proibimos a nós mesmos qualquer tipo de corte, em ambos os sentidos da palavra. A análise dos desenhos e pinturas é uma análise cronológica, é a descrição dos padrões de pensamento de um criador. Tendo abandonado movimentos de câmera, renunciamos à facilidade do comentário, já que estamos convencidos de que palavras nunca podem sugerir valores abstratos¹⁵. (MILESTONE, 2000, p. 4, tradução nossa)

De fato, o rigor das decisões estéticas de Clouzot limitam bastante as possibilidades cinematográficas, mas tornou seu filme algo inigualável. Bazin reconheceu a coragem de Clouzot em negar as facilidades possíveis aos filmes sobre arte, sem recorrer a uma narrativa variada, ora fornecendo dados biográficos, ora descrevendo as obras. *O mistério de Picasso* é um longa-metragem - o que também o difere da maioria dos filmes sobre arte de sua época, quando predominavam curtas-metragens – com uma estrutura praticamente imutável durante todo o filme. Há, apenas, 4 momentos que “quebram” o plano fixo sobre os quadros.

É curioso, no entanto, que, desejando fazer algo completamente diferente, Clouzot tenha criado um dispositivo muito parecido com um outro já utilizado em filmes sobre arte, inclusive sobre o próprio Picasso. Em 1949, o cineasta belga Paul Haesaerts fez o filme *Visita a Picasso (Bezoek aan Picasso)*, no qual, na primeira parte, apresenta uma cronologia a respeito de sua biografia e das mudanças no estilo do artista e, na segunda parte, filma

¹⁵ “Many films about painting have already been made, and often very good ones. But they all contained the same constitutional flaw. They restricted themselves to analyzing a work in space, leading the gaze of the viewer from one detail to another, thus disregarding the virtue of the pictorial work which is always, and indeed above all, balance. To dismantle a work of art into detached pieces, to shake these fragments about in a bag, pull them out again and fit them together like the pieces of a jig-saw puzzle, can only be compared to butchery, or conjuring tricks. I doubt that this game can achieve an understanding of the canvas. This time, Picasso and I, forbade ourselves any kind of cutting, in both senses of the word. The analysis of drawings and paintings is a chronological analysis, it is the description of the thought patterns of a creator. Having abandoned camera shifts, we have foregone the easiness of the commentary, since we are convinced that words can never intimate abstract values.”

através de um vidro no qual Picasso faz diversas pinturas. As diferenças entre este vidro e o dispositivo de Clouzot são que 1) este vidro é transparente, sendo possível ao espectador ver a obra sendo feita e, por trás, o artista; 2) as pinturas são feitas de uma vez só e não são substituídas por outras formas que destroem as anteriores; 3) ele utiliza apenas a cor branca para pintar sobre o vidro; e 4) o vidro é maior que ele, possibilitando que faça pinturas em tamanho real, o que é quase cômico, pois em um determinado momento, quando pinta uma mulher em tamanho real, é possível vê-lo por detrás das formas sinuosas (Figuras 2.56, 2.57).

A mesma técnica de utilizar um vidro para servir de suporte para a pintura também foi utilizada em *Pollock 51*, conforme mencionado anteriormente. Nada mais eficaz do que um vidro, que revele a sua performance ao mesmo tempo em que a pintura nasce (Figuras 2.58, 2.59). O dispositivo do vidro, nesse caso, ganhou grande notoriedade, pois possibilitou aos espectadores assistir ao artista da *action painting* em ação. Portanto, a grande diferença entre o vidro de *Pollock 51* e o dispositivo de Clouzot, em *O mistério de Picasso*, é exatamente o velamento do fator humano. Enquanto este elimina a figura de Picasso do quadro fílmico, aquele é elaborado para incluir o corpo do artista durante seu processo criativo. Outra diferença entre os dois diz respeito à intenção por trás da elaboração dos dispositivos. Enquanto Clouzot provoca o artista a lidar com materiais diferentes dos quais está acostumado, e, assim, termina por desencadear uma nova forma de agir do personagem, Namuth tenta representar o processo criativo da maneira mais fiel possível.

Retomando a primeira revolução dos filmes sobre arte, segundo Bazin, gostaria de acrescentar algumas reflexões. O que ele considera como a primeira revolução é justamente o que Clouzot condena nos filmes sobre arte, isto é, o desmembramento da obra de arte em pedaços, a quebra do espaço pictórico. Mas Clouzot não parece criticar esse procedimento pelos mesmos motivos contra os quais Bazin apresentou sua defesa. Bazin estava questionando alguns críticos que clamavam por um certo purismo, uma fidelidade à obra de arte, que o cinema nunca poderia oferecer. Já Clouzot recusa este tipo de recurso por não acreditar que ele possa oferecer um entendimento sobre a obra, e não por purismo. A solução de Clouzot, de apresentar as obras no momento mesmo em que são concebidas, sem movimentos de câmera, sem alterar a ordem cronológica, além de expor aos espectadores a própria duração da pintura, conforme mostrou André Bazin, propõe um imbricamento entre cinema e a pintura. O limite do quadro fílmico coincide, na primeira metade do filme (até que

se troque por uma tela maior), com o limite do quadro de Picasso. Isso provoca um efeito que foi narrado de forma interessante por François Truffaut da seguinte maneira:

O papel em que Picasso irá desenhar funde-se com o retângulo de tela à nossa frente. Tudo acontece como se o artista estivesse trabalhando dentro do cinema, por trás da tela, no momento mesmo em que o filme está sendo projetado. A sensação de assistirmos, não ao espetáculo proporcionado por um filme preexistente, mas a um ato criador “sendo realizado”, é aumentada pelo fato de o próprio Clouzot desconhecer aquilo que Picasso iria traçar e em que lado da tela pousaria o pincel. (TRUFFAUT, 1956)

As sequências referentes aos quadros, cuja duração de todos os seus traços é preservada e apenas os tempos mortos eliminados, embora não sejam exatamente planos-sequência, podem ser confundidas com um, pois os cortes não são visíveis (somente quando, vez por outra, a posição do quadro muda ligeiramente é possível visualizar o corte). Assim, forja-se uma imagem singular no cinema. Esse suposto plano-sequência viabiliza a sensação descrita por Truffaut, de assistir a um espetáculo a ser realizado diante dele no mesmo momento de sua feitura. Não se trata, portanto, de uma representação das obras de Picasso, uma vez que para isso seria necessário representar um objeto ausente. Esse não é o caso, pois as obras de Picasso que figuram neste filme não preexistem às filmagens, mas nascem junto com sua feitura. Se há alguma representação é a do processo criativo do artista. Contudo, mesmo que os quadros não tivessem sido queimados ao fim das filmagens e pudessem ser exibidos ao público, a experiência dos espectadores diante deles seria completamente diferente, pois somente mediante o filme é possível saber que, por exemplo, o fauno um dia já foi galinha, já foi peixe e também um buquê de flores.

Por isso, considero a destruição das obras como o elemento que atesta de vez a singularidade do filme (na verdade, pelo menos duas obras sobreviveram à destruição). Junto com elas foi destruída também a possibilidade dos espectadores de fruírem-na presencialmente. São quadros com os quais nunca se relacionará de outra forma que mediante o filme. Nesse caso, como fica a aura da obra de arte? Em todo filme sobre arte esta questão pode ser colocada, mas nesse ela é imperativa. O postulado de Walter Benjamin de que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p. 167), neste filme ganha novo significado, pois o objeto autêntico, único, deixa de existir, transferindo sua aura para a reprodução realizada no filme, que ganha aqui o sentido de obra prima (no sentido literal do termo, de obra primeira, única).

2.3 Comparação entre os dois filmes

A análise de dois filmes sobre a obra de um mesmo pintor tem a finalidade de apresentar uma comparação entre as estratégias de representação empreendidas em ambos. Em *O mistério de Picasso*, a estratégia utilizada se baseia na *mise-en-scène*, que foi trabalhada para criar resultados inesperados. A equipe foi transformada em personagem, a tela virou um dispositivo de revelação da duração da pintura, uma série de elementos afetaram a forma como o pintor costumava pintar. Picasso encontrou sua forma particular para lidar com esses prováveis obstáculos. Esta estratégia, baseada nas relações estabelecidas entre documentarista e documentado, dá a ver aspectos da pintura de Picasso que nenhum outro filme mostrou. Sua habilidade e seu bom humor são aqui explicitados, sem que uma linha a esse respeito fosse lida ou escrita. A expressão verbal, recorrente em filmes sobre arte, é aqui quase suprimida, sendo utilizada em poucos momentos do filme, como o que Clouzot conversa com o personagem, ou na narração da sequência inicial. Mas nenhuma das poucas frases proferidas no filme trazem informações sobre o pintor ou sobre suas telas. Assim, o filme realiza a potência do documentário, assinalada por Comolli, de tornar visível algo que não está necessariamente evidente.

A montagem, aqui se limita a reduzir o tempo de realização dos quadros. Não há inversão cronológica, repetição de tomadas, manipulação da velocidade das filmagens, nem justaposição de imagens diferentes que almejam produzir um sentido dialético. As únicas ações da montagem, nas partes em que os quadros são apresentados, são redução de tempos mortos ou de supressão da duração de algumas partes da feitura da pintura. Já em *Guernica*, a montagem fornece os principais recursos para a representação das obras de Picasso, sendo o principal deles o *collage*, mas também o ritmo de montagem, alguns recursos de sobreposição de imagens e sombreamento das bordas são utilizados. Por meio do *collage*, os diretores recorrem a uma técnica vanguardista, selecionando partes de obras de Picasso, descontextualizando-as e recontextualizando-as para exprimir o universo de criação do artista, ações que são apenas viáveis a partir da montagem. *Guernica* (o filme) é uma leitura possível da obra de Picasso como conjunto, que atinge sua forma mais completa em *Guernica* (o quadro). O filme estaria, assim, utilizando o quadro como uma lente por onde se olha para melhor enxergar a obra do artista, como uma obra-síntese na trajetória de Picasso.

No filme de Henri-Georges Clouzot um desafio é posto à questão levantada por Walter Benjamin sobre a aura da obra de arte: a reprodutibilidade, que segundo Benjamin, provoca a perda da aura, em *O mistério de Picasso*, é o que a salva. Os quadros produzidos

para o filme não existem mais. Sua contemplação está condicionada à exibição do filme. Mas mesmo que os quadros ainda existissem, o filme os apresentaria de uma forma que só é viável por meio do cinema, portanto, ainda assim, ofereceria uma experiência singular. O que o filme salva não é apenas a imagem dos quadros, mas o modo de fazer do pintor é também um testemunho sobre o método, sobre como ele é capaz de lidar com uma situação contingencial.

Em *Guernica* o artista não aparece, nem seu processo criativo é mostrado; não há intenção de produzir contingência, pelo contrário, aspira-se ao controle absoluto. O controle, neste caso, visa obter um resultado estético que se assemelhe ao *collage*, e, narrativamente, almeja restaurar o passado. Os quadros de Picasso feitos durante a guerra são eles mesmos indícios de guerra, não no sentido referencial, mas no sentido afetivo, ou seja, exibem os reflexos da guerra nos indivíduos.

A partir do debate suscitado pelo filme acerca da apropriação de material alheio para a criação de um novo sentido, ao abstrair o tema da apropriação do exemplo concreto do filme tem-se uma ideia a ser pensada no campo mesmo das representações de obras de arte em documentários. Por mais que o debate sobre o gesto de apropriação seja associado por Weinrichter ao uso de imagens de arquivo (levando em consideração toda a sua variedade, desde imagens de filmes alheios até filmagens domésticas), pode-se tentar, aqui, fazer uma pequena curva e direcioná-lo ao uso de obras de arte como um gesto de apropriação. A obra de arte em si é uma imagem alheia, isto é, cuja autoria advém de alguém, diferente daquele que dirige o filme. Portanto, o fato de o material de origem para a representação ser de autoria alheia faz com que todo ato de representação em filmes sobre arte seja também um gesto de apropriação. A representação, assim como a apropriação, transforma o significado do material de origem. É bom deixar claro que apropriação não significa mudança de autoria, pois a obra de arte não deixa de pertencer ao seu criador para pertencer ao autor da representação, mas, ao ser representada, ela ganha novas camadas de significado, essas, sim, provenientes daquele que empreende a representação. Lins & Rezende esclarecem essa complexa relação:

Apropriar-se de imagens alheias comporta efeitos ambíguos e complexos tanto de transformação do que é do outro – questões e operações a que se submetem as imagens – quanto de conformação do próprio gesto apropriador às feições do material “apropriado”. Há um caráter eminentemente “dialógico” na retomada de imagens/sons produzidos por terceiros em outro tempo e espaço. Em moldes semelhantes aos formulados por Bakhtin (1995) ao se referir à forma como retomamos a fala do outro no nosso próprio discurso, o uso de imagens de arquivo é uma operação que nos faz tornar nosso o que é do outro, mas ao mesmo tempo guardar um pouco do outro no que nos é próprio. (LINS & REZENDE, 2009, p. 3)

Os autores estão se referindo à apropriação de material de arquivo, mas o mesmo sentido pode ser depreendido para o gesto de apropriação aqui mencionado, de imagens de obras de arte, cuja autoria é alheia. O que está evidente é que qualquer ato de representação pressupõe um aporte criativo daquele que a empreende, mesmo que esta não seja sua intenção. Isso acontece mesmo nos documentários sobre arte, cuja abordagem didática justifica representações descritivas e pretensamente objetivas. As marcas do sujeito são muito fortes e estão presentes em cada ato do processo de representação, desde a escolha da obra, passando pela locação de filmagem, até os movimentos de câmera e ritmo de montagem. Os recursos técnicos do cinema têm muito a contribuir para interpretar em imagens e sons a leitura da obra pelo sujeito. Tentar apagar os vestígios da subjetividade é uma luta inglória. Ignorar a função mediadora do audiovisual tentando aproximar ao máximo a imagem da obra à obra referencial, além de impossível é empobrecedor.

CAPÍTULO 3 - Estratégias de representação em filmes sobre Cildo Meireles

Neste capítulo, as obras de Cildo Meireles servem de ponto de partida para quatro filmes¹⁶ feitos por quatro diretores, em diferentes épocas: *Cildo Meireles* (1979), de Wilson Coutinho; *Derrapagem no Éden* (1996), de Arthur Omar; *Cildo Meireles: Gramática do Objeto* (2000), de Luiz Felipe Sá; e *Cildo* (2009), de Gustavo Rosa de Moura. Reparem que me refiro a pontos de partida e não a pontos de chegada ou objetivos. Isto é, os filmes não têm como finalidade, necessariamente, representar as obras desse artista, pois, como veremos, os resultados podem se distanciar, e muito, da obra referencial. A representação encontra-se na gênese dos filmes, que optam por ter obras de Cildo Meireles como referente. A utilização de recursos técnicos e narrativos diversos cria significados que podem ter, ou não, conexão com a obra, em graus variados. Veremos como as abordagens de cada diretor propõem um nível diferente de aproximação da obra, conseqüentemente, um grau variado de autonomia em relação a ela.

A ênfase da análise se dá especificamente naquelas partes dos filmes que utilizam recursos específicos do cinema para representar, apresentar ou evocar obras de arte. Sendo assim, pode parecer haver uma desproporção na análise de determinado filme, o qual venha a ter mais seqüências descritas e analisadas do que outro, eventualmente até de maior extensão que o anterior, no entanto, isso faz parte da delimitação do objeto de análise. Desta forma, é possível que certos aspectos considerados importantes, a partir de outros pontos de vista (histórico ou didático, por exemplo), fiquem de fora da análise. Se isso ocorrer, é porque, do ponto de vista cinematográfico, não foram considerados capazes de oferecer uma possibilidade de leitura que se pretenda distinta da experiência *in loco*, do espectador com a obra. Assim, cada seqüência considerada relevante será descrita e analisada, por vezes associada a outras seqüências do mesmo filme ou de outro.

Cildo Meireles é um artista plástico brasileiro que começou a ter reconhecimento ainda jovem, na década de 1970. A maior parte de suas obras são instalações ou objetos, mas ele tem em seu portfólio também desenhos, obras fonográficas e vídeo-instalações. Sobre a obra do artista, Kátia Maciel ressalta que

¹⁶ Conforme consta na introdução, tanto os vídeos quanto os filmes são chamados neste trabalho de filmes, pois, para a presente análise, não faz diferença o formato de captação nem de distribuição dos filmes, embora isto seja decisivo para fazer das obras o que elas são. Além disso, os mesmos recursos técnicos e narrativos figuram tanto em vídeos quanto em filmes, sendo desnecessário atribuir a todo instante a distinção do suporte de captação e distribuição.

o trabalho de Cildo não se limita a lançar os dados, a jogar com o possível do pensamento, ele implica o movimento destes dados na construção de um problema, de uma ordem complexa. O que importa nunca será o resultado dos dados, mas antes o que ocorre no tempo e no espaço enquanto estes se movem. (MACIEL, 2003, p. 60)

E é justamente por se dar no tempo e no espaço que sua obra tanto se presta a ser registrada pelo meio cinematográfico, suporte que dá a ver o dinamismo da obra. É importante esclarecer que as análises feitas neste trabalho não ambicionam produzir uma crítica às obras, pois o foco é estritamente nos filmes. É claro, porém, que, para compreendê-los, será necessário tecer comentários e interpretações acerca da obra. Vez por outra, recorro a comentários feitos por críticos de arte ou até mesmo pelo próprio artista. Repetindo, o que interessa é compreender a abordagem empreendida pelos diretores sobre as obras realizadas nos filmes, a partir dos recursos técnicos e narrativos empregados.

3.1 Aproximação conceitual em *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho

Cildo Meireles (1979), de Wilson Coutinho, 10 minutos

Este filme apresenta as primeiras obras mais conhecidas de Cildo Meireles. Wilson Coutinho era crítico de arte e, além de escrever artigos, fez uso do meio cinematográfico para expressar sua opinião sobre a obra de Cildo. O trabalho de crítico de arte consiste em uma espécie de interpretação da obra de arte, que se dá mediante texto escrito, na maioria das vezes. Coutinho, conhecedor da obra de Cildo, já havia escrito textos sobre sua obra, mas desta vez realizou sua crítica através de um outro meio, o cinematográfico¹⁷. É sempre muito difícil atribuir ao diretor uma intenção, mas o trabalho de análise precisa correr este tipo de risco. Sendo assim, acredito que, durante seu filme, Coutinho tivesse o desejo de reproduzir, através das relações entre imagem e som, a potência discursiva das obras de Cildo.

Durante todo o filme há uma locução que reflete o pensamento do crítico sobre a obra do artista. Na maior parte do tempo, a locução é feita por uma mulher, com um tom neutro. Em uma determinada parte do filme, porém, esta locução do texto do crítico passa para a voz de um homem que finge dublar um personagem de John Wayne, em um filme de faroeste, o

¹⁷ Frederico Moraes também realizou críticas em meios alternativos ao texto escrito. Em 1970 ele organizou uma exposição chamada *Nova Crítica*, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, na qual havia instalações de sua autoria em resposta a trabalhos artísticos de Cildo Meireles, Theresa Simões e Guilherme Vaz.

que veremos adiante. Logo no início do filme, o texto apresenta a visão do crítico acerca do posicionamento da obra de Cildo Meireles em relação à história da arte:

A violência do tempo e da história. A visualidade burguesa rejeita o olhar dirigido para a destruição de sua temporalidade. A história das artes plásticas é ainda a história do olhar. O que resta fazer são novas construções de imagens. Cildo Meireles constrói essas imagens.

Em um texto sobre Cildo, intitulado *A estratégia de Cildo Meireles*¹⁸, publicado um ano antes do lançamento do filme, Coutinho já aponta o aspecto conceitual de sua obra, que prescinde de virtuosismo artesanal. São atributos que irão nortear a escolha das obras do filme. Segundo ele:

Cildo propõe, de início, a desmoralização da sabedoria da mão. A mão sábia inventa efeitos (a perspectiva foi um exemplo) para que o olhar seja metafísico. Este jogo entre a mão e o olhar necessita de algo não empírico: a concepção da arte como *cosa mentale*. [...] A obra de Cildo é tramada não mais sobre uma visualidade do espaço, mas do que podemos chamar territorialidade, extensão física, política, social, onde é preciso intervir sem mão e sem espírito, estrategicamente. (COUTINHO, 2008)

Coutinho seleciona seis obras do artista para representar em seu filme. Todas elas, de alguma forma, questionam a predominância do olhar sobre os outros sentidos, apontando para uma reconfiguração do sistema de representação na história da arte, para além das leis da perspectiva¹⁹. São elas: *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político* (1970); *Espaços virtuais: Cantos* (1967); *Eureka/Blindhotland* (1970/1975); *Zero Cruzeiro* (1974/1978); *Inserção em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola* (1970); *Totem/faça você mesmo* (1971). Para representar estas obras, o diretor, além de mostrá-las, produz novas imagens ou relações entre imagens e textos que empregam às obras novos vieses de interpretação, com exceção apenas da parte dedicada à obra *Eureka/Blindhotland*, na qual opta por mostrar somente registros cinematográficos da interação do público com a obra em exposição.

A primeira obra, *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, foi uma performance realizada em 1970, na *Mostra Do corpo à Terra*, em Belo Horizonte. Em plena ditadura militar, Cildo montou uma instalação, onde um grupo de dez galinhas foi amarrado a uma estaca, cuja ponta sustentava um termômetro. Depois de três dias de evento, no dia de

¹⁸Texto publicado originalmente em ARTE Hoje, ano 2, nº 13. Rio de Janeiro, jul/1978 e republicado em *Mediações: a crítica de Wilson Coutinho*, organizado por Izabela Pucu, em 2008.

¹⁹ A *perspectiva artificialis* funda uma convenção no modo de ver do Ocidente, modelo dominante intelectual nas imagens ocidentais. Suas leis representam a natureza tendo como medida o olho humano. Com ela, os objetos são representados a partir de um ponto central, o ponto de fuga, coordenador da materialização de todos os objetos. Esse sistema, engendrado no Renascimento, procurava obter uma ilusão de profundidade com base nas leis objetivas do espaço formuladas pela geometria euclidiana.

Tiradentes, o artista tocou fogo nas galinhas que ainda restavam vivas. A galinha, na obra, seria uma metáfora possível dos presos políticos que, na época da ditadura, eram torturados; e o público, que se choca ao ver as galinhas em chamas, seria a mesma sociedade que seguia inerte diante das atrocidades cometidas pelo governo ditatorial.

Algumas fotografias foram tiradas do momento em que as galinhas eram incendiadas, mas só é dado a ver as chamas e a estaca, elas não revelam o que ocorreu no evento (Figura 3.1). Caso houvesse o registro cinematográfico da performance, o objetivo didático poderia ser alcançado, pois os espectadores entenderiam o desdobramento da obra temporalmente. Contudo, Coutinho não tem uma preocupação histórica, ou seja, de relatar aos espectadores exatamente como as obras aconteceram, onde e quando, nem didática, de explicar a obra. Seu objetivo parece ser o de transmitir sua compreensão crítica para o público, mas de fazê-lo utilizando as potencialidades do meio, com o qual não estava acostumado, o cinema. Então, ele recorre a imagens externas à própria obra, e produz tomadas de um abatedouro de galinhas que, na montagem, são relacionadas às fotografias de registro da obra e também à seguinte narração proferida por uma voz feminina:

1970, tempo dos Médicis, o trabalho *Totem monumento ao preso político*. Uma estaca. Galinhas queimadas. Época da destruição física da política. Nenhuma representação. Uma estaca. Galinhas queimadas. A possibilidade de tornar visível a obscuridade da violência.

Nas imagens do abatedouro, ressaltam-se o ato de cortar as cabeças das galinhas e, principalmente, a docilidade daquele sem-número de corpos indefesos que, presos pelo pé à fria maquinaria, desfilam pelo recinto (Figura 3.2). A sequência metaforiza com imagens a denúncia da violência presente na obra. A violência não reside apenas nas imagens das cabeças cortadas, mas também na forma de controle dos corpos dos animais, que não têm como se defender, assim como os presos políticos torturados covardemente. Assim, Coutinho intenta aproximar-se conceitualmente da obra e operar a mesma metáfora de *Tiradentes*, utilizando, para isso, o suporte cinematográfico.

Já na segunda obra representada no filme, a simples decisão de onde posicioná-la possibilita uma chave de leitura para compreendê-la. *Espaços virtuais/Cantos* é filmada em uma praia onde, ao fundo da obra, se vê o mar e a linha do horizonte (Figuras 3.3, 3.5). Os cantos, representados nesta série de obras, apresentam distorções em relação aos cantos usuais, provocando estranhamento exatamente no que toca à noção da perspectiva. Posicionar essa obra na frente da linha do horizonte é evidenciar a subversão às leis da perspectiva, ao

ponto de fuga, que orientam o sistema de representação, desde o Renascimento. Os desenhos das leis da perspectiva (Figura 3.4) e a narração reforçam esta ideia: “*Espaços virtuais: Cantos*, de 1968. O artista o construiu com uma altura maior que os cantos normais das casas. O olho sobre as leis da perspectiva”. Aqui, a contribuição do filme é a de estabelecer uma relação visual entre a obra e a paisagem, que atua como cenário e decodificador da obra.

Mas é em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) que Coutinho cria uma estratégia representativa extremamente eficiente, pois se aproxima conceitualmente da obra e dribla um obstáculo epistemológico à representação desta obra. *Inserções* foi um marco na carreira de Cildo, que o levou ao reconhecimento público. Ela consiste nas aplicações em garrafas de Coca-Cola de textos, feitos em *silk-screen*, como “Yankees go home!” ou uma receita para fazer coquetel molotov, e a devolução das garrafas à circulação. Esta obra põe em xeque um dos principais valores da arte moderna, que é a própria existência de um objeto de arte, único, original, pois a obra, para acontecer, mais do que a existência das garrafas enquanto objeto, necessita que elas circulem, ou seja, que o circuito esteja em pleno funcionamento. Cildo, em entrevista a Felipe Scovino, relata como compreende o valor das garrafas dessa obra:

Penso que nada impede que alguma coleção abrigue, por exemplo, garrafas de Coca-Cola ou dinheiro com mensagem. Esta não é a obra, porque no momento que isto ocorre, você está negando a sua eficácia, que é circular. O comprador estará trabalhando com a memória, o resíduo, o *souvenir*. Ele opera com a relíquia do que foi esta ação. [...] No momento, em que a obra sai de circulação, ela já não é mais parte do seu sistema (original) de circulação. Então, ela perde o seu status de depositário da voz individual, que foi sempre o que me interessou. (SCOVINO, 2009a, p.120)

Nesta obra, e em algumas outras, como *Projeto Cédula* e *Inserções em Circuitos Antropológicos*, a obra ocorre em um tempo e um espaço indeterminados. É exatamente a perda de controle do trajeto percorrido pelas garrafas que faz a potência da obra. Em entrevista a John Alan Farmer, Cildo ressalta a efemeridade desta obra, que só existe enquanto há interação com o espectador:

Com *Inserções* havia a ideia de conexão com a arte de uma maneira diferente, fora do museu: você não tem que ir até a arte; ela vem até você. [...] Lembre-se que o trabalho artístico não é o que se vê em uma exposição em um museu; não são as notas de dinheiro ou as garrafas de Coca-Cola. Esses objetos são apenas relíquias. O trabalho, propriamente dito, não tem materialidade. E é efêmero. Ele só existe quando alguém está interagindo com ele²⁰. (FARMER, 2000, p. 36, 37, tradução nossa)

²⁰ “With *Inserções* there was the idea of connecting with art in a different way, outside of the museum: you don't have to go to the art; it comes to you. [...] Remember that the work is not what we see in a museum exhibition.

Uma vez posta em circulação, perde-se o rastro da obra. Logo, a sua representação fica impossibilitada, pois como representar algo cujo referente é indeterminado? Não se trata nem de uma performance, obra de arte efêmera que tem um local e uma duração localizáveis. Retomando a ideia dos dados de Kátia Maciel, é mais importante que os dados rolem do que seu resultado. O problema, aqui, é que não se sabe onde nem quando os dados estarão rolando. Como representar esta obra? Um documentário clássico, por exemplo, teria um narrador explicando a obra, e talvez, uma dramatização da circulação das garrafas pelos bares e residências. De forma que é uma obra vedada ao registro. O que resta é apenas a memória corporal dos espectadores e algumas garrafas que não chegaram a entrar em circulação. Em vez de explicar a obra, ou apenas exibir as garrafas, que segundo Cildo, são apenas relíquias, *souvenirs*, Coutinho criou uma analogia conceitual ao repetir sua fórmula metalinguisticamente. Se o que o artista faz é retirar o objeto de circulação, transformá-lo criticamente, e retorná-lo à circulação, Coutinho segue à risca esses moldes utilizando como objeto de base o próprio cinema. Ele lançou mão do gesto de apropriação, selecionando trechos de filmes de John Wayne (retirou o objeto do circuito), dublando-os com um texto de sua própria autoria (transformou-o criticamente) e montando-os em seu filme (retornou o objeto ao circuito). John Wayne, no filme de Coutinho, é quem explica o *projeto Cédula* e o *projeto Coca-Cola* da seguinte maneira:

Eu estou aqui neste oeste, neste capitalismo selvagem para fazer uma conferência sobre Cildo Meireles. Eu não gosto de perspectiva, linhas, retas, aquelas coisas do Renascimento. [...] Eu me identifico muito com esse trabalho artístico, porque eu também sou um produto da indústria do cinema. As garrafas circulam, giram, andam pelas cidades e retornam vazias, solitárias, ao mundo asfíxiante das fábricas. Esse projeto de Cildo Meireles é uma interferência no simbolismo do consumo, este invisível que aparece no elementar sistema de trocas. As garrafas retornam, giram, andam pelas cidades até o momento que você torna visível uma prática de consumo.

Assim como a Coca-Cola, os filmes de faroeste estrelados por John Wayne representam signos do capitalismo e da colonização cultural dos Estados Unidos. Desta maneira, mesmo sem ter como representar a obra, o diretor consegue criar uma identificação conceitual com ela. Da mesma forma que *Projeto Coca-Cola* é uma obra “invisível” que torna visível uma prática de consumo, a estratégia de representação de Coutinho, sem mostrar a obra, evidencia seu mecanismo. Fica evidente a marca de autor, que através do humor sarcástico, aponta para o caráter subversivo da obra. Ao aplicar o conceito da obra de Cildo ao

It's not the bank notes or the Coca-Cola bottles. These objects are only relics. The work itself has no materiality. And it is ephemeral. It only exists when someone is interacting with it.”

cinema, Coutinho está realizando uma das intenções da obra, de que se perca a autoria. Em algumas garrafas, Cildo aplicou as instruções de como se fazer as inserções para que as pessoas pudessem inserir no circuito as suas próprias opiniões, quaisquer que fossem. Coutinho não seguiu à risca as instruções, mas repetiu a fórmula de Cildo em outro meio, configurando-se como uma extensão da própria obra, que deixa essa possibilidade em aberto.

A representação seguinte é de *Inserções em Circuitos Antropológicos*, que consiste de um molde, dentro do qual é possível transformar um pedaço de argila em uma ficha telefônica (essas fichas já saíram de circulação há muito tempo, mas ainda funcionavam durante a época em que foi feita a obra). Moacir dos Anjos descreve o desdobramento da obra: “Uma vez que essas falsas fichas fossem distribuídas em larga escala e efetivamente usadas para descumprir a lei, estariam afetando, também, o comportamento regulado dos usuários dos sistemas de comunicações e transporte.” (ANJOS, 2010a, p. 66). Aqui, também o molde e as fichas funcionam como *souvenirs*, frequentemente expostos em exposições. A obra acontece no momento em que as fichas são confeccionadas. O que Coutinho oferece ao espectador é uma maneira de visualizar uma parte do processo da obra, que normalmente não é dado a ver nas exposições. No filme, duas mãos entram em quadro para fazer o molde funcionar, o pedaço de argila é posicionado dentro do molde, as mãos o pressionam firmemente e o abrem, de onde o material sai com o formato exato de uma ficha telefônica (Figuras 3.6, 3.7). A encenação reconstitui a ação especialmente para as lentes das câmeras, como uma espécie de “docudrama”. Esse tipo de recurso não chega a acrescentar camadas de significados à obra, mas cumpre com um objetivo de auxiliar o espectador na compreensão da obra como um processo, e que o objeto, o molde, é apenas uma parte da obra e não a obra em si.

Como se pôde observar, o filme de Wilson Coutinho utiliza os recursos cinematográficos mais variados, desde a apropriação de imagens de arquivo até a dublagem e narração, passando pela encenação para se referir às obras de Cildo Meireles. Tais recursos compõem uma estratégia representativa variada, preocupada em apresentar ao espectador sua interpretação das obras, para além do meio verbal. Resumindo, Coutinho criou para a obra *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, uma metáfora visual; para *Espaços virtuais: Cantos*, um contraponto visual; para *Inserção em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola*, uma apropriação conceitual da obra; e para *Inserção em Circuitos Ideológicos*, uma reconstituição do processo da obra. Seu foco não é nem na explicação das obras, nem em seu registro, embora vez por outra explique e registre, mas na apresentação de visões críticas acerca delas, potencializando sua natureza metafórica. Embora não se refira a este filme, as

palavras de Luiz Cláudio da Costa tornam-se pertinentes para caracterizar o documentário de Coutinho, pois aqui

as imagens não celebram o evento desaparecido; para elas, pouco importa se servem à memória social. O que fazem é disputar os signos do evento artístico desaparecido, no sentido de urdir novos tempos, novas aberturas, novos espaçamentos. Desejam repetir o evento, mas na qualidade de quem disputa zelos amorosos, tornando-se outro. (COSTA, 2009b, p. 82)

Ainda que a narrativa do filme esteja bastante fincada na existência concreta das obras de Cildo como seu referente, ele adquire uma forte autonomia, por ser capaz de produzir significados que sobrevivem além do seu referente e do conhecimento prévio do espectador acerca da obra de Cildo. Cada representação age aqui como novas formas de apresentação, como atualização das obras, pois propõem deslocamentos das obras de maneira que deixam de ser o que eram originalmente e ganham nova forma de existência. Isso influencia diretamente na forma como os espectadores irão se relacionar com as obras.

3.2 *Derrapagem no Éden*, um antidocumentário de Arthur Omar

Derrapagem no Éden (1996), de Arthur Omar, 15 minutos

Este filme de Arthur Omar talvez seja classificado como documentário apenas pelo fato de ter filmado a montagem de algumas obras de Cildo Meireles em uma exposição no Museu de Arte do Porto, em Portugal, em 1996. Esta conexão com dados factuais, de registro de algo que, de fato, aconteceu no tempo e no espaço, talvez sejam os únicos elementos aparentes que mantêm este filme no terreno do documentário e não do vídeo experimental. Porém, se resgatarmos a teoria do antidocumentário, lançada por Omar em 1978, no ensaio intitulado *O antidocumentário, provisoriamente*, talvez encontremos uma fundamentação teórica mais sólida para constatar que se trata, sim, de um documentário, ou melhor, de um antidocumentário.

Neste artigo, em tom de manifesto, Omar critica a forma pela qual o documentário se consolidou dentro da tradição ficcional, e não à parte dela, sendo configurado assim como mais um produto de espetáculo. Na época, predominava no Brasil um gênero de documentário denominado por Jean-Claude Bernardet de “modelo sociológico” (BERNARDET, 1985, p. 7), ao qual subjaz o compromisso em registrar a cultura popular brasileira por meio de uma narrativa coesa, porém despreocupada com sua forma fílmica. Essa tradição documental é o alvo principal de suas críticas, em virtude de provocar no espectador uma ilusão de estar

adquirindo conhecimento, pois acreditaria que o documentário seja transmissor do domínio máximo de conhecimento acerca de um objeto (OMAR, 2010). Em entrevista a Ivana Bentes, Omar afirma que: “no Antidocumentário, desconstruo o documentário sociológico, mostrando como documentar é demonstrar e ficcionalizar, usando as regras da ficção clássica.” (BENTES, 2007, p. 115). Assim, segundo ele, os temas dos documentários adquirem relevância secundária, pois importa, primordialmente, a sua ficcionalização, o acontecimento do espetáculo, seja ele qual for. O documentário deveria, portanto, se libertar desta tradição espetacular e procurar novas formas de se relacionar com o seu tema. Ele ressalta que os antidocumentários

se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos. (OMAR, 2010, p.149)

Assim, *Derrapagem no Éden* seria um antidocumentário cujo tema “fecundante” foi a exposição de Cildo, no Porto. Muitas das relações estabelecidas no filme entre imagens de obras, imagens outras, sons e letreiros, são fruto desta relação íntima que Omar estabelece com o tema, a partir da qual constrói uma “combinação livre de seus elementos”. Sendo assim, em alguns momentos o filme passa a impressão de utilizar referências pessoais do diretor, sem que isso fique claro para o espectador. Em outros, Omar cria relações imagéticas entre as obras e elementos externos a ela, e também com textos poéticos falados em outros idiomas que o português. Essas relações imagéticas funcionam, na maioria das vezes, como analogias visuais, que parecem buscar alguma relação com a obra, mas nem sempre isto fica evidente. Em diversas sequências as associações de imagens, textos e som, não constituem elo visível com qualquer obra de Cildo, por isso não serão detalhadas na presente análise.

O filme de Omar não se interessa em interpretar a obra de Cildo, como pretendem os outros três filmes, cada um a seu modo, pois isto seria, de alguma forma, se render à ilusão de que o documentário possa ser capaz de prover algum conhecimento sobre a obra. Assim, os letreiros e os textos narrados, que, comumente, servem de suporte discursivo para elucidar, informar ou até mesmo instigar, aqui desorientam, dispersam, perturbam.

Eventualmente, é utilizada a lógica de montagem intelectual eisensteiniana, na qual o sentido é produzido pelo choque de imagens díspares, e não pela conexão de sentido que cada imagem carrega em si, isoladamente. Eisenstein, no artigo “Fora de quadro” compara o princípio da montagem intelectual com o hieróglifo, elemento básico da caligrafia japonesa. Nela, cada figura corresponde a um objeto, mas a combinação de duas figuras corresponde

dialeticamente a uma terceira ideia. Segundo ele, “da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito.” (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Sendo assim, a potência representativa inerente ao ato de capturar a imagem de uma obra se desdobra aqui em imagens e conceitos diversos, criando, por vezes, uma distância colossal entre o referencial e a representação. Se a exposição foi o ponto de partida para a feitura deste filme, ela certamente não é o objetivo principal da versão finalizada. Não é à toa que dos quatro filmes sobre Cildo, este seja o único que não tenha o seu nome no título.

É interessante contextualizar a produção deste filme dentro da Série RioArte Vídeo, distribuída em uma caixa com 3 DVDs, em 2005. A coleção, realizada pela Secretaria das Culturas da Prefeitura do Rio de Janeiro, apresenta 24 produções audiovisuais sobre artistas brasileiros, realizadas entre 1984 e 2005, por diversos diretores como Arthur Omar, Murillo Salles, André Parente, entre outros. O forte caráter experimental dos trabalhos produziu, conforme Patrícia Rebello,

um material de difícil classificação: ainda que insuflados por procedimentos originários da videoarte, não frequentavam os mesmos meios; realizados por diretores formados no cinema, traziam em primeiro plano uma subjetividade própria da intimidade alcançada no vídeo; contagiados pelas técnicas em desenvolvimento pela geração do vídeo independente dos anos 80 e 90, não tinham como objetivo a contestação ou manifesto contra a hierarquia dos valores da mídia tradicional. (REBELLO, 2007)

De fato, o documentário de Omar, mais do que muitos outros da coleção, se filia à tradição do vídeo e, assim, lança mão de uma escrita fílmica autoral que busca conexões de sentido subjetivas, através das correlações sensoriais entre imagens e sons. A noção de vídeo utilizada aqui não se refere ao suporte físico (embora tenha sido capturado em vídeo), mas à sua condição discursiva, que segundo Dubois deveria ser considerado como “um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que a acompanham).” (DUBOIS, 2004, p. 100). O filme de Omar parece pensar mais as imagens do que as obras.

A descrição da sequência inicial do filme ilustra a escrita subjetiva de Omar. No início, há uma sequência de imagens nas quais pessoas apontam para o céu, onde aparece um helicóptero, então surge na tela o crédito do diretor e o título do filme. Logo em seguida, uma longa imagem do encontro do mar com o céu. Um efeito visual faz parecer que logo abaixo da linha do horizonte há uma outra linha paralela (Figura 3.8). A locução em *off* com voz masculina profere o seguinte discurso: “A arte é dotada de dois horizontes: um em cima e outro embaixo. [...] Se você despencar de um deles, poderá sempre se agarrar no outro”. A

seguir, uma tomada bem rápida de um objeto quebrando ao cair no chão; logo após surge a imagem, em câmera lenta, de um motorista dirigindo um carro com expressão facial de tensão (Figura 3.9). Nessa sequência, tomadas da paisagem correndo pela janela são intercaladas à imagem do motorista, contrastando a velocidade da paisagem com a câmera lenta do motorista dirigindo. É uma sequência com longa duração e ao final dela há uma espécie de efeito visual e sonoro que dá a impressão de que o carro teria derrapado. Em sobreposição, começa a aparecer uma imagem noturna de chuva e um letreiro sobre a imagem escrito “Noções de Mágica”. O filme já está quase em seus quatro minutos e nenhuma referência ou menção a Cildo ou ao seu trabalho foi feita. Não arrisco atribuir significados a esta primeira sequência, pois a conexão entre as imagens, sons e textos, não apresentam um sentido evidente. Isto provavelmente faz parte das intenções do diretor.

Em seguida, imagens dos bastidores da montagem da exposição no Museu de Arte do Porto, em Portugal, começam a aparecer, mas sem que isso fique evidente num primeiro momento. Sacos pesados são retirados da mala de um automóvel e levados para dentro de algum recinto desconhecido. Apenas depois de algum tempo é possível perceber que se tratam de sacos contendo as 600 mil moedas que ocupam o chão da obra *Missão/Missões: como construir catedrais* (1987). A seguir, seguem planos da obra já pronta. Inicialmente, os dois mil ossos que pendem do teto são filmados muito de perto. Depois, é focalizada a torre composta por 800 hóstias que conecta o chão da obra com a parte superior, onde pendem os ossos. E em seguida, vem o plano que mostra o mar de moedas sobre o chão. Por fim, um plano aberto mostrando a obra inteira e logo depois uma sobreposição da imagem da linha do horizonte sobre o mar (Figuras 3.10, 3.11).

Esta obra tem um forte potencial metafórico. Uma possível interpretação pode ser feita compreendendo o chão da obra, com as moedas, como se fosse a terra, moradia dos homens, dos mortais, pecadores, e o teto com os ossos como se fosse o céu, abrigo dos mortos, dos inocentes. O que conecta o céu à terra é a coluna de hóstias, que representa aqui religião católica. Assim, a religião conecta diretamente o dinheiro (moedas) à morte (ossos), provavelmente uma alusão ao processo missionário de catequese indígena, evocado pelo nome da obra. Segundo Moacir dos Anjos,

No processo de colonização das terras e das mentes de povos americanos nativos, coube aos catequizadores jesuítas a consciente tarefa de enfraquecer – sempre que necessário com recorrência à força – a ideia de universo que mantinha aqueles coesos, papel que Cildo Meireles sublinha, sem ambiguidades, no trabalho *Missão/Missões* (como construir catedrais) (1987). No interior de um ambiente delimitado por um tecido negro e solene, um opressivo conjunto de 2 mil ossos pendurados no teto é índice claro da violência sofrida pelos indígenas, assim como

as cerca de 600 mil moedas arranjadas sobre o piso sugerem os motivos desse extermínio. Ligando uns às outras, uma evanescente coluna feita de hóstias lembra que o poder espiritual apazigua, por vezes, tragédia e ambição sem medida. (ANJOS, 2010b, p. 79)

Partindo desta interpretação possível, a imagem da obra em plano aberto parece ser utilizada por Omar como elemento associativo com a imagem do mar e a linha no horizonte compondo, assim, uma analogia. O céu e o mar são visualmente proporcionais ao céu de ossos e ao mar de moedas da obra. Esta analogia reforça visualmente a metáfora presente na obra da conexão entre o céu e a terra.

Na obra seguinte, *Glovetrotter* (1991), Omar propõe uma outra analogia visual. Utilizo aqui a descrição e análise da obra feitas por Moacir dos Anjos:

dezenas de esferas de tamanho, material, cor, peso e uso diferentes são postas espalhadas sobre o piso e recobertas por uma pesada rede de aço inoxidável. Objetos cujas formas são usualmente associadas aos conceitos de totalidade e independência são, assim, alojados sob um outro objeto que sugere não apenas sua imbricação, mas, igualmente, a sua inequívoca captura. (ANJOS, 2010b, p. 90)

Durante as imagens em *travelling* feitas das esferas que ocupam a instalação, as quais estão protegidas pela malha de aço, entram e saem em sobreposição tomadas fechadas do mar, que mostram a oscilação de sua superfície (Figuras 3.12, 3.13). Neste caso, acredito que se trata de uma analogia visual da obra com o mar, cuja superfície irregular se assemelha à superfície da obra, também irregular. Além disso, a esfera é um objeto que remete à mobilidade, pois sua forma redonda faz dela um objeto cuja finalidade primordial é o movimento, em qualquer direção, pequenas ou grandes distâncias. Um simples vento basta para que uma bola entre em movimento. Mas na obra *Glovetrotter* elas aparecem imóveis e imobilizadas pela malha que as captura.

A imagem que conecta esta obra à próxima, que é *Eureka/Blindhotland*, é uma longa tomada em câmera lenta de um pássaro levantando voo. Omar parece aqui fazer uso da montagem intelectual eisensteiniana. Assim, a imagem da obra em choque com a imagem do pássaro que alça voo, vem reforçar a ideia de imobilidade presente em *Glovetrotter* e também em *Eureka/Blindhotland*. O letrero escrito “JUSTIÇA POÉTICA” parece sugerir que a mesma produção de sentido criada para uma possa ser aplicada à outra, pois em *Eureka/Blindhotland* também são as esferas imóveis seus elementos visuais principais. Aqui, porém, todas elas têm o mesmo tamanho, mas pesos diferentes. Não me alongarei na descrição desta obra, neste momento, pois ela voltará a ser comentada na parte referente ao filme *Cildo Meireles: Gramática do Objeto*.

Sobre as imagens dessas esferas espalhadas pelo chão, em sobreposição, aparecem tomadas feitas de dentro de um carro que mostram, em movimento rápido, bolas de ferro adornando as calçadas da cidade (provavelmente a do Porto) (Figuras 3.14, 3.15). A montagem intelectual é aqui novamente utilizada, pois o rápido movimento do carro cria um efeito visual nas bolas de ferro que adornam a calçada, sugerindo, através da sobreposição, um contraste com a imobilidade daquelas que habitam a obra de arte. Como é possível notar, não parece haver uma preocupação em tratar de aspectos conceituais da obra. São características visuais que servem como ponto de partida para as associações com outras imagens.

A última obra apresentada no filme de Omar é *Volátil*: ambiente fechado e escuro; no chão, uma grossa camada de talco, que cria uma opacidade geral no recinto; no centro, uma única vela acesa; no ambiente, um odor de gás de cozinha. A combinação entre gás e fogo é ameaçadora, e causa uma sensação de perigo iminente. Omar revela partes da montagem da obra, quando homens carregam sacos pesados contendo o talco necessário para recobrir o chão. Em seguida, as imagens da obra são descritivas da possível interação de um espectador com a obra: em câmera lenta, um homem caminha com dificuldade pela sala, pois a quantidade de talco é muito grande. A vela é focalizada. A sensação de perigo, evidentemente, só existe para aqueles que conhecem a obra e sabem da existência do odor de gás, pois, no filme não há como recriar as características olfativas da obra. Mas Omar propõe uma relação entre imagens, que, de certa forma, recria a sensação de perigo da obra. Logo após as imagens de *Volátil*, aparece uma imagem abstrata, sugerindo ser de labaredas (Figuras 3.16, 3.17). O letreiro sobre essa imagem avisa: CONSUMAÇÃO. A consumação aqui se refere, provavelmente, à do perigo iminente da obra, pois vela e gás de cozinha resultam em fogo. A sonoplastia de fogo pretende não deixar dúvidas de que a imagem é de fogo, mas aos poucos é possível notar que, na realidade, trata-se de um plano bem fechado em movimento das moedas que recobrem o chão da obra *Missão/Missões*, junto a um efeito de câmera que cria rastro nas imagens em movimento. Assim, Omar termina seu filme criando, através da montagem com uma parte da obra *Missão/Missões*, a consumação da ameaça inscrita na obra *Volátil*: o fogo.

Interessante notar que, em todas as sequências do filme, em determinados momentos, as imagens estão em câmera lenta. Acredito que a afeição de Omar por esse recurso remonte à maneira como começou a ser utilizado na década de 1920. Philippe Dubois relata como a câmera lenta foi utilizada, por exemplo, por Dziga Vertov e Jean Epstein:

O uso que eles fazem da câmera lenta é propriamente moderno. Eles fazem ensaios de variação de velocidade, exploram fisicamente, pelo cinema, a “quarta dimensão”: a câmera lenta é a descoberta de uma percepção nova do universo, em que “os cavalos pairam acima dos obstáculos, o homem adquire a densidade de uma nuvem” [...]: é uma maneira de interrogar o próprio dispositivo cinema. [...] Em suma, trata-se de experimentar com a própria matéria tempo. (DUBOIS, 2004, p.208, 209)

Omar também parece interessado em explorar a condição da imagem enquanto tal, e talvez seja esta a sua chave interpretativa acerca da obra de Cildo. Mais do que os significados que as obras potencializam, Omar estaria interessado na potência das imagens criadas pelas obras. Essas imagens seriam, em seu filme, decompostas e, então, associadas a outras imagens, para gerar, dialeticamente, um terceiro significado. Essa atitude frente à obra de Cildo Meireles está, de certa forma, justificada na sinopse do filme, que já em sua primeira palavra nos oferece uma chave para sua compreensão:

Desinstalações de algumas instalações de Cildo Meireles. Releitura que incorpora o sentido do trabalho do artista: a ampliação, constante na percepção do espectador, cruzando e incorporando os sentidos da audição, olfato e tato a uma rede de referências históricas, políticas, sociais e econômicas. Alargamento que envolve uma concepção de espaço como território e situa o indivíduo diante de questões contemporâneas. (VIDEOBRASIL)

Desinstalações. A palavra carrega dentro de si um dos principais motores da obra de Arthur Omar que opera no registro da desconstrução. O antidocumentário nada mais é do que a desconstrução do documentário clássico. Assim, Omar desconstrói as instalações de Cildo a partir da potência poética de suas imagens. Ele, então, traça conexões entre essas imagens e outras imagens, sons e palavras, a partir de uma relação estabelecida entre ele e o objeto. Muitas vezes, porém, não fica evidente o que norteia tais conexões. Essa relação entre sujeito e objeto é um ponto bastante caro a Omar, conforme ele declara em entrevista a Ivana Bentes:

a questão central que sempre me ocupou é a relação sujeito e objeto. É uma reflexão teórica, metodológica mesmo (uma fenomenologia *sui generis*), investigada na prática dos trabalhos. Como produzir experiências perceptivas, posições subjetivas, explodindo os clichês? Esse é o maior desafio. Como me colocar em outro lugar, inventar posicionamentos, fugir dos lugares que reservaram para mim, inclusive pela crítica e pelos historiadores. É o mais vital e difícil. (BENTES, 2007, p. 114)

Assim, a partir da relação de Omar com o objeto, no caso a obra de Cildo Meireles, é produzido um filme que parte, sim, da obra de Cildo, incorpora, sim, o sentido da obra do artista, mas segue rumos diversos e, muitas vezes, desconhecidos. Em certos momentos, não há, aparentemente, rastro que possa conectar as imagens e os sons a uma obra de Cildo. Omar parece querer se distanciar da obra o máximo possível, rumo a uma autonomia absoluta, conforme revela na seguinte afirmação:

Sou fascinado por interferências e remixagens sonoras, ultraedição, fusão, tudo o que ultrapasse o imediatismo da imagem e o verbal. Palavra, depoimento, fala, para mim tudo é matéria para ser modulada. Não me interessa a transmissão de nada preexistente às imagens, mas a produção de uma experiência com a imagem, na imagem, como uma reação química cerebral, que só ocorre ali. (BENTES, 2007, p. 114)

É claro que as obras de Cildo Meireles preexistem às imagens criadas por Omar, e que a exposição realizada no Porto também, mas sua tentativa parece ser a de romper o elo com o que precede seu filme, ao passo em que estabelece uma relação singular entre sujeito e objeto. Um bom exemplo de filme do Arthur Omar, no qual essa relação é criada, gerando uma total autonomia em relação ao referente, é em *Nervo de Prata*. Nesse filme, também distribuído pela série RioarteVídeo, Omar cria imagens novas a partir da obra de Tunga, mas de uma maneira difícil de discernir entre o que faz parte da obra e o que é criação exclusiva do filme. A fronteira está borrada. Tanto o filme encontra-se num devir-obra, quanto a obra, num devir-filme. Neste tipo de filme, a autonomia em relação à obra é lograda, pois não há como saber onde um começa e termina o outro.

É curioso constatar que na teoria do antidocumentário, sua finalidade seja de estabelecer um imbricamento entre sujeito e objeto, onde sua relação com o tema/objeto consista de uma relação íntima, e não espetacular, ficcional, pois o espetáculo, segundo ele, submeteria qualquer tema à sua lógica. No entanto, a meu ver, a sua forma de se relacionar com o objeto, no caso de *Derrapagem no Éden*, em particular, também acaba submetendo o tema a uma ordem superior que o subjuga. Esta ordem é a de sua subjetividade, que acaba por se impor ao tema. A proposta de *Derrapagem no Éden* parece ser a de utilizar as obras como ponto de partida para um diálogo sensorial entre imagens e sons. Refiro-me a sensorial, no sentido de que o elo de conexão para tais relações seja fornecido pelos sentidos de alguém, no caso, de Arthur Omar. Logo, é sua subjetividade, em última instância, que produz a conexão de sentido entre as imagens e sons.

3.3 Gramática do objeto, um filme-crítica de Luiz Felipe Sá

Cildo Meireles: Gramática do Objeto (2000), de Luiz Felipe Sá, 15 minutos

Este filme compõe o DVD *Investigações: o trabalho do artista*, uma coletânea de filmes sobre artistas produzida pelo Itaúcultural, em 2000. Com roteiro e curadoria do crítico de arte Frederico Moraes, o filme tem um conceito muito bem delimitado e, claro, se articula em torno de um dos principais eixos da obra de Cildo, apresentado logo na primeira sequência

do filme: “Qual o lugar do objeto de arte?” Por meio de uma encenação criada especificamente para o filme, esta pergunta é escrita em um papel (Figura 3.18), que, posteriormente, é muito bem dobrado por duas mãos que aparecem em quadro. Com um furador, estas mãos criam um orifício nas duas pontas do papel dobrado e neles enfia um cadeado, que prende as duas pontas do papel e também a sua chave, impossibilitando a abertura do papel e, conseqüentemente, a leitura da frase (Figura 3.19). Assim, a pergunta fica escondida neste objeto que logo é tomado por uma mão vestida de luvas brancas, que o leva para as ruas movimentadas de alguma grande cidade. Anônimo, o objeto de arte segue no meio da multidão, se misturando a ela. A chave para a compreensão do filme é dada logo no início do filme: a obra de arte está no mundo, pode estar em qualquer lugar, circulando, se dilui em meio à multidão; o museu já não é mais seu abrigo, por excelência.

Acredito que, por estar em consonância com esta constatação, este seja o único filme, dentre os quatro, a prescindir de filmagens em exposições, pois pretende mostrar esse novo lugar da obra de arte, independente da instituição exibidora. Há apenas uma exceção a esse respeito, que se dá na representação da obra *Desvio para o vermelho*, quase ao final do filme, a qual tem momentos de sua montagem revelados ao espectador. No entanto, parece haver uma razão para que essas imagens tenham sido feitas em uma exposição, que reforça ainda mais o questionamento acerca do lugar da obra de arte (o que será visto mais à frente). O filme aborda também outros diversos questionamentos realizados por sua obra, mas que não deixam de se relacionar com a questão central acerca do local do objeto de arte.

O filme é dividido em partes, precedidas por um subtítulo. Cada parte apresenta algumas obras, mediante a encenação de situações que as apresentam. Entre as situações encenadas, aparecem letreiros com frases que se referem à questão proposta pelas obras. O letreiro é um recurso que o cinema oferece para incluir o discurso textual nos filmes. As obras se dividem nas partes: “objetos (in)dividuais”, apresentando as obras *Estojo de Geometria (neutralização por oposição e/ou adição)* (1977/1979) e *Rodos* (1978); “economia”, obras *Ouro e paus* (1982/1995) e *Árvore do dinheiro* (1969/2000); “física e matemática”, obras *Para ser curvada com os olhos* (1970), *Eureka/Blindhotland* (1975) e *CASOSDESACOS* (1976); “política”, obras *Zero dollar* (1978/1984), *Projeto cédula* (1970/2000); *Projeto Coca-Cola* (1970) e *Sermão da montanha: Fiat lux* (1973/1979); e “qual é o lugar do objeto de arte?”, *Desvio para o vermelho* (1967/1984) e *Conhecer pode ser destruir* (1970).

No primeiro grupo de obras, intitulado “objetos (in)dividuais”, o conceito potencializado pelo filme é aquele que questiona o objeto que se transforma em objeto de arte, pois põe em xeque a sua função original. Em *Estojo de Geometria (neutralização por*

oposição e/ou adição) (1977/1979), são apresentados três objetos que perderam sua função original para tornarem-se obras de arte. O primeiro deles é composto por 600 lâminas de barbear, empilhadas uma a uma e transformadas em um objeto único, um bloco, que pode ser manuseado em toda a sua superfície sem que haja perigo de corte, porque o acúmulo de lâminas fez com que o objeto perdesse seu poder de cortar (Figura 3.20). Como uma espécie de introdução à apresentação do objeto composto pelas lâminas de barbear, é citado o famoso trecho do filme *O cão andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí, no qual uma mão utiliza uma lâmina de barbear para cortar o globo ocular de uma mulher (Figura 3.21). Assim, o trecho mostra aos espectadores um possível uso para a lâmina, e ressalta o seu alto poder de corte, gerando assim um contraste com o novo objeto, agora inofensivo. No final da sequência, o novo objeto composto pelas lâminas, agora desprovidas de seu poder de corte, é apresentado em primeiro plano à câmera e armazenado no estojo, no local devidamente talhado para ele.

Ainda na sequência destinada à representação de *Estojo de Geometria*, dois cutelos aparecem sendo soldados pelos gumes, o que os inviabiliza de exercerem sua finalidade primordial de cortar (Figura 3.22). Em uma montagem paralela ao processo de soldagem, há cenas de um cutelo sendo utilizado para cortar uma carne bovina, dando a ver sua finalidade original (Figura 3.23). Alternam-se, assim, cenas de utilidade e inutilização do objeto. No final da sequência, o novo objeto composto pelos dois cutelos desprovidos de seu poder de corte é apresentado em primeiro plano à câmera e armazenado no estojo, no local destinado ele.

Por último, realizando a mesma encenação de apresentação do objeto em primeiro plano e seu encaixe dentro do estojo, é exibido o objeto composto por dois grandes pregos soldados pelas pontas (Figuras 3.24, 3.25). Os dois pregos são, assim, metamorfoseados em apenas um objeto, cujo poder perfurante é neutralizado. O acúmulo de materiais idênticos produz uma mudança na essência desses objetos, pois deixam de ter a sua finalidade primeira, que era de perfurar, cortar, romper.

No filme, a apresentação dessa obra é toda filmada em estúdio, com fundo preto, onde é realizada uma encenação detalhadamente marcada. O texto que aparece no letreiro, no meio desta sequência, é o subtítulo da obra, que explica exatamente o fenômeno decorrente da transformação dos objetos nesta obra: “neutralização por oposição e/ou adição”. A escolha do diretor em apresentar a obra de arte fazendo os objetos que a compõem retornarem à sua condição original é uma espécie de reconstituição dos fatos. O filme ressalta e dá visibilidade à questão central suscitada pela obra acerca da essência do objeto. Será que a essência do

objeto reside em sua utilidade? Será que o cutelo, ao ser soldado ao outro pelo gume, deixa de ser cutelo? E ainda dá continuidade ao questionamento inicial a respeito de onde reside o objeto de arte. Será que um objeto tão cotidiano como uma lâmina de barbear pode se transformar em objeto de arte? No entanto, o filme não desdobra a obra em suas possibilidades de abertura, mas se concentra em ressaltar a potência de seus questionamentos.

A segunda obra do bloco “objetos (in)dividuais” é *Rodos* (1978), que segue esta mesma linha de questionamento. A obra consiste em variações de formatos de rodos, em objetos diversos. Partindo do conceito básico de rodo, a saber, uma tira macia de borracha encaixada na base de um bastão de madeira, cuja finalidade consiste em remover ou controlar o fluxo de um líquido em uma superfície lisa, a obra de Cildo mantém essas características físicas básicas, porém cada novo objeto apresenta uma proporção diferente de determinada parte do rodo, inviabilizando, assim, a sua função primordial. Frederico Morais descreve que “na sequência *Rodos*, a inversão nas quantidades de madeira e borracha e nas dimensões de seus componentes inviabiliza o seu uso” (MORAIS, 2005, p. 53). Assim, um dos rodos tem a parte emborrachada quatro vezes mais larga do que o habitual; outro apresenta a base da borracha com um comprimento bem maior do que o usual, e, em outro, essa mesma base é minúscula. Em todas as variações, o rodo permanece rodo no que tange à sua descrição física (tira macia de borracha encaixada na base de um bastão de madeira), porém as novas proporções inviabilizam sua finalidade original. Será que um rodo que não goza da finalidade de remover ou controlar o fluxo de um líquido em uma superfície lisa ainda assim é um rodo?

No filme, a obra é apresentada da seguinte maneira: uma superfície quadrada revestida de azulejos, como se fosse um boxe de banheiro, está repleta de água e é filmada em *plongée*. Dentro deste ambiente, uma pessoa varre o líquido existente em diversas direções. Sem um ralo ou saída por onde este líquido possa escoar, a água permanece dentro do ambiente (Figura 3.26). Assim, o rodo perde sua utilidade, porque, por mais que a pessoa se esforce em varrer a água, ela lá permanecerá. Em seguida, uma nova situação, o enquadramento permanece o mesmo, mas não vemos mais a pessoa que varre, apenas o recinto cheio d’água. Sobre essa imagem, uma animação é feita com a imagem do rodo (Figura 3.27), de forma a mostrar todas as transformações pelas quais ele passa na obra de Cildo (Figuras 3.28 - 3.33). Ao fundo, continuamos a escutar o barulho da água que não tinha por onde sair naquele ambiente. O barulho da água é um ruído inserido na edição de som do filme e cumpre o papel de criar uma continuidade entre a primeira situação, na qual a pessoa tenta ingloriamente varrer a água para fora do recinto sem ralo, e a segunda, que apresenta os tipos de rodos da obra.

Assim, tem-se a impressão de que a mesma inoperância do rodo na primeira situação permanece durante situação seguinte, pois com os tipos de rodos apresentados na animação, a tarefa de fazer o escoamento da água continuaria inviável. Neste caso, o filme promove a representação da obra, mas além de apenas mostrá-la, da forma que poderíamos vê-la em um catálogo, ele oferece uma chave interpretativa para o espectador. Fazendo a comparação entre as duas atividades, e a utilização de um simples recurso sonoro da edição de som, o diretor consegue criar uma aura de inoperabilidade para aquele objeto. Ainda aqui, o que ele faz é ressoar o sentido da obra sem desdobrá-lo.

O segundo bloco de obras, “economia”, não será descrito, pois não apresenta estratégia de representação capaz de desdobrar a obra para além de seu aspecto visual. Já no bloco “física e matemática”, um simples recurso técnico é utilizado de maneira bastante produtiva pelo diretor. A obra *Para ser curvada com os olhos* (1970) é composta por um estojo que guarda duas barras de aço de tamanho idêntico, porém uma é reta e outra é curva. Do lado externo da caixa, o título se encarrega de fazer uma sugestão de “atuação” do espectador: “Para ser curvada com os olhos” (Figura 3.34). A obra apresenta uma equação em que duas variáveis distintas, barra curva e barra reta, possuem o mesmo valor, que é o tamanho (Figura 3.35). São iguais, mas diferentes. A visualidade é aí chamada à ação para resolver o cálculo proposto.

O que o filme propõe é a efetivação inversa da proposta embutida no título da obra, e, mediante técnica de animação, desentorta a barra curva que fica reta, tal como a outra barra (Figura 3.36). A proposta da obra era que os olhos curvassem uma das barras, mas ao invés de duas barras curvas, o filme mostra duas barras retas. Assim, o filme comprova de forma inversa a equação em que as duas barras que parecem ser diferentes, têm o mesmo tamanho e a mesma forma, evidenciando o questionamento da obra acerca da crença no sentido visual. O olho, que assume posicionamento central na lógica perspectivista, é aqui desafiado.

Na obra *Eureka/Blindhotland* (1975), a visão mais uma vez é o centro do tensionamento da obra. Através de uma rede que ocupa todo o quadro fílmico em primeiro plano, é possível visualizar uma balança. Um homem coloca 4 bolas de um lado da balança. Só está em quadro a metade do rosto do homem, mas é o suficiente para perceber que se trata do próprio Cildo Meireles. Do outro lado da balança, ele coloca 2 bolas. Apesar da certeza que qualquer espectador venha a ter de que a balança vá pender para o lado com 4 bolas, é para o lado com 2 bolas que ela recai (Figura 3.37). O letreiro sobre a tela preta explica: “A predominância do visual cede lugar a uma realidade cega”.

Nova cena com a balança, agora sem a rede na frente. O mesmo homem coloca dois objetos em cada lado da balança. Em um lado são dois blocos de madeira grudados um ao outro. E no outro lado, os mesmos dois blocos de madeira compõem uma cruz. Apesar de se esperar que ambas as partes tenham pesos idênticos, a balança pende para um dos lados (Figura 3.38). A chave interpretativa foi dada no letreiro. Em ambas situações, a crença na visualidade gera expectativas absolutas. Porém, outros sentidos são chamados para compor o conhecimento além da visão. O tato seria o suficiente para avaliar o real peso das bolas e dos blocos de madeira, muito mais até do que a visão.

Moacir dos Anjos chama a atenção para um dos principais aspectos que estariam presentes em toda a obra de Cildo, a saber, a sinestesia como relação privilegiada para o conhecimento de algo (ANJOS, 2010a, p. 63). Os sentidos são conclamados a atuar na fruição de suas obras, especialmente as deste bloco. Talvez seja por isso que o diretor tenha optado por começar a sequência por detrás de uma rede que dificulta a precisão da visão, já apontando para o que estaria por vir no desenrolar dos planos. Apresentar apenas parcialmente o rosto de Cildo também parece fazer parte dessa mesma estratégia, de mostrar escondendo, de não contemplar a visão como o sentido principal. A obra *Eureka/Blindhotland* é composta por um espaço todo cercado por essa mesma rede que aparece no filme. No interior, espalhadas pelo chão estão bolas pretas de tamanhos semelhantes, mas com pesos variados, e no centro fica a balança. Ao espectador é permitido entrar nesse espaço e manusear as bolas.

No filme de Wilson Coutinho, por exemplo, essa obra aparece montada em uma exposição e tem diversos espectadores bastante participativos, pegando e arremessando as bolas, mas desta forma não é dada a ver a diferença de pesos das bolas. Assim, a compreensão da obra fica limitada exatamente à sua visualidade. Esse é o problema das representações estritamente documentais, porque confiam demais no caráter indicial da imagem. Mostrar a obra visualmente pode ser não mostrar. Nesse caso, a visualidade é extremamente insuficiente para dar conta da obra, e a sua representação no filme de Coutinho é inócua.

Retomando a estratégia representativa de *Eureka/Blindhotland*, no filme *Gramática do Objeto*, quando a obra de arte conclama o sentido tátil torna-se bastante difícil sua representação através do cinema, pois trata-se de uma de suas limitações epistemológicas. Assim, Luiz Felipe Sá cria uma situação de grande simplicidade e eficácia ao mesmo tempo, pois a situação encenada com a balança explicita sumariamente a diferença do peso entre as bolas de mesmo tamanho físico. Sem nem mesmo mostrar a obra em sua completude, pois

não exibe o chão com as bolas espalhadas, apenas a balança, o filme consegue levantar sua questão central acerca da crença excessiva na visão.

A terceira obra do bloco “física e matemática” é *CASOSDESACOS* (1976), cuja representação é feita mediante uma encenação empreendida por Cildo e uma montagem que apresenta uma simultaneidade de duas ações distintas. A tela é dividida em dois retângulos, um em cima e outro embaixo. Em cada um há um varal, onde prendedores de roupa pregam seis sacos (como se fossem de pipoca), de tamanhos diferentes, desde um bem pequeno até um bem grande. Na parte de cima, Cildo aparece (mais uma vez o enquadramento corta parte de sua cabeça) retirando os sacos dos pregadores um a um. Cada saco que ele retira é colocado dentro do seguinte, que sempre é maior que o anterior (Figura 3.39). Até que os cinco sacos menores estão embutidos dentro do maior de todos. Simultaneamente, no quadro inferior, ele faz a mesma ação, mas começando pelo saco maior em direção ao saco menor. Então para fazê-lo caber dentro do próximo saco, menor que ele, o de maior tamanho é dobrado. E assim sucessivamente, até que o saco menor contenha todos os outros sacos dobrados dentro de si. Na parte de cima, o varal apresenta em uma ponta apenas um saco, o maior; e na parte de baixo, na extremidade oposta está pendurado o saco de menor tamanho (Figura 3.40). Mais uma vez a visão é insuficiente para dar conta do que sucede. Os dois objetos são iguais, no que concerne ao peso, mas formalmente diferentes.

CASOSDESACOS é uma obra muito bem trabalhada no filme, pois sua forma de exibição em exposições foi aqui desdobrada no tempo, como uma performance. Usualmente, ela é exibida na forma de um varal, no qual estão pendurados diversos sacos com dimensões distintas. Na frente de cada saco é impressa sua capacidade cúbica. Cada um deles contém dentro de si réplicas dos outros sacos, de modo que todos têm o mesmo peso, porém tamanhos e formas diferentes. Da mesma maneira que *Para ser curvada com os olhos* e *Eureka/Blindhotland*, *CASOSDESACOS* trabalha com a falibilidade da visão. Mas no caso deste último, o filme criou uma encenação protagonizada pelo próprio artista sugerindo um passado para a obra, conferindo-lhe, assim, uma dimensão temporal.

Terminada a apresentação das obras do bloco “física e matemática”, um letreiro sobre tela preta anuncia o início do próximo bloco: “política”. Cildo se opõe a uma arte panfletária, mas não a uma arte política. A arte que intervém em aspectos sedimentados da sociedade é uma arte política. Desta forma, as obras *Zero Dollar* (1978/1984), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto cédula* (1970/2000) e *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) são compreendidas como arte política, pois identificam um circuito existente de troca valorativa, mas também de troca simbólica, e cria nele um ruído, que não é um ato

contra a integridade do circuito, mas um ato simbólico. O circuito não vai sofrer, se desfazer, nada acontecerá a ele. Apenas, uma mensagem individual “pegará carona” em seu automatismo ganhando, assim, uma projeção exponencial. O ataque ao circuito é meramente simbólico, pois há aí uma subversão em sua finalidade, já que ele não foi desenhado para divulgar ideias pessoais. Não é à toa que o letreiro inicial da sequência traz a seguinte frase: “O caráter das inserções será sempre o da contrainformação. Oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito). C. M”. Assim, o filme apresenta sua compreensão da obra propondo a ideia do circuito, como algo provido de um automatismo, por isso é um sistema anestesiado, sem vontade própria, mas que sofre uma intervenção através das inserções. Há, portanto, aí uma espécie de ato de conscientização a respeito de diversos assuntos para os quais a sociedade estaria anestesiada.

A primeira obra do bloco é apresentada de uma maneira completamente diferente das outras, numa das poucas sequências documentais do filme. Um táxi roda pelas ruas de Nova York. É Cildo quem sai do táxi e oferece ao motorista como pagamento uma nota de *Zero Dollar*. Bem-humorado, o motorista de descendência hispânica se assusta com o que vê, depois sorri e recebe a nota, mas pede que o pagamento seja feito com notas válidas. É importante notar que essa é a única cena do filme que foge ao controle do diretor, pois a reação do taxista poderia ter sido a mais diversa. Todas as outras sequências parecem ser fruto de um controle acirrado dos elementos que compõem a cena filmica, desde a iluminação, o enquadramento, a atuação eventualmente utilizada, a edição de som, a trilha sonora e a montagem. Tudo parece ter sido produzido com extremo rigor, mas aqui há uma fissura, uma quebra, que confere vivacidade ao filme. Outro taxista poderia se ofender, achar que estava sendo roubado ou simplesmente negar a nota, mas esse aceitou a brincadeira.

Independentemente da reação do taxista, ela era inesperada e isso faz a força desse recurso narrativo. Recurso bastante eficiente na medida em que expõe uma dimensão essencial para essa obra de Cildo, que é a intervenção no circuito. Cildo tentou inserir esta nota no circuito de troca de valores. Ele conta que sua intenção inicial era a de vender as notas em camelôs (RIVITTI, 2007, p. 79), o que evidenciaria de vez o disparate entre valor real e valor de troca. O filme, portanto, tentou flagrar o momento em que a obra acontece, o que, segundo o artista, não se dá em sua exposição institucional, mas no contato da nota com o circuito. Porém, como a nota de *Zero Dollar* não possui um valor preciso, ela não tem como entrar no circuito da troca de valores. Assim, o *Projeto Cédula* e o *Projeto Coca-Cola* puderam melhor realizar o objetivo do artista de intervir em circuitos autônomos.

As notas do *Projeto Cédula* são notas comuns do dinheiro corrente no Brasil à época, o Cruzeiro, e contêm inscrições semelhantes às do *Projeto Coca-Cola*. Na impossibilidade de filmar o processo de inserção da nota no circuito de trocas de mercadorias, o diretor optou por fazer, através da montagem, uma contextualização histórica e descritiva da obra. A sequência do filme relativa ao *Projeto Cédula* inicia-se com fotografias que mostram cenas de confronto entre policiais e cidadãos durante a ditadura militar (as fotografias são provenientes de obras de Antônio Manuel) (Figura 3.41), introduzindo o espectador no contexto em que a obra foi realizada. Depois, como uma espécie de *making of* da produção da obra, ao fundo, é possível ouvir o som de carimbo, gesto que anuncia o que será feito sobre uma nota de cruzeiro. Nas notas, a seguinte frase é carimbada: QUEM MATOU HERZOG? (Figura 3.42) Em seguida, fotografias ilustram o texto inscrito na nota, exibindo o jornalista Herzog enforcado e depois deitado, morto. Por cima do rosto ele aparece a frase carimbada na nota (Figura 3.43). Por fim, imagens da frente e do verso das notas carimbadas aparecem sobre um fundo com cenas do circuito de troca de valores em funcionamento, são mãos operando a troca de dinheiro por mercadorias e contando notas.

Já na parte sobre o *Projeto Coca-Cola*, há uma sofisticação maior em relação ao modo de apresentar a obra, pois utiliza imagens de proveniências distintas, faz uso de diversos recursos técnicos, e cria, através da montagem, uma pequena história a ser decifrada. Inicialmente, há uma imagem panorâmica do mar, com a linha do horizonte (curiosamente, uma imagem utilizada também nos dois filmes analisados anteriormente). A imagem do mar permanece e, em sobreposição, aparece a mesma tomada do início do filme em que uma mão escreve no papel a frase: “qual é o lugar do objeto de arte?” Corta. A mão coloca um papel enrolado dentro de uma garrafa de Coca-Cola, fecha a garrafa com a tampinha, e a lança para longe (aparentemente, ao mar) (Figuras 3.44, 3.45, 3.46).

Em alusão à famosa montagem de *2001 – Uma Odisséia no espaço* – na qual o macaco joga um osso para cima, a câmera acompanha o seu percurso, mas ao cair, há um corte para o espaço sideral, onde há uma estação espacial, representado a passagem de tempo – da mesma maneira, a tomada em que a garrafa voa pelo céu é cortada antes que se mostre onde ela teria caído. A próxima imagem, nitidamente em locação diferente daquela onde se encontrava o homem que lançou a garrafa, mostra uma esteira da fábrica de Coca-Cola com milhares de cascos cheios e vazios passando freneticamente pela câmera (Figura 3.47). O corte opera uma passagem no tempo e uma quebra de expectativa. Espera-se que a garrafa seja lançada ao mar, mas ela vai para uma fábrica de Coca-Cola. A pergunta escrita no papel, a mesma que no início do filme passeia pelas ruas movimentadas de uma grande cidade, é

agora inserida numa garrafa e lançada ao desconhecido. Assim, mais uma vez, o filme cria uma situação que desdobra o questionamento inicial acerca do local da obra de arte. A arte pode estar em qualquer lugar, inclusive numa fábrica de Coca-Cola.

Depois da curta sequência de tomadas da fábrica, inicia-se uma montagem em *stop motion* de fotografias em preto e branco registrando a aplicação do texto *Yankees go home!* em uma garrafa. Em seguida, há uma montagem rápida com tomadas de mãos devolvendo garrafas vazias no balcão de um boteco qualquer. *Close* na garrafa, agora a inscrição é outra: é um desenho explicativo de como se faz um coquetel molotov com uma garrafa de Coca-Cola (Figura 3.48). Em uma montagem extremamente ágil, a sequência é sucedida por uma tomada bastante rápida de uma mão abrindo uma garrafa cheia, depois uma tomada de um coquetel molotov feito com garrafa de Coca-Cola, exatamente igual à descrição aplicada na garrafa. Entra em quadro uma mão com isqueiro e acende a estopa do coquetel (Figura 3.49). Corta. Imagem de arquivo de um garoto portando um coquetel molotov aceso que, em seguida, é lançado em direção a um tanque militar em movimento (Figura 3.50). O tanque é atingido e o garoto sai correndo.

Nesta parte dedicada à obra *Projeto Coca-Cola* vemos uma opção muito bem-sucedida de mescla narrativa. Há encenação, apropriação de imagem de arquivo, imagem documental, *stop motion*, e tudo isto ganha um novo sentido através da montagem. Apesar de as imagens serem nitidamente de fontes distintas e, por isso, não apresentarem uma continuidade visual evidente, a montagem faz a costura entre elas, para que, juntas, criem o seguinte discurso: a garrafa de Coca-Cola circula pela fábrica, depois é retirada de seu circuito, onde recebe a interferência do artista, e é devolvida no bar, retornando ao circuito. A inserção ensina a fazer um coquetel molotov, o que é de fato feito e a garrafa se transforma em uma bomba utilizada em um protesto político qualquer.

Não é possível identificar qual a situação em que o garoto está envolvido, se ocorre na Europa ou na América do Sul, na década de 1980 ou de 1990. A montagem do filme de Luiz Felipe Sá utiliza apenas o conteúdo figurativo da imagem, sem se preocupar com o seu referente. A narrativa do filme sugere um possível desdobramento da obra. O coquetel molotov sendo arremessado faria parte da obra tanto quanto a garrafa. Aí reside sua força política, não por se tratar de um protesto político, mas por ser capaz de criar interferências diversas na realidade. A circulação da garrafa leva a mensagem inscrita pelo artista, fazendo sua voz ecoar em locais desconhecidos, e gerando, potencialmente, ações variadas. Para Cildo, é uma obra aberta:

ele [o trabalho] não é impositivo: quando aplico as frases nas garrafas, estou exercendo a minha individualidade em relação a esse projeto. Essa é a minha posição em relação ao uso. O que não impede que pessoas que pensem exatamente o contrário de mim utilizem esse meio. Nesse sentido é um projeto aberto, onde não há imposição de nenhum tipo de controle ideológico na utilização. (SCOVINO, 2009a, p. 124)

No final da sequência, um letreiro sobre tela preta anuncia que “as inserções não agem como objetos industriais colocados no lugar do objeto de arte, mas sim como objetos de arte agindo como objetos industriais. C. M.”. Essa frase resume o que Moacir dos Anjos identificou como a intenção do artista com essa obra:

Para o artista, esses trabalhos seriam o avesso da operação por meio da qual Marcel Duchamp criara o *ready-made* quase seis décadas antes: em vez de subtrair um objeto do campo mercantil e colocá-lo no campo consagrado da arte, Cildo Meireles propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e se trocam. Questionava, ademais, a noção de autoria do próprio trabalho, posto que estimulava outros a fazer tais inserções em seu lugar mediante as instruções de procedimento que fornecia. (ANJOS, 2010a, p. 65, 66)

A frase que consta no letreiro é de autoria de Cildo Meireles, é uma dentre as várias utilizadas no documentário para fornecer chaves de leitura para a obra. Não chega a ser uma frase explicativa sobre a obra, mas joga luz em aspectos para os quais o espectador talvez não estivesse atento. O uso de conteúdo textual no filme será abordado mais à frente.

A última obra do bloco intitulado “política” é *O sermão da montanha: Fiat Lux* (1973/1979). Diferentemente das obras anteriores que compõem este bloco, *Fiat Lux* não trabalha diretamente com inserção em circuitos, mas continua questionando o sistema de troca de valores. A instalação é composta por 126 mil caixas de fósforos Fiat Lux que formam um ambiente em cubo dentro da galeria. A performance consiste na presença de seis atores vestidos como gângsteres que protegem a instalação. No chão, a presença de lixas gera, através do atrito com as solas dos sapatos dos atores, um ruído de fósforo sendo aceso. Cildo, gozando de seu direito de consumidor, adquire uma quantidade de caixas de fósforos suficiente para explodir a galeria (SCOVINO, 2009b, p. 166). Desta forma, ele entra legalmente no sistema de troca vigente, mas cria uma situação potencialmente criminosa. Bastaria que alguém acendesse um palito de fósforo para que a galeria fosse pelos ares. Cildo aponta para a dimensão de perigo real sugerido pela obra: “Em Fiat Lux, há uma situação de perigo que foi criada através de um procedimento absolutamente legal. Você está simplesmente exercendo um direito de consumidor”. (SCOVINO, 2009a, p. 123). Para Scovino, a intenção de Cildo seria a de:

Identificar e atacar o próprio absurdo de um sistema dado como infalível. Provocar a sua derrocada por meio de mecanismos legais. A ironia, portanto, vira instrumento

de mobilização, utilizando exatamente os próprios meios que o sistema oferece para se manter ativo: o acúmulo. (SCOVINO, 2009b, p. 166)

Interferir neste sistema, mesmo que de forma irônica, conforme sugere Scovino, é o que confere o caráter político da obra, e, por isso, ela compõe este bloco de obras sobre “política”, dentro do filme de Luiz Felipe Sá. Esta deve ter sido uma opção curatorial, cuja responsabilidade é de Frederico Morais. A opção poderia ter sido outra. Esta obra poderia ter sido, por exemplo, agrupada à obra *Estajo de Geometria*, pois as 600 lâminas que, juntas, compõem um objeto único, também partem da lógica do acúmulo. Diferentemente de *Fiat Lux*, o objeto composto pelas lâminas não cria uma situação real de perigo, pois o poder de corte foi neutralizado justamente pelo acúmulo, mas a existência de 600 lâminas de barbear, por si só, é capaz de gerar sensação de medo e angústia. Não repenso o agrupamento das obras por achar que tenha sido feito de forma insuficiente ou inoperante, mas porque isso ajuda a compreender o ponto de vista subjacente às escolhas do diretor. Talvez seja por haver, de fato, um nexos entre as obras *Fiat Lux* e *Estajo de Geometria* que, no final da sequência de *Fiat Lux*, haja uma tomada curtíssima da cena de *O cão andaluz*, precisamente a cena do olho sendo cortado pela lâmina.

No filme, *Fiat Lux* é representada mediante fotografias de registro da performance e cenas produzidas para o filme, de palitos de fósforo sendo acendidos. As fotos são radicalmente decupadas, a edição mostra rapidamente diversos pedaços das fotos, e intercaladamente a essa edição aparecem as imagens dos fósforos sendo acesos. Não há aí nenhum recurso que tenha sido utilizado para recriar a atmosfera da obra, nem para levantar nem desdobrar qualquer um de seus aspectos.

A última parte do filme tem como título a pergunta central “qual é o lugar do objeto de arte?”. A primeira de suas sequências parece sugerir uma resposta para a pergunta: são diversas tomadas da montagem da exposição *Desvio para o vermelho*, no New Museum of Contemporary Art, em Nova York, em 2000. O museu seria, então, o lugar do objeto de arte. No entanto, imagens da primeira sequência do filme, que mostram o papel que contém esta pergunta sendo trancado por um cadeado, são intercaladas com as cenas da montagem da exposição. No final, esse papel aparece trancado junto à sua chave e um letreiro por cima da imagem traz a informação: “*Conhecer pode ser destruir*; papel fabriano, cadeado e chave – 1970”, o que revela que o papel trancado também é uma obra. Colocá-la novamente ao final do filme sugere que o seu título ofereça uma resposta para a pergunta deste bloco. Conhecer o local do objeto de arte pode significar o seu fim, pois na arte contemporânea esse é um constante enigma, inspiração primordial para o artista plástico.

Assim como *Cildo Meireles*, filme realizado por Wilson Coutinho, *Gramática do objeto* procura interpretar as obras, tal qual o trabalho do crítico de arte, o que muito provavelmente se deve à assinatura do roteiro por Frederico Morais. Tanto Wilson Coutinho quanto Frederico Morais, profundos conhecedores da obra de Cildo, conferiram aos respectivos filmes um caráter de crítica cinematográfica. O trabalho do crítico de arte é entendido, aqui, não como aquele que tem o poder de julgar a qualidade de uma obra como um juiz, mas como alguém que constrói o sentido da obra, junto a ela. Luiz Camillo Osório descreve bem qual seria o papel da crítica de arte, com o qual o presente trabalho consente:

Deve-se estar a par do ambiente artístico, da história da arte, ter fluência diante de uma dada tradição e de um conjunto de “saberes relacionais”. Acima de tudo, deve-se estar disponível frente às exigências das obras, estar familiarizado com um tipo de experiência proposta pela linguagem a ser traduzida, ou melhor, deslocada pelo ajuizamento e escrita da crítica. [...] Com isso quero dizer que a crítica procura dar-lhes [às obras] uma outra voz e um outro lugar, ou seja, que ela deve assumir-se como um exercício exploratório, que vive uma experiência formal, uma invenção de linguagem e a transpõe ao texto de modo a deslocar-lhe os sentidos. (OSÓRIO, 2005, p. 17, 18)

É desta mesma maneira que os filmes se comportam em relação às obras de Cildo. Tanto um quanto outro conseguem criar situações que trazem à tona, ressaltam, explicitam os principais questionamentos da obra de Cildo. Deste ponto de vista, não se pode negar que ambos possuam um caráter didático, mas não creio que possam ser chamados, propriamente, de filmes pedagógicos. O fato é que, nestes filmes, o didatismo existe, mas precisa ser decifrado, porque está contido nas situações encenadas, por detrás das imagens e sua montagem, e não na superfície, ao alcance de todos.

Mesmo o conteúdo textual existente dá dicas de compreensão para as obras, mas não são eles que conduzem a narrativa. Eles apenas a pontuam. No caso de *Cildo Meireles*, há um texto narrado, mas que não entrega ao espectador todas as informações “mastigadas”. É um texto que interroga, evoca, instiga, parodia. O texto, em *Gramática do objeto*, é ainda mais econômico, só aparece visualmente. Ele é utilizado para criar uma ordenação das obras em torno de conceitos e para oferecer dicas interpretativas ao espectador. A utilização do texto segue a lógica do filme como um todo, que produz situações através das imagens para que sejam decifradas. Também os textos devem ser decifrados. O entendimento não é imediato, é necessário criar correlações entre as imagens, os sons e os textos para se depreender algum significado. A montagem é de extrema importância, pois é ela que confere os significados às sequências, orquestrando os diversos materiais disponíveis.

A estratégia representativa desenvolvida por Luiz Felipe Sá faz uso, então, de diversos recursos cinematográficos, mas primordialmente é a encenação, a montagem e o texto que

constroem a narrativa. Olhando para o filme como um todo é possível enxergar que as obras de Cildo são, evidentemente, a base para o filme, no entanto, algumas delas são profundamente alteradas. Em *CASOSDESACOS*, por exemplo, a instalação foi transformada em performance, o que se mostrou suficiente para explicar a obra de uma maneira talvez mais eficiente que qualquer texto. *Para ser curvada com os olhos* é uma obra estática, mas aqui ganha movimento através da animação. O mesmo ocorre com *Rodos*. Mesmo algumas obras que não sofreram “alterações” formais na sua forma de exibição, foram inseridas em uma narrativa que existe apenas dentro do filme. Tanto *Projeto cédula*, quanto *Projeto Coca-Cola* e *Conhecer pode ser destruir* potencializam questionamentos da obra, porém criam situações somente existentes no filme. A partir de questões pulsantes das obras, o filme cria essas situações, fazendo-as ressoar para além da obra. Nesses momentos, o filme assume uma autonomia maior em relação à obra, pois parte dela para propor situações possíveis.

3.4 Cildo, de Gustavo Rosa de Moura ou onde está o sujeito?

Cildo (2009), de Gustavo Rosa de Moura, 78 minutos

Este filme de longa-metragem utiliza como fio narrativo entrevistas realizadas com Cildo Meireles, onde se falam de diversos assuntos, desde sua infância, o tempo que passou em Brasília, sobre o trabalho do pai junto aos índios, mas também da sua visão sobre a arte, a origem de alguns de seus trabalhos, e também assuntos mais filosóficos, como o tempo e a memória. Tudo isso é pontuado por imagens de mais de 15 de suas obras. Ao contrário do filme de Luiz Felipe Sá, todas as obras foram filmadas quando montadas em exposições ao redor do mundo, como, por exemplo, no Museu Vale, em Vila Velha (ES), na Tate Modern, em Londres (Reino Unido), e no Instituto Cultural Inhotim, em Brumadinho (MG) – ora em processo de montagem, ora sendo visitadas pelo público – com exceções apenas daquelas cujo suporte é exclusivamente sonoro e dos projetos *Inserções em Circuitos Ideológicos*, pois, como já foi visto, não têm como ser reproduzidas. Para se referir a estas obras, o filme apresenta os objetos-*souvenir* (garrafa com inscrições em *silk-screen* e notas de dinheiro carimbadas) e faz citações filmográficas do filme de Wilson Coutinho, *Cildo Meireles*, de 1979.

É importante destacar que, neste caso, o uso de material de arquivo não constitui uma apropriação, conforme foi visto no segundo capítulo. A apropriação acontece quando o trecho de um filme alheio é selecionado e recontextualizado, ganhando um novo significado. Isto

não acontece com o material de arquivo acessado no filme de Moura, cuja utilização tem finalidade descritiva, logo não há a intenção de criar novos significados. Por isso, refiro-me a citações filmográficas, uma espécie de abre aspas feita no cinema.

Esta opção de filmar todas as obras em exposições já é o suficiente para começar a compreender o ponto de vista que o diretor deseja imprimir ao filme. Ele parece desejar mostrar as obras, tal como elas são exibidas ao público, como se a câmera fosse um espectador por entre as obras. A câmera em lento deslizamento pelo ambiente quase não se faz notar. Todas as obras são apresentadas em longos planos abertos, e em planos mais fechados que enfocam detalhes considerados importantes. O som é ambiente. A precisão na forma de representar, a impecabilidade do enquadramento são alguns dos argumentos de Eliska Altmann, para incluir o filme *Cildo* dentro da categoria de documentário ontológico, cujos filmes são “representantes, sem contravenções, de seus referentes; documentários não arriscados, que parecem governar, infalivelmente, o real das imagens contadas.” (ALTMANN, 2011, p. 4). Tal definição se adequa ao filme, que não arrisca utilizar mais que os recursos básicos cinematográficos para representar as obras. Segundo Altman:

Na busca ontológica por um real claro, inquestionável, vemos entrevistas e depoimentos do artista, que não deixam dúvidas sobre seu discurso e seu pensar artístico. Além disso, também vemos, re-presentada na tela, sua arte. Mais ainda: podemos *quase* penetrá-la e tocá-la, tamanha a proximidade com sua realidade. Não fosse o detalhe de essa experiência de visão, penetração e toque não ser nossa, mas da objetiva da câmera de Gustavo Moura, que guia o espectador dentro de seu quadro, estaríamos livres para sentir e imaginar, nós mesmos, as obras de Cildo Meireles. (ALTMANN, 2011, p. 13, grifo do autor)

Ora, não creio que mediante um filme possamos estar completamente livres para sentir obras de arte, pois os filmes operam sempre uma mediação entre a obra e o espectador. E essa mediação é carregada por aspectos subjetivos daquele que empreende a representação. Mesmo no documentário de Moura, essa mediação existe, embora seja camuflada. De fato, conforme relata Altmann, “podemos *quase* penetrá-las e tocá-las [as obras]”, mas é justamente o fato de não estarmos diante das obras que nos impede de senti-las livremente. Altman toma de empréstimo de André Bazin o termo “ontológico” para definir esse tipo de documentário exatamente porque, para ele, a ontologia do filme se basearia na

crença criada pelo espectador num cinema capaz de transpor mecanicamente à tela imagens do mundo social, atual, vivido – esta se dá por determinada condição ou intenção discursiva. [...] como espectadores, somos chamados a interiorizar a crença de que o objeto representado é literalmente “representado”, isto é, tornado, de certa forma, presente no tempo e no espaço, como uma espécie de transferência da realidade. (ALTMANN, 2011, p. 11, 12)

O filme parece aproveitar-se desse fenômeno psicológico relatado por Bazin, da crença na transposição inequívoca do objeto representado à tela, como se o cinema fosse um veículo reproduzidor transparente, para criar uma sensação aos espectadores de que eles estariam fisicamente diante das obras, ou seja, uma falsa sensação de presença, quando, na realidade, é tudo ausência, é tudo representação, é tudo mediação. O espectador não pode tocar a obra, e não pode penetrar em seus ambientes. Entretanto, em entrevista ao site de notícias cinematográficas, *Cineclick*, Gustavo Rosa de Moura, ao responder pergunta do repórter Heitor Augusto acerca da intenção do filme em mergulhar nas instalações levando junto o espectador, afirma não ter intencionado que o filme simulasse a fruição de uma obra de arte presencialmente:

Nunca tentei substituir a experiência de entrar numa peça. Penetrar a obra de arte é algo insubstituível. Não queria colocar a câmera como se fosse espectador entrando na obra, mas fazer uma passagem da arte de Cildo para o cinema, uma tradução. Claro que a sensação [de substituição] passa por causa do respeito pelo som da própria obra, que está no filme. Gosto muito do cinema que é sensorial, feito sem palavras, que propõe a imersão com todos os sentidos humanos. (AUGUSTO, 2010)

Ao negar ter sido sua intenção substituir a experiência presencial entre espectador e obra, Moura afirma ter desejado fazer uma tradução da arte de Cildo para o cinema porque lhe agrada o cinema sensorial, que propõe uma imersão dos sentidos humanos. No entanto, *Cildo* contempla primordialmente o aspecto visual e formal das obras. A “imersão com todos os sentidos humanos” parece ser apenas uma intenção do filme, mas que não se realiza. Ademais, a tradução, ou, como prefiro definir, a mediação, requer que a linguagem do meio para o qual a obra será traduzida seja utilizado. Se o meio for a literatura, as palavras, suas sonoridades, o estilo, o ritmo, diversos recursos literários terão que dar conta de pôr em palavras aquilo que se pretende traduzir. No caso do cinema, os recursos disponíveis para executar essa tradução são infinitos, desde os movimentos de câmera, a edição de som, os tipos de montagem, a *mise-en-scène*, a iluminação, e por aí vai. Por exemplo, a iluminação certamente foi trabalhada de maneira a proporcionar a analogia visual entre a obra *Glovetrotter* e a Lua, com será visto adiante.

Enfim, as possibilidades de mediação são infinitas e se ampliam na medida em que os recursos próprios do cinema são utilizados, pois podem multiplicar os significados das obras. Eles deverão ser utilizados na medida exata para realizar a mediação da obra de acordo com o ponto de vista do diretor, porque cada um desses recursos, chamados por Dubois de figuras de escrita, são carregados de um significado dinâmico, que ao longo da história ganha diferentes interpretações.

A opção de *Cildo* em utilizar economicamente alguns recursos é potente de significados também. Não quero dizer com isso que a quantidade de recursos determina se uma mediação será mais ou menos eficiente. Mas ao optar, por exemplo, por utilizar, na grande maioria das obras, a câmera em lento *travelling*, Moura logra um efeito que vai de encontro com o que, em seu discurso, é a sua intenção. Acredito que, mais do que o som ambiente, conforme ele justifica, é o movimento de câmera e seu posicionamento na altura exata do olho humano o que sugere ao espectador que sua câmera esteja simulando a observação espectral. Isto porque o *travelling*, desde os primórdios de sua existência, carrega em si esta potência significativa em relação a um ponto de vista humano. Segundo Dubois:

O *travelling*, o “plano-feito-viagem” só é considerado como a “alma do cinema” (sua consciência moral, como diz Godard) por exprimir (ou imprimir) movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escutar, acompanhar. No fim do movimento de câmera, mesmo que a mobilidade apareça, em graus variáveis, como a ação de um veículo mecânico, há sempre um olho em jogo, se não um corpo: um ponto de ancoragem humano. (DUBOIS, 2004, p. 185)

Mas esse “espectador” das obras por trás da câmera se comporta de uma maneira tão neutra, tão desprovida de uma singularidade capaz de distingui-lo, que se assemelha também a um registro documental, isto é, imagens quase em estado bruto, sem interferências que possam sugerir novos significados. O registro documental é considerado, aqui, como um tipo de imagem respeitosa, ao máximo, com o material referencial, pois é portador de um caráter documental, histórico, como prova da existência física da obra. Assim, são utilizados apenas os ângulos mais habituais, não há uma proposta de sugerir novas formas de olhar a obra, de ressaltar seus questionamentos, desdobrá-la em outras formas, com algumas exceções que serão devidamente descritas adiante. O texto de Moacir dos Anjos, utilizado pelo site da Matizar, a produtora do filme, para divulgar o filme, oferece uma possível justificativa para essas imagens em tom de registro. Para ele,

Cildo recusa o passo apressado e a edição fragmentada de tantos documentários sobre arte contemporânea, rendendo-se à temporalidade estendida e à consequente exploração no espaço que cada trabalho requer para capturar os sentidos do público. Mais do que representar a obra do artista, ele a testemunha, acatando a impossibilidade de traduzi-la, de modo pleno, em termos filmicos. Entre o desejo de aproximação máxima ao objeto escolhido e o reconhecimento de que certa distância deve ser mantida, *Cildo* encontra um tom que emula a preferência pelo interstício que já está dada em muitos trabalhos de Meireles. (ANJOS, 2009)

Anjos lança mão de um dos conceitos caros ao artista, o interstício, para defender a opção por uma fotografia testemunhal, que, segundo ele, é consciente da impossibilidade de

traduzir a obra. A temporalidade das imagens, no entanto, não é suficiente para desculpar a predominância da exposição de aspectos visuais das obras, o que justamente é o grande alvo da crítica embutida em algumas obras de Cildo. Talvez, a constatação de que haja uma impossibilidade de traduzir as obras para o meio cinematográfico seja tão assertiva, neste texto, por se tratar de um crítico de arte, e não de cinema, pois não há impedimento para que se tente realizar uma tradução das obras em qualquer suporte existente. De fato, uma tradução é, por definição, imperfeita, pois nunca poderá abarcar todos os aspectos de uma obra, pela diferença entre as naturezas dos dois suportes. Mas isto não inviabiliza que se tente fazê-la. Embora a tradução implique, necessariamente, algum grau de interpretação, ela almeja duplicar o objeto traduzido em outro idioma ou meio. Mas, diferentemente da mediação, a tradução tenta se desfazer dos eventuais vestígios do sujeito que interpreta. Uma tradução da obra de Cildo Meireles para o cinema, por exemplo, teria que considerar outros diversos sentidos, além da visualidade, abarcando também conceitos filosóficos. Análise, a seguir, algumas obras que, no filme *Cildo*, foram representadas para além de sua condição visual.

Além dos planos abertos e fechados da cobertura das obras, há algumas poucas situações que merecem destaque por utilizar recursos cinematográficos com a intenção de produzir significados, ressaltar questionamentos das obras, ressoar suas tensões e interrogações. *Babel* (2001) é uma obra ambiciosa, assim como a torre bíblica. Recorro à precisa e eficaz descrição da obra feita por Moacir dos Anjos:

Ao entrar no ambiente que Babel ocupa, o visitante logo identifica, ainda que de modo impreciso, um ruído baixo e contínuo e os contornos de uma estrutura alta e cônica, onde divisa muitas e pequenas fontes de luz. Atraído pelo volume disposto no centro da sala e envolto em quase penumbra, circula em torno dessa estrutura e percebe, por fim, tratar-se de uma torre – mais de dois metros de diâmetro e cerca de cinco metros de altura – feita do acúmulo e da sobreposição de centenas de rádios. Todos estão ligados e os seus *leds* e *dials* são, conforme fica evidente, a origem dos pontos luminosos vistos de longe. São rádios de formato e épocas diversos: os maiores, dependendo ainda de velhas válvulas para funcionar, servem de base aos outros, mais leves e portáteis graças aos componentes eletrônicos que encerram. O chiado indistinto também gradualmente se esclarece: são músicas, notícias e programas radiofônicos que, emitidos de cidades e países diferentes através de ondas sonoras de variável alcance, combinam-se de maneira aleatória. (ANJOS, 2010b, p. 81)

No filme, a decupagem visual da obra segue o mesmo padrão que percorre o filme do início ao fim. São planos fechados, focalizando os rádios de variadas formas, planos abertos revelando a grande torre, um espectador que a observa, caminha em torno dela. No entanto, o filme, quando assistido no cinema ou em uma televisão com um sistema de som *surround*, promove uma imersão na sonoridade da obra. Os sons dos rádios foram gravados em canais separados e mixados no sistema 5.1, no qual 5 canais separados geram sons médios e agudos

e 1 canal emite os graves, cada qual sai diretamente de uma caixa de som, e estas são posicionadas de forma a circundar todo o ambiente. Nas partes de entrevista, por exemplo, não faz muita diferença se o som virá das caixas frontais ou laterais. Mas nesta parte do filme, a mixagem foi feita de modo a criar um ambiente sonoro complexo. Assim, cada caixa emite um grupo de sons diferente, e alguns sons começam em uma caixa e terminam sendo emitidos por outra, dando a impressão de que estão em deslocamento.

Essa experiência sonora, proposta no filme, não pretende recriar o ambiente da obra, pois em *Babel* as fontes sonoras são diversas, mas estão todas posicionadas no centro da sala (Figuras 3.51, 3.52). A obra é o centro e os espectadores a rodeiam. No filme, o som é que circunda o espectador. A mixagem cria uma espécie de ponto de escuta para representar a obra. Assim como, por exemplo, a câmera posicionada de determinada maneira no ambiente sugere um ponto de vista frontal ou lateral da obra, o ponto de escuta determina uma maneira específica de escutar o som emitido pela obra. Assim, o ponto de escuta operado nessa mixagem sugere um espectador que caminha ao redor da obra e desvenda, pouco a pouco, a variedade de sons por ela emitidos. Assim, a diversidade dos idiomas, das qualidades sonoras, das músicas, é melhor percebida.

Seria muito simples representar essa obra de forma a transformar todos os sons em uma massa indiscernível de ruídos. De fato, ao observar a obra de longe é isso o que se escuta, uma massa indiscernível de ruídos, mas o deslocamento do espectador, aproximando-se e rondando a obra possibilita um pequeno grau de discernibilidade entre a imensa variedade de fontes sonoras. Esta discernibilidade é importante para que se possa notar a existência de diferentes idiomas sendo falados, que a qualidade sonora varia etc. A representação da obra no filme propõe uma interação do espectador cinematográfico com o som diferente da que poderia ser a experiência *in loco*, no entanto, reproduz uma sensação necessária à compreensão da obra, pois a compreensão da variedade sonora ressoa na sua recepção. O questionamento central de *Babel* parece ser a respeito do acúmulo de informações geradas pelos meios de comunicação que produziria um obscurecimento do conteúdo emitido (Anjos, 2010b, p. 83). Então, o filme consegue criar essa sensação de discernibilidade remota entre os tipos de fontes sonoras, mas que ao mesmo tempo se misturam e se neutralizam, esvaziando toda e qualquer informação transmitida.

Outra obra que merece ser analisada é *LiverBeatlespool* (2004) uma obra sonora composta de 27 músicas dos Beatles superpostas, alinhadas pelo centro das músicas. A forma de apresentação desta obra no filme é simples e eficiente. Em um plano-sequência Cildo explica a obra, sendo que no meio da explicação, quando começa a falar de questões legais

sobre o uso das canções, o áudio de sua voz vai sendo reduzido gradativamente até ficar totalmente mudo, mas a imagem da entrevista continua *on*. Simultaneamente, *LiverBeatlespool* começa a ser tocada em som baixo e gradativamente vai aumentando até que esteja numa altura adequada para ser ouvida. Durante um minuto a música é tocada e Cildo fala sem que se possa escutar o que diz. Após um minuto, bruscamente, a música é interrompida e o som da voz de Cildo volta a estar em sincronia com o movimento de seus lábios, até que termina seu depoimento sobre esta obra.

Segundo Adrian George escreveu no site da Liverpool Biennial, em 2004, onde *LiverBeatlespool* foi exibida: “Através deste projeto, Meireles é bem-sucedido ao criar uma presença física, tangível, para a música, uma forma sólida condensada do som – um paralelo para a real e contínua ‘presença na ausência’ dos Beatles em Liverpool”²¹ (GEORGE, 2004, tradução nossa). É a mesma lógica dos objetos que, por acúmulo, têm suas funções neutralizadas. A massa sólida gerada pelo acúmulo de músicas superpostas produz uma indiscernibilidade, que é corroborada pela imagem de Cildo falando algo que não se pode ouvir. Assim, imagem e som, embora dessincronizadas, estão em consonância de sentido. Essa situação recria também, de certa forma, a ideia de presença na ausência, mencionada por George, pois na ausência da voz de Cildo, durante sua fala, paira a presença da música.

Por último, gostaria de analisar a sequência dedicada a *Glovetrotter* (1991), que começa com Cildo concedendo uma entrevista a uma emissora de televisão, para quem descreve visualmente a obra. Em seguida, são exibidas imagens da equipe de montagem da obra desembalando as bolas sobre o chão. Cildo posiciona meticulosamente cada bola por debaixo da malha de aço inoxidável. Depois, as tomadas são da obra já pronta, com tomadas em plano aberto, feitas em *travelling*. Inicialmente elas são feitas no nível do chão, conseguindo uma imagem em perspectiva da obra, depois o eixo da câmera muda e o *travelling* é feito quase em *plongée*, ou seja, de cima pra baixo. Provavelmente, houve alguma arrumação da iluminação do ambiente ou uma alteração feita na pós-produção que conferiu à imagem uma tonalidade metalizada. Não se vê as cores das bolas por debaixo da malha, detalhe que é dado a ver na obra. A malha prateada sobre as bolas, desse ponto de vista (do alto), cria uma imagem que se assemelha à atmosfera lunar (Figuras 3.53, 3.54).

Pode ser interessante pensar que essa analogia com a Lua cria uma inversão para um dos aspectos da obra, que é a imobilidade das bolas. Como já foi visto, a imobilidade, a

²¹ “Through this project Meireles succeeds in creating a tangible, physical presence for the music, a solid form condensed from sound – a parallel to the very real and continued ‘presence in absence’ of the Beatles in Liverpool.”

captura das bolas pela malha de aço neutraliza a sua principal característica que é rolar, se movimentar, se deslocar. A imobilidade é, aqui, contrastada pela imagem da Lua que sugere um ambiente fluido, onde a gravidade não permite a imobilidade. A semelhança com a superfície lunar, produzida pelo posicionamento e movimento da câmera e pela iluminação do ambiente, é aproveitada narrativamente, pois sobre essas imagens é sobreposto o áudio da transmissão radiofônica feita por Orson Welles, em 1938, baseada no livro *A guerra dos mundos*, de Herbert George Wells.

Na ocasião, o cineasta Welles leu um trecho do livro que anunciava uma invasão extraterrestre ao planeta Terra. Há relatos de pânico e desespero nos Estados Unidos porque os ouvintes acreditaram que estavam ouvindo uma notícia jornalística. Quando termina o trecho da transmissão radiofônica, entra uma entrevista com Cildo, na qual ele menciona a importância deste trabalho artístico de Orson Welles, que atinge uma fronteira entre realidade e ficção, local almejado por toda obra de arte contemporânea. A sobreposição do áudio de Welles à imagem de *Glovetrotter*, por um lado, ratifica a intenção do diretor em criar uma imagem da obra que se assemelhe à Lua, por outro, atua como uma transição narrativa de uma sequência, sobre a obra, para outra, sobre Orson Welles. Desta forma, os recursos técnicos utilizados para a filmagem e para a montagem criam uma nova camada de significado para a obra. É um desdobramento da obra proposto no filme, algo que vai além dela e da intenção de seu autor.

Estas três sequências propõem, de fato, mediações das obras de arte na forma do cinema, utilizando recursos como movimento e posicionamento de câmera, edição de som e mixagem. Não é apenas o aspecto visual da obra que está sendo transposto para o filme, mas também sua sonoridade e suas questões poéticas. A poética da obra de arte deve também ser traduzida, para além de sua visualidade, pois o que seria da obra de arte sem a poesia, sem seus questionamentos, sem suas tensões? Quando apenas a visualidade das obras passa de um meio a outro, o processo de tradução não está completo.

Comparação entre os quatro filmes

A primeira característica deste *corpus* de documentários sobre Cildo Meireles que chama a atenção é a distância temporal que os separa. O primeiro, *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho, foi realizado em 1979, e o último, *Cildo*, de Gustavo Rosa de Moura, em 2009. Trinta anos os separam, e também uma série de outras características. Evidentemente, o

primeiro apresenta um número de obras reduzido, enquanto o último, também por se tratar de um longa-metragem, aborda mais de 15 obras.

A propósito, o fato de Gustavo Moura ter realizado um longa-metragem, enquanto os outros fizeram curtas-metragens, de 10 a 15 minutos, já sugere uma das possíveis intenções do diretor em propor um filme “mais profundo” sobre seu tema. Estas aspas, guardam uma ambiguidade que o termo evoca, pois este filme parece ambicionar uma profundidade que não se realiza. São inúmeras as entrevistas feitas com o artista, são diversas as exposições filmadas, em locais distantes do mundo, ao longo de 3 anos. São tantas as obras de Cildo apresentadas. No entanto, essa profundidade abarca apenas dados quantitativos. O filme não apresenta um aprofundamento da reflexão sobre as obras. A apresentação delas se dá por meio de comentários realizados pelo artista. Uma fórmula que se repete insistentemente. O discurso do artista é válido para entrar em contato com seu universo intelectual e obter certos dados históricos, mas no que diz respeito às obras, eles devem ser ouvidos com parcimônia. O discurso de qualquer artista sobre sua obra não deve ser confundido com a própria obra. O discurso é o discurso e a obra é a obra. Ela existe independentemente do que seja falado sobre ela. Acredito que a obra de arte seja algo multiforme, que se define à medida que há o contato com os espectadores. É nesse sentido que o cinema pode contribuir enormemente para a apreciação das artes plásticas, pois é um veículo eficiente da transmissão de uma visão pessoal acerca da obra. Cada diretor é um espectador e pode utilizar o filme para apresentar sua relação com tal obra de arte. Os outros 3 filmes sobre Cildo Meireles se aventuram, em seus poucos minutos, a aprofundar a visão acerca das obras, de maneiras distintas.

Uma série de escolhas realizadas pelos diretores indicam seu posicionamento frente ao desafio de imprimir um ponto de vista mediante o filme. Uma delas diz respeito à escolha das obras a serem representadas. Dois dos quatro filmes, *Derrapagem no Éden* e *Cildo*, fazem uso, integralmente, de obras expostas em museus e galerias. No primeiro, as obras representadas no filme são todas integrantes de uma exposição no Museu de Arte do Porto, em Portugal, o que poderia configurar uma unidade de sentido delas. No entanto, o diretor não parece ter feito questão de estabelecer um vínculo conceitual entre as obras. No filme, elas parecem desconectadas conceitualmente umas das outras. Já no segundo, diversas instituições exibidoras são visitadas, o que não impediria, necessariamente, de haver uma produção de sentido entre elas. Mas na montagem, elas foram dispostas de maneira a ilustrar ou a se relacionar de alguma maneira ao conteúdo das entrevistas com Cildo. A seleção das obras está submetida à demanda por imagens criada pelo discurso do artista, e não a um sentido conferido pelo diretor.

Nos outros dois filmes do grupo, pode-se notar a presença de críticos de arte, familiarizados com a obra de Cildo, por trás de tais decisões. Tanto no filme realizado pelo crítico de arte Wilson Coutinho, quanto em *Gramática do Objeto*, cujo crédito de curadoria e roteiro é assinado por Frederico Moraes, trazem nitidamente a marca dos dois, respectivamente. Wilson Coutinho agrupou as 6 obras selecionadas em torno do questionamento ao sistema representativo predominante nas artes plásticas, proveniente das leis da perspectiva. Assim, todas as obras dialogam, em graus diferentes, com esse questionamento. O texto que acompanha o filme reafirma, a todo tempo, esta conexão.

Já em *Gramática do Objeto*, foram 13 as obras selecionadas para serem representadas, articuladas em torno da pergunta “Onde é o lugar do objeto de arte?”. É claro que o questionamento do objeto na arte contemporânea se relaciona com a crítica ao sistema representativo vigente. Portanto, os dois filmes, de Wilson Coutinho e de Luiz Felipe Sá, estão em consonância de conteúdo. Há, em ambos, um discurso sobre a obra que não se dá apenas por meio das palavras (em *Cildo Meireles*, mediante a locução, e em *Gramática do Objeto*, por meio dos letreiros), mas também pela forma de representar as obras.

Em *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho, todas as obras, com exceção de *Eureka/Blindhotland*, são representadas para o filme de forma exclusiva, isto é, não são filmagens das obras em exposição. O mesmo ocorre em *Gramática do Objeto*, mas sem exceções. Ao filmar as obras de forma exclusiva para o filme, o diretor é obrigado a tomar todas as decisões a respeito de como representá-las, desde o posicionamento das obras, até qual interação vai haver com elas, passando por sua iluminação, e, principalmente, sua disposição no espaço, e sua duração, ao passo que, quando as obras estão expostas em uma instituição exibidora, o diretor tem que partir de uma situação já dada. Sua disposição espacial já está predefinida, o que limita a representação, inevitavelmente.

Para compreender melhor a diferença de eficácia das estratégias representativas, pode ser interessante comparar a forma de representar a mesma obra nos quatro filmes. A obra *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* é representada em 3 dos 4 filmes²². Wilson Coutinho criou a sequência de apropriação do filme com John Wayne, fazendo com o personagem do cowboy o mesmo que Cildo fez com a Coca-Cola (Cf. pág. 71). Ambos são símbolos do capitalismo norte-americano, além de produtos de consumo e de exportação, mas são também elementos de forte influência cultural. Eles foram retirados de seu “circuito

²²A única obra que aparece nos quatro filmes é *Eureka/Blindhotland*, mas não me deterei sobre ela, pois a estratégia de representação utilizada no filme de Wilson Coutinho é uma exceção dentro de seu próprio filme, pois é a única obra filmada em exposição, não se mostrando eficiente para figurar na comparação sugerida.

original”, transformados criticamente e devolvidos à circulação. Essa operação cria uma identificação conceitual entre a obra e o filme e deixa uma forte marca do diretor no filme.

Em *Gramática do objeto*, a mesma obra tem uma abordagem completamente diferente. O diretor cria, através da montagem de imagens de proveniências distintas, uma história visual da obra (Cf. pág. 89). A esta história subjaz o questionamento a respeito do local do objeto de arte, e um possível desdobramento da obra, que poderia se transformar em um coquetel molotov e ser usado em um protesto político. A visão do autor está evidente nesta sequência.

Já em *Cildo*, a parte que se refere a essa importante obra na carreira do artista faz uma citação filmográfica da sequência de Wilson Coutinho e apresenta algumas garrafas com inscrições em *silk-screen*, em planos abertos e fechados. Desta maneira, não há vestígios da marca do autor, pois ele se isentou de criar, ele próprio, uma visão acerca da obra, utilizando, para isso, o filme de outra pessoa e, também, imagens das garrafas, que não são a obra, mas apenas *souvenirs*, segundo Cildo. As três sequências acima descritas dão a exata dimensão da diferença de estratégia de representação empreendida em cada filme e de como as opções tomadas pelos diretores influenciam na maneira como sua visão estará, ou não, marcada no filme.

CONCLUSÃO

Seis filmes sobre arte foram analisados nos capítulos anteriores sob o ponto de vista das estratégias adotadas por diretores para representar obras de arte. Retorno agora a essas análises, tomando-as em conjunto, sem pretender obter uma visão totalizante das possibilidades de representação de obras de arte em tais filmes, pois foi realizada uma delimitação bastante específica na escolha do *corpus* de filmes. Não há, tampouco, uma pretensão de enquadrá-los em um esquema rígido de comparação. Verifiquei, no entanto, determinadas convergências e divergências entre as estratégias de representação das obras, importantes para compreender as alterações que sofreram no percurso de sua representação em documentários.

Desde o início da pesquisa suspeitei que pudesse haver uma diferença entre as estratégias de representação de obras de arte moderna e contemporânea. Acredito ter confirmado esta suspeita. Com a intenção de demonstrar esta confirmação, faz-se necessário retomar, sucintamente, certos aspectos gerais relativos às artes moderna e contemporânea, pois ambas lidam de maneiras distintas com o objeto de arte e o seu conceito. Na arte moderna, um percurso, evolutivo, liberta, de modo gradual, a arte do tema. Cada vez mais, o que importa para as vanguardas artísticas são questões formais, pois após emanciparem a obra do tema, tratam de libertá-la da figura, e chegam ao ponto de abandonarem até mesmo a forma e a cor. A arte contemporânea já parte destas bases para seu desenvolvimento, em vez de temas e questões formais, lida com aspectos conceituais e filosóficos, o que não significa o abandono dos aspectos formais. Eles perdem, porém, seu papel central. Isso pode ser claramente percebido por meio dos artistas que figuram nos filmes analisados no presente trabalho.

Picasso foi um artista que inovou notavelmente o campo estético, mas ainda assim se referia a temas em seus quadros, desenhos e esculturas. Mesmo suas obras mais abstratas partem de uma figura inicial. Isso é evidente nos filmes *O mistério de Picasso* e *Guernica*. No caso deste último, essa constatação é ainda mais patente, pois toda a concepção do filme se baseia em um tema específico presente na obra do pintor. O atentado à cidade de Guernica é o tema do quadro que, no filme, é tomado como quadro-síntese de sua obra. O minotauro, o cavalo, a mulher que chora, a criança, são elementos temáticos presentes em quadros, desenhos e esculturas das mais diversas épocas e estilos e também em *Guernica*.

Cildo Meireles, por sua vez, é um artista que não lida com temas, mas com questionamentos, ideias, conceitos, isto é, matérias absolutamente abstratas, cujo conteúdo

ganha forma a partir de objetos presentes no mundo (lâminas de barbear, rádios, velas, dinheiro etc.). Não são mais elementos da natureza que são representados nas obras de arte, pois a própria ideia de representação entrou em crise. Se, por um lado, a obra de arte moderna ainda representa algo exterior a ela, e se coloca à parte do mundo, por outro a obra de arte contemporânea não representa nada. Muito pelo contrário, ela mesma se constitui como parte do mundo. Essa diferença ontológica entre arte moderna e contemporânea fez deslanchar uma série de outras mudanças, desde o material empregado para realizar as obras até a relação do artista com a obra, passando pelo local de exibição etc.

A diferença de materiais utilizados em ambos os tipos de obras influencia na forma de representá-las no cinema, pois, conforme foi alertado na introdução, tratam-se de suportes de naturezas distintas. Os materiais da obra de arte contemporânea são infinitos, pois são compostos de objetos do mundo ou até mesmo prescindem de objetos. Tais obras nem sempre apelam ao sentido da visão (*LiverBeatlespool*), e, por vezes, conclamam além dela, a audição (*Babel*), o tato (*Eureka/Blindhotland*) e até o olfato (*Volátil*). Às vezes, sequer há objeto, deixam apenas rastros de sua existência (*Inserções em Circuitos Ideológicos*). Além disso, algumas obras envolvem o espectador, que se desloca no tempo e no espaço dentro dela. Frequentemente, é difícil saber onde ela começa e onde termina, por não haver demarcações visíveis às suas dimensões, já que não se limitam apenas à visão.

Ao contrário, a arte moderna, de um modo geral, se concentra em objetos bem delimitados, para onde a visão do espectador facilmente se dirige. Todos os quadros de Picasso, por exemplo, estão contidos por suas respectivas molduras, e, principalmente, trazem sua assinatura. Tais aspectos tornam inequívoco o fato de serem objetos de arte. Já obras de arte contemporânea, não raro, prescindem de assinatura. Desde que Duchamp colocou um mictório em um museu, o vínculo do corpo do artista com a obra não desempenha mais um papel central. A mão do artista, o virtuosismo, a fatura da obra, são elementos que perdem valor. A execução da obra, muitas vezes, nem é realizada pelo próprio artista, mas por engenheiros, arquitetos, pedreiros, marceneiros, que partem de um projeto, ou de uma maquete. Há um espaço de tempo que separa a concepção da obra e sua execução, pois essa não se dá com materiais que estejam, necessariamente, à mão do artista, como as tintas costumam estar perto do pintor e o mármore do escultor. O processo criativo se dá, portanto, de maneira distinta daquela observada na arte moderna. Além do mais, a invenção já não é mais seu grande valor, o que não implica o seu desaparecimento, mas a perda de sua centralidade no processo criativo. Na obra de arte contemporânea, a carga poética advém de um complexo circuito de informações que cercam a obra, como, por exemplo, a etiqueta

informativa, os textos dos artistas e até mesmo a escolha do local no qual a obra será exibida. A obra está intimamente conectada ao seu processo de feitura, o que dificulta a tarefa de identificar o processo criativo. Sem ter como precisá-lo, o processo criativo não tem como ser representado. Não por acaso a maioria dos filmes sobre arte contemporânea não revelam o momento no qual o artista põe no mundo sua obra²³.

Autenticidade, originalidade, singularidade, são valores cujo reconhecimento cai por terra na esteira da mudança dos materiais, o que pode ser observado nos filmes sobre Cildo Meireles, um artista contemporâneo. Em quatro filmes sobre ele, o artista aparece presencialmente em apenas dois, mas em nenhum deles o processo criativo é apresentado. Em *Gramática do Objeto*, ele parece colaborar com a produção do filme, pois faz parte da encenação. Dentro do estúdio de gravação, se posiciona de acordo com a marcação cênica, realizando os movimentos combinados com o diretor. Ali, ele não está livre para criar. Cildo, de certa forma, é o apresentador das obras, e age de acordo com uma combinação prévia feita com o diretor. Já no filme *Cildo*, ele não está à disposição da câmera a não ser durante as entrevistas. Não há uma encenação previamente combinada, mas um acordo prévio de que Cildo se deixaria filmar pelas câmeras da equipe de Gustavo Moura. Assim, ele é “flagrado” em seu ateliê ou no processo de montagem das obras em exposições, conversando com profissionais que o auxiliam na confecção das obras, ou, até mesmo, ajustando detalhes com as próprias mãos, pendurando algo, ou caminhando por entre as obras (Figuras 3.55, 3.56). Eis o maior grau de aproximação física que o artista mantém em relação às obras dentre os quatro filmes sobre ele.

Fruto de um processo mental, as obras contemporâneas se prestam bastante a ser explicadas verbalmente. Desta forma, o texto, escrito ou falado, ganha relevância nos filmes sobre arte contemporânea, como se pode observar em todos aqueles analisados no terceiro capítulo. Já no grupo de filmes analisado no segundo capítulo, o texto somente desempenha um papel central em *Guernica*. Mas, em momento algum se dirige à obra de Picasso, e, sim, ao atentado à cidade de Guernica.

Os seis documentários analisados nesta dissertação trazem perspectivas diferentes no que concerne à representação de obras de arte. Além de realizarem a função tácita de registrar as obras, há em cada filme um outro tipo de registro: o do olhar do diretor. O documentário se

²³ Um exemplo de exceção a esta tendência é o filme *Experiência N°5 (Artur Barrio)*, de Roberto Duarte. Munido de uma maleta de ferramentas, Barrio faz rasgos e furos por todas as paredes da sala destinada a exibir seu trabalho. Quando ele sai, não restam quaisquer objetos, apenas os vestígios de que passou por lá. O filme cria um ambiente rítmico e sonoro a partir dos gestos efetuados pelo artista, e dos sons gerados por seus movimentos.

distingue do registro exatamente por extrapolar uma rígida relação, na qual apenas o objeto parece ter relevância. No documentário contemporâneo, o sujeito tem tanta importância quanto o objeto, e cada filme irá modular a intensidade da relação entre sujeito e objeto de uma maneira diferente.

Para Comolli, conforme foi visto no primeiro capítulo, o documentário seria o resultado do encontro entre quem filma e quem é filmado. Trata-se, portanto, de uma relação na qual ambos são afetados de modo recíproco. Na maioria dos documentários clássicos, essa relação entre sujeito e objeto é escamoteada. Há uma prevalência do objeto, como se estivesse solto no mundo, e pudesse ter sua essência capturada pelas câmeras. No entanto, ainda que não seja a intenção almejada, o objeto, ao ser representado, é sempre afetado pelo sujeito que empreende a representação. Não é apenas o sujeito que afeta o objeto, mas também é por ele afetado, como ressalta Comolli. Eis o ponto constitutivo da mediação. Conforme foi visto, a mediação é a operação, efetuada por um sujeito, de transposição de um objeto, de um meio a outro.

A afetação recíproca entre sujeito e objeto, capaz de diluir a distinção entre ambos, é das características mais importantes do documentário contemporâneo. Sabemos que um objeto agiu sobre o sujeito quando percebemos que tal filme só poderia ter sido feito por aquele diretor específico e por mais ninguém. Ironicamente, um dos filmes mais antigos analisados no presente trabalho me parece ser o que mais se coaduna com essa característica do documentário contemporâneo: *O mistério de Picasso*. Embora a presente questão ainda não estivesse em voga à época na qual foi realizado, o filme traz um alto grau de imbricamento com a obra. Conforme consta no segundo capítulo, *O mistério de Picasso* traz a marca de um encontro, de uma partilha entre quem documenta e quem é documentado. O sujeito que filma torna-se personagem da narrativa. O filme se aproxima de seu objeto pelo afeto, por um certo ponto de vista, por uma entrega à contingência. Por isso, abre mão de mostrar algo que já exista no mundo, de representar, e se lança à aventura de apresentar o momento no qual a obra nasce. O próprio quadro fílmico se confunde a todo instante com a obra. O filme é a obra de Picasso e a obra de Picasso é o filme de Clouzot. Aqui torna-se inequívoca a fusão entre sujeito e objeto.

Em *Guernica*, a marca do encontro entre sujeito e objeto não é tão evidente quanto em *O mistério de Picasso*, mas está presente. Sendo Alain Resnais o cineasta/montador preocupado em fazer filmes que não deixem a memória das barbáries se apagar, *Guernica* só poderia ter sido realizado por ele. Há um ponto de vista muito claro defendido neste filme, cujo teor não é apenas corroborado pelo texto narrado, mas também pela escolha das imagens,

a estética de *collage* e pelo ritmo da montagem. Por exemplo, o bombardeio da cidade é representado no filme pelas sucessivas imagens piscantes na tela. A forma e o conteúdo do filme estão em consonância com a forma e o conteúdo da obra de Picasso.

Dos 4 filmes integrantes do *corpus* de análise do terceiro capítulo, acredito que 3 apresentem vestígios da ação do objeto sobre o sujeito de modo mais contundente. Tanto *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho e *Cildo Meireles: Gramática do Objeto*, de Luiz Felipe Sá, apresentam uma interpretação da obra em linguagens totalmente diferentes, singularizando cada filme dentro de uma estética específica engendrada por seus diretores. Em ambas, a obra é vista por um prisma bastante claro, que é o do crítico de arte. O grande mérito, a meu ver, do filme de Coutinho é a apropriação de imagens dos filmes de faroeste e o deslocamento de sentido produzido pelo texto narrado. Colocar na boca de John Wayne um texto crítico sobre a obra de Cildo é um ato repleto de ironia, que serviu, de modo eficiente, ao propósito de recriar a operação básica da obra *Inserção em Circuitos Ideológicos*, conforme foi visto ao longo do capítulo.

Gramática do Objeto tem o mérito de apresentar 13 obras de arte, sem recorrer, em nenhum momento, à sua exibição em exposições, o que força o diretor a fazer escolhas de toda sorte, da montagem da obra até a montagem do filme. A coesão da divisão das obras em blocos e dos letreiros com frases sobre elas são os únicos elementos textuais deste filme que, apesar de didático, não é óbvio. Isto se evidencia em virtude de tais textos não serem explicativos, mas trazerem elementos e ideias, de modo que o espectador os relacione às obras. Ao prescindir de um texto explicativo, o filme recorre às figuras de escrita presentes no cinema, para operar a mediação das obras, e, assim, criar situações singulares muito diferentes da experiência que o espectador pode ter *in loco*, diante da obra.

Derrapagem no Éden talvez seja o documentário que mais prioriza a instância do sujeito. Conforme pôde ser visto, a relação entre sujeito e objeto é uma questão cara a Arthur Omar ao longo de sua filmografia, e não, apenas, neste filme. Ele opta por apresentar as obras mediante relações tecidas entre elas, imagens e sons. Estas relações se dão através de um elo sensorial, subjetivo, muitas vezes inacessível ao público. Isso não parece importar para o autor, pois sua intenção não é a de explicar a obra, nem de interpretá-la conceitualmente. O conhecimento é justamente algo criticado por ele, sobretudo no que concerne à função do documentário. O filme de Omar, porém, parece pretender negar demasiadamente o documentário clássico, o qual prioriza o objeto, e inverte proporcionalmente a relação entre ele e o sujeito. Arthur Omar, sujeito, se impõe em demasia sobre o objeto, a obra de Cildo.

Assim, a teoria do encontro de Comolli quase se realiza, mas acaba por submergir em favor do sujeito.

Por fim, *Cildo*, de Gustavo Rosa de Moura, procura apagar os rastros da relação entre sujeito e objeto, como se pudesse ser capaz de apresentar ao público a obra “em si”, salvo raras exceções em que as representações das obras propõem camadas de significado que as extrapolam ou reforçam alguns de seus aspectos conceituais. Ao longo do filme a dimensão visual da obra é privilegiada, e a operação de conferir significado a ela fica relegada, quase que exclusivamente, ao discurso do próprio artista. Isso é problemático, na medida em que nega o caráter mediador do documentário e, também, que vai de encontro a um dos conceitos fundamentais na obra de Cildo, que é, justamente, desconfiar da primazia da visão.

A conclusão extraída desse processo de passagem da obra de arte de seu suporte original para o suporte cinematográfico é que as obras, ao serem representadas em filmes, passam pelo filtro do encontro com sujeito, e, conseqüentemente, têm sua forma de existência modificada. Em um filme, obra, qualquer que seja, é uma nova obra. Essa transformação varia em diversos graus, dependendo da estratégia de representação empregada. Se a obra for tratada como “fotografias em um álbum”, para utilizar expressão de André Bazin, provavelmente muito pouco de sua potencialidade será oferecida ao espectador. Se houver uma tentativa do diretor em empreender uma interpretação, somando camadas de significados à obra preexistente, ela poderá se transformar em algo novo. Esse processo se traduz na autonomia que vai sendo adquirida, paulatinamente, pelo filme em relação à obra referencial. Nota-se que o filme propicia ao espectador uma relação única com a obra, diferente daquela vivida presencialmente diante dela. Essa nova relação acontece na medida em que a obra é apresentada como um monumento, capaz de atualizá-la e a desdobrá-la. O documentário sobre arte, sob esta perspectiva, propicia ao espectador uma experiência estética singular, capaz de provocar reflexão e despertar novas sensações.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**. Revista literária, n. 5. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005.
- ALTMANN, Eliska. **Arte do documentário e arte no documentário**: anamorfose e ontologia. Trabalho apresentado no 35º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG, out. 2011. No prelo.
- ANJOS, Moacir dos. A indústria e a poesia (Cildo Meireles). *In: Crítica*. Rio de Janeiro: Automática, 2010a. pp. 63-75.
- _____. Babel (Cildo Meireles). *Crítica*. Rio de Janeiro: Automática, 2010b. p.77-95.
- _____. Cildo. **Matizar**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.matizar.com.br/pt/projetos/?job=cildo>. Acessado em: 07 fev. 2012.
- AUGUSTO, Heitor. Cildo Meireles e Gustavo Moura (exclusivo). Cineclick. 20 set 2010. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/entrevista/carregar/titulo/cildo-meireles-e-gustavo-moura-exclusivo/id/215>. Acessado em: 08 fev. 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. **A quois pensent les film**. Paris: Séguier, 1996.
- _____. **O olho interminável**: [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. *In: Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991a. p.66-81.
- _____. Pintura e cinema. *In: Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991b. p.172-177.
- _____. Um filme bergsoniano, *Le mystère Picasso*. *In: Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991c. p.178-186.
- _____. Montagem proibida. *In: Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991d. p.54-65.
- _____. A ontologia da imagem fotográfica. *In: XAVIER, I. A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.
- BENTES, Ivana. Entrevista com Arthur Omar. **Catálogo do 16º Videobrasil**. ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. "16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC Videobrasil": de 30 de setembro a 25 de outubro de 2007, São Paulo, 2007. p. 114-115.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**: uma aventura documentária no Brasil, 1960-1980. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERTHIER, Nancy. Guernica de Alain Resnais, el *collage* y La memória: un arte de la revelación. *In: Piedra, papel y tijera*: el *collage* en el cine documental. Ocho y médio: Madrid, 2009.

BOXER, Sarah. Critic's notebook; The fotos that changed Pollock's life. **The New York Times**. 15 dez. 1998. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1998/12/15/arts/critic-s-notebook-the-photos-that-changed-pollock-s-life.html?src=pm>. Acessado em: 01 mar. 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Luiz Cláudio da. Uma questão de registro. In: _____. (Org.). **Dispositivos de Registro na arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009a. p.17-39.

_____. O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séries da obra. In: _____. (Org.). **Dispositivos de Registro na arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009b. p. 79-100.

COUTINHO, Wilson. A estratégia de Cildo Meireles. In: PUCU, Izabela. (Org.) **Imediações**: a crítica de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.

_____. **O ato de criação**. (Trad. José Marcos Macedo). **Folha de S. Paulo**, 27 jun. 1999. Caderno Mais!, P.4-5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito. In: **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 211-255.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, L. C. (Org.). **Dispositivos de Registro na arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009. Pp. 179-216.

_____. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FARMER, John Alan. Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles. **Art Journal**. v. 59, n. 3, p. 34-43, Outono, 2000).

FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos *registros* de arte. In: COSTA, L. C. (Org.). **Dispositivos de Registro na arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GEORGE, Adrian. About LeverBeatlespool. **Liverpool Biennial**. 2004. Disponível em: <http://liverpoolbiennial.co.uk/whatson/past/all/235/liverbeatlespool>. Acessado em: 28 fev. 2012.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e ilusão**: Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: **COMPÓS**, 16, Curitiba/PR, 2007. Disponível em: www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf. Acessado em: 15 set. 2010.

_____. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

_____; CURSINO, Adriana. O tempo do olhar em documentários de observação e autobiográficos. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 9, n. 17, UCS, Caxias do Sul, p. 87-99, jan./jun. 2010.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. *In: Encontro Socine*, 13, São Paulo, ECA/USP, 2009.

MACDONALD, Scott. **The Garden in the machine**. Los Angeles e Berkeley: University of California Press, 2001.

MACIEL, Katia. Cildo Meireles. O Malabarista e a arte do virtual. *In: Cildo Meireles* (Catálogo). Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 60-74.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**, v. 4, n. 5, Rio de Janeiro, p. 63-75, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. O Dispositivo como estratégia narrativa. **Digitagrama. Revista Acadêmica de cinema**, n. 3. 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acessado em: 20 mai. 2010

MILESTONE FILM & VIDEO. The Mystery of Picasso Press Kit. Nova York, 2000.

MORAIS, Frederico. **Cildo Meireles: Algum desenho (1963-2005)**. (Catálogo) Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

OMAR, Artur. O antidocumentário, provisoriamente. *In: NETO, Simplício* (Org.). **Cineastas e imagens do povo**. (Catálogo). Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010. p. 147-156

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PARENTE, André. Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição. **Poiésis**, n.12. Niterói, Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, novembro 2008a. p.11-14.

_____. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **Poiésis**, n. 12. Niterói, Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, novembro, 2008b. p.51-63.

REBELLO, Patrícia. Série RioArte propunha atalho entre o vídeo e a arte. **DocBlog**. Rio de Janeiro, 20 nov, 2007. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/11/20/serie-rioarte-propunha-atalho-entre-video-a-arte-81109.asp>. Acessado em: 02 jan. 2012.

RIVITTI, Thaís de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/pt-br.php>. Acessado em: 05 jan. 2012.

SCOVINO, Felipe. Entrevista com Cildo Meireles. *In: _____*. (Org.) **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.111-133.

_____. Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. **Poiésis**. n. 13. Niterói, Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, p.159-172, agosto, 2009b.

TRUFFAUT, François. O mistério de Picasso (extra). *In: O mistério de Picasso*. DVD. Magnus Opus, 1956.

VIDEOBRASIL ONLINE. **Derrapagem no Éden. Sinopse**. Disponível em: http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=618811&cd_idioma=18531. Acessado em: 06 fev. 2012.

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado**: la apropiación en el cine documental y experimental. Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009a. p.83-100

_____. Notas sobre *collage* y cine. In: **Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental**. Ocho y médio: Madrid, 2009b. p.37-64.

FILMOGRAFIA

Cildo (2009), de Gustavo Moura, Brasil

Cildo Meireles (1979), de Wilson Coutinho, Brasil

Cildo Meireles: Gramática do Objeto (2000), de Luiz Felipe Sá, Brasil

Derrapagem no Éden (1996), de Arthur Omar, Brasil

Edward Munch (1974), Peter Watkins, Suécia / Noruega

Experiência N°5 (Artur Barrio) (1991), de Roberto Duarte, Brasil

Guernica (1950), Alain Resnais e Robert Hessens

Klimt (1996), Raoul Ruiz, Áustria / França / Alemanha / Inglaterra

Nervo de Prata (1987), de Arthur Omar, Brasil

O fim da violência (1997), de Wim Wenders, França / Alemanha / EUA

O mistério de Picasso (1956), de Henri-Georges Clouzot, França

Paixão (1982), de Jean-Luc Godard, França/Suíça

Pollock 51, (1951), de Hans Namuth, Alemanha

Sonhos (1990), de Akira Kurosawa, Japão / EUA

Van Gogh (1948), de Alain Resnais, França

Visita a Picasso (1949), de Paul Haesaerts, Bélgica

ANEXO I
IMAGENS DE REFERÊNCIA

CAPÍTULO 1

FIGURAS 1.1, 1.2 (p. 28)

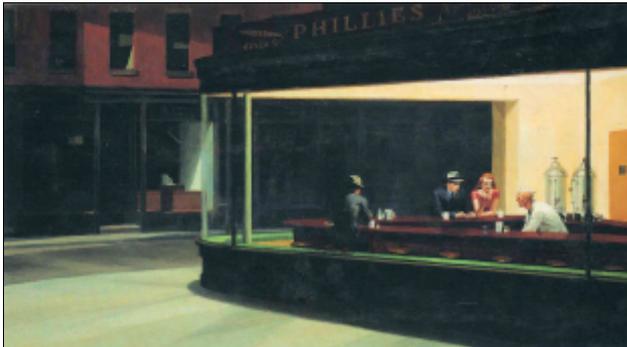


Os fuzilamentos do três de Maio (1814), Goya



Paixão (1981), Jean-Luc Godard

FIGURAS 1.3, 1.4 (p. 28)

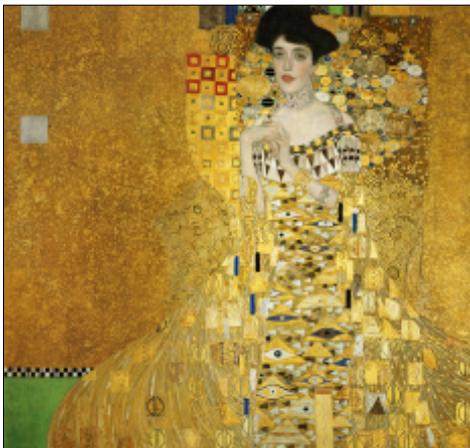


Nighthawks (1942), Edward Hopper



O fim da violência (1997), Wim Wenders

FIGURAS 1.5, 1.6 (p. 29)



Portrait of Adele Bloch-Bauer I
(1907), Gustav Klimt



Klimt (1996), Raoul Ruiz

Sonhos (1990), Akira Kurosawa

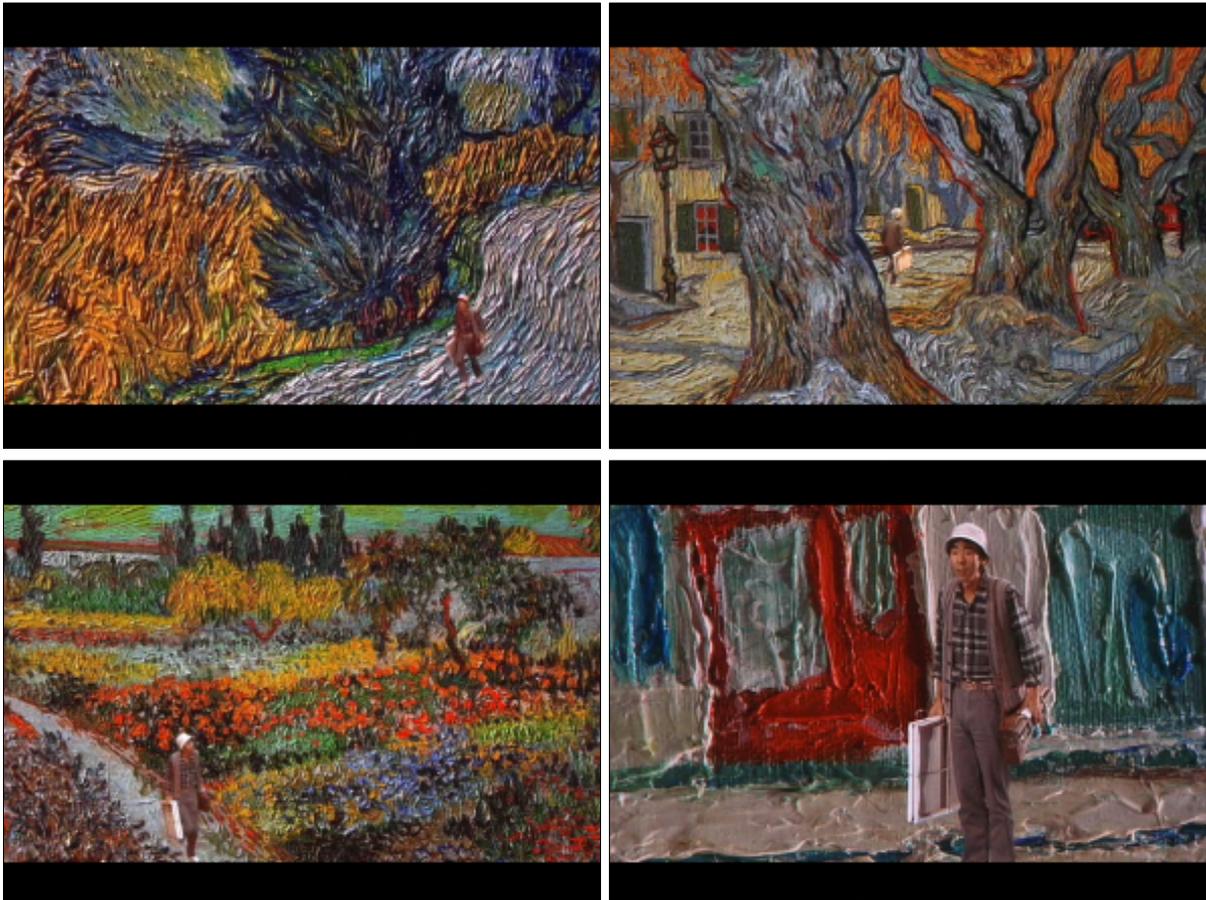
FIGURA 1.7, 1.8, 1.9 (p. 29)



FIGURAS 1.10, 1.11 (p. 29)



FIGURAS 1.12, 1.13, 1.14, 1.15 (p. 29)



Van Gogh (1948), Alain Resnais

FIGURAS 1.16, 1.17 (p.34)



FIGURAS 1.18, 1.19 (p. 34)



CAPÍTULO 2

Guernica (1950), de Allan Resnais e Robert Hessens

FIGURA 2.1 (p. 42)



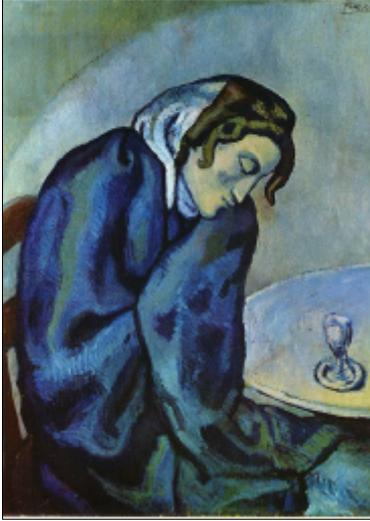
FIGURAS 2.2, 2.3 (p. 43)



FIGURAS 2.4, 2.5, 2.6 (p. 44)



FIGURAS 2.7, 2.8 (p. 46)



Mulher bêbada está cansada (Femme ivre se fatigue) (1902)
Pablo Picasso

FIGURA 2.9 (p. 46)



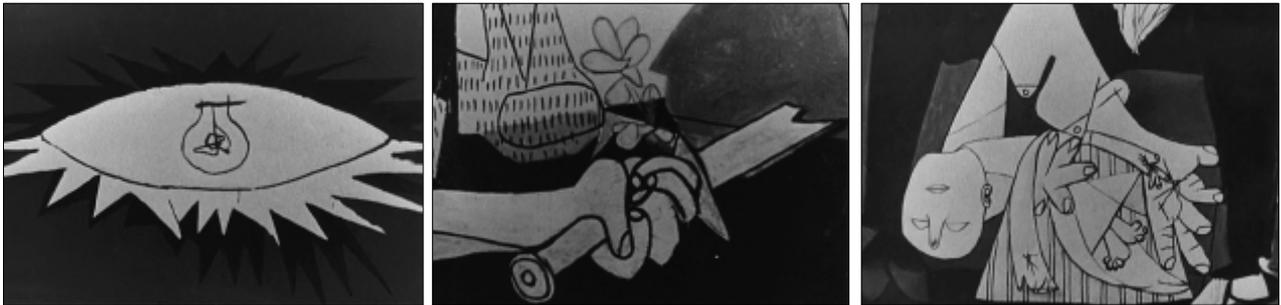
FIGURA 2.10 (p. 48)



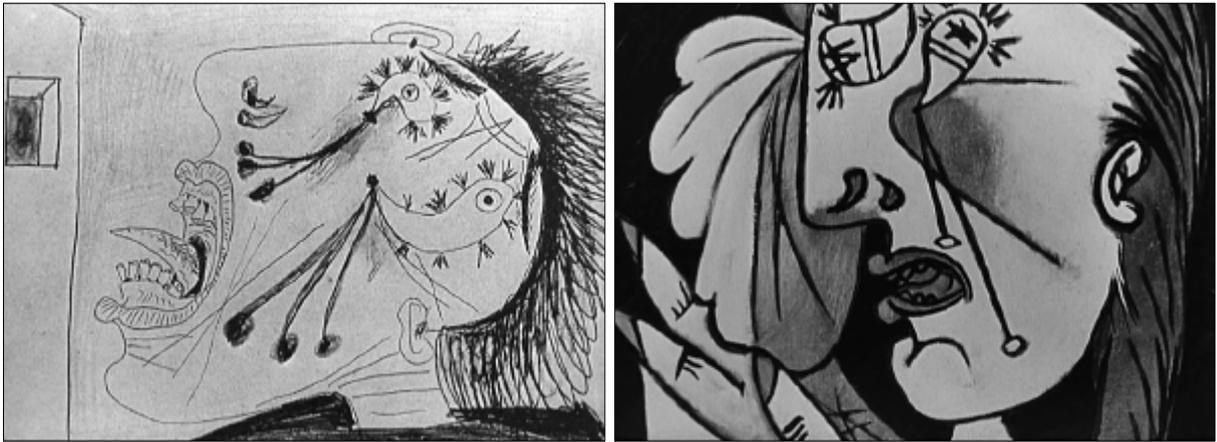
FIGURAS 2.11, 2.12, 2.13 (p. 48)



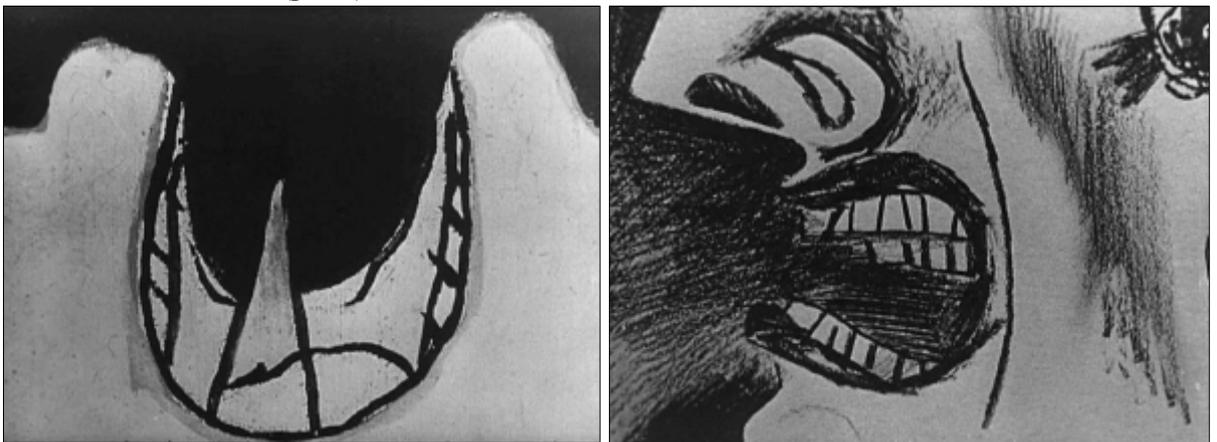
FIGURAS 2.14, 2.15, 2.16 (p. 48)



FIGURAS 2.17, 2.18 (p. 49)



FIGURAS 2.19, 2.20 (p. 49)



FIGURAS 2.21, 2.22 (p. 49)



FIGURA 2.23 (p. 49)

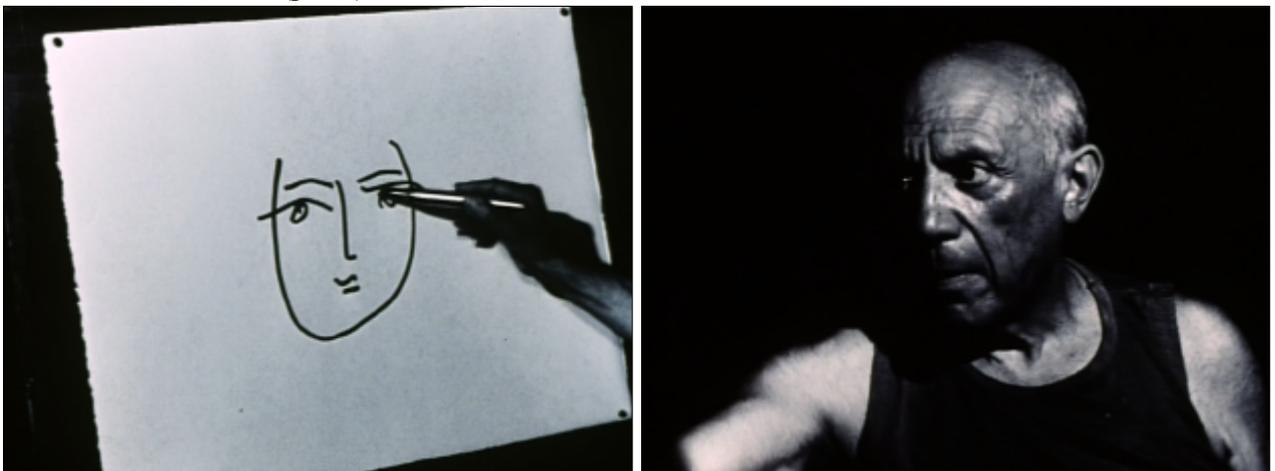


O mistério de Picasso (1956), de Henri-Georges Clouzot

FIGURA 2.24 (p. 52)



FIGURAS 2.25, 2.26 (p. 52)



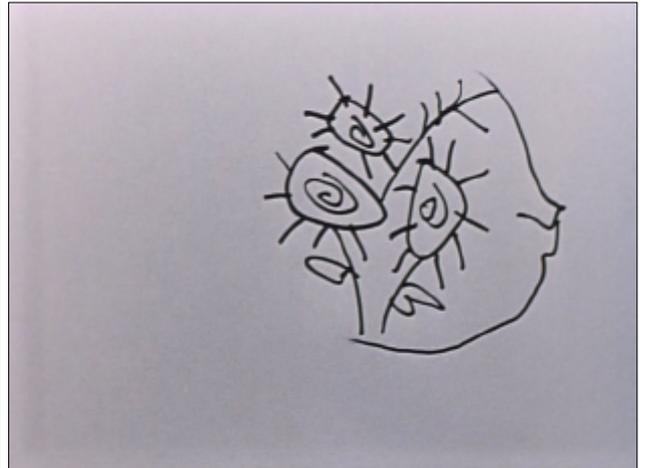
FIGURAS 2.27, 2.28, 2.29 (p. 52)



FIGURA 2.30 (p. 53)



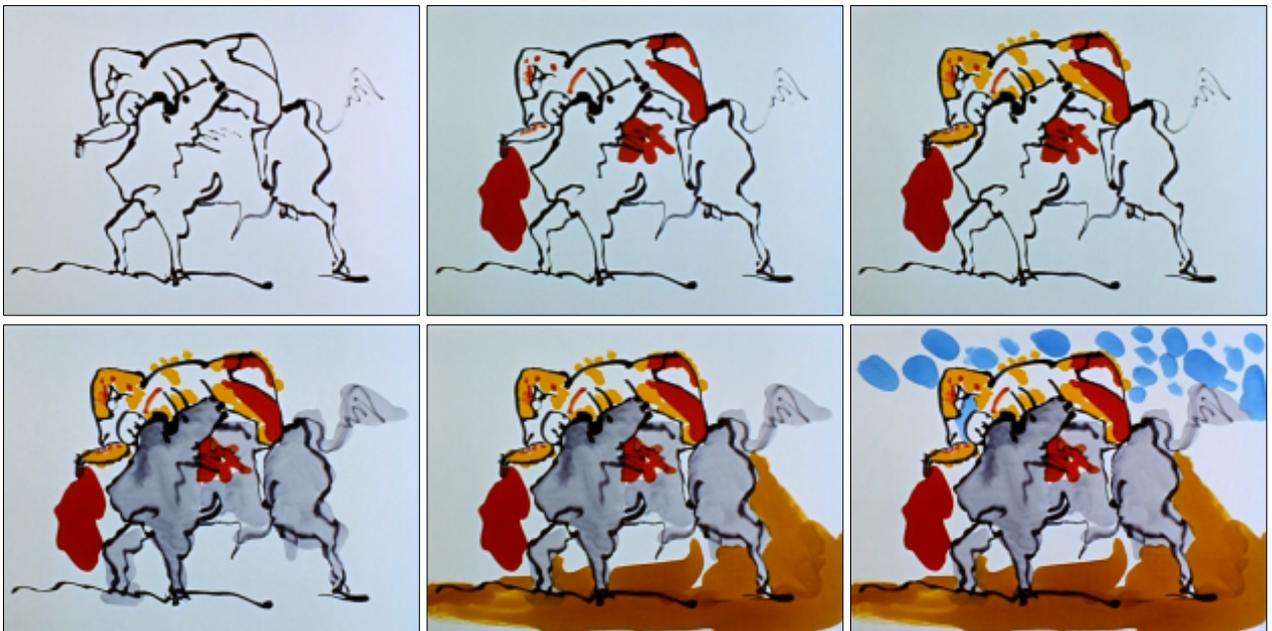
FIGURAS 2.31, 2.32 (p. 53)



FIGURAS 2.33, 2.34, 2.35 (p. 53)



FIGURAS 2.36, 2.37, 2.38, 2.39, 2.40, 2.41 (p. 54)



FIGURAS 2.42, 2.43, 2.44 (p. 54)



FIGURA 2.45 (p. 54)



FIGURA 2.46 (p. 54)

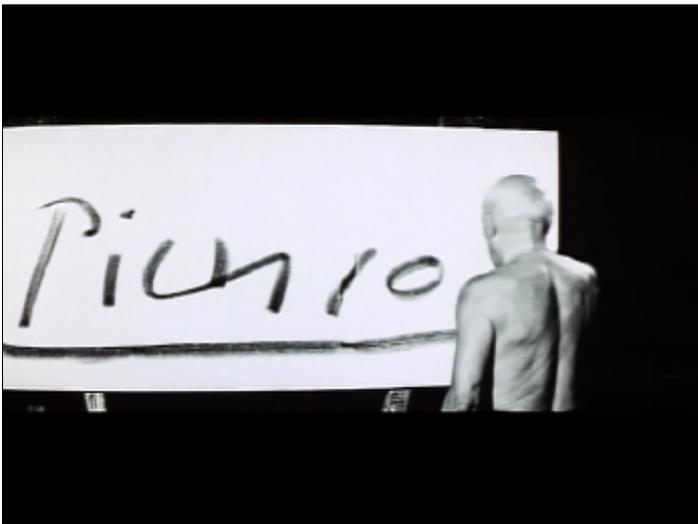


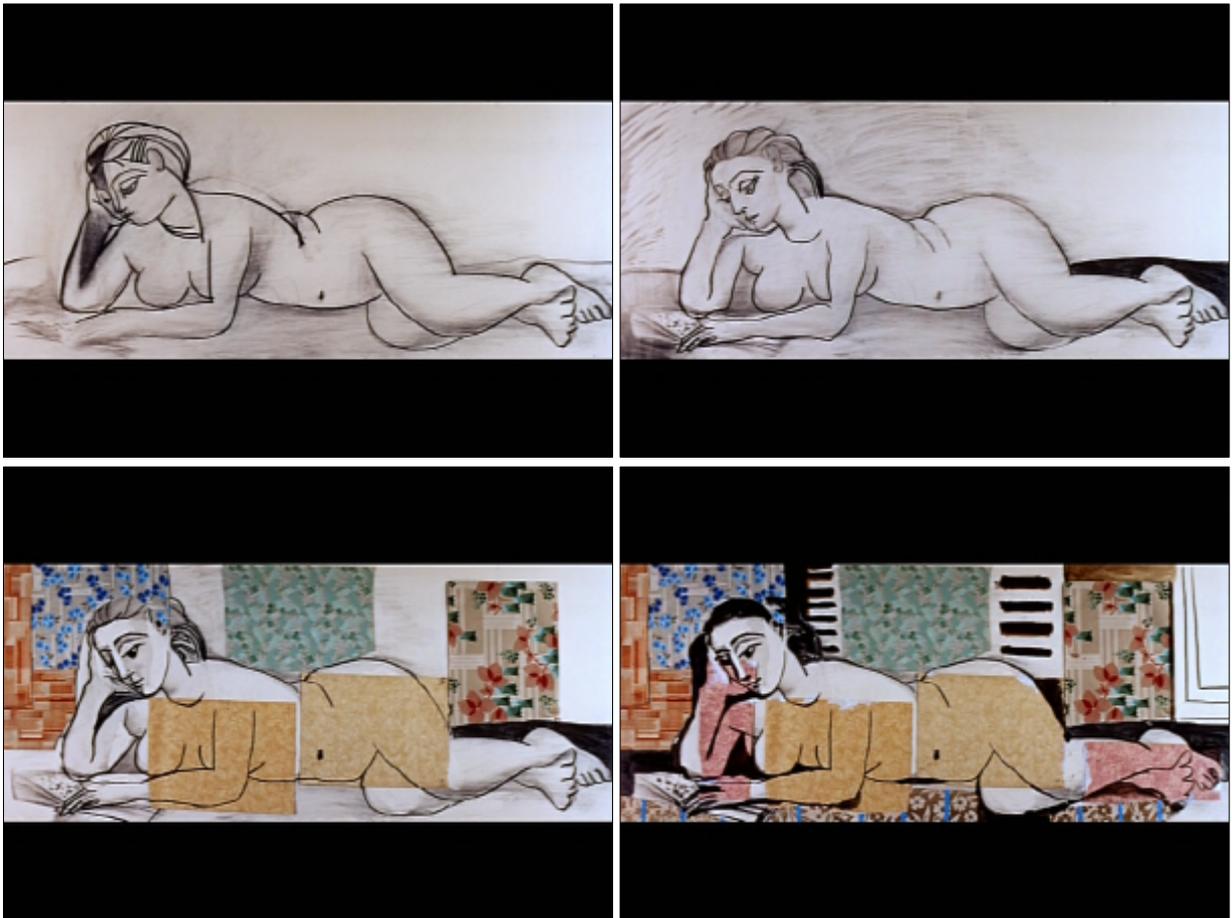
FIGURA 2.47 (p. 54)



FIGURA 2.48 (p. 57)



FIGURAS 2.49, 2.50, 2.51, 2.52 (p. 57)

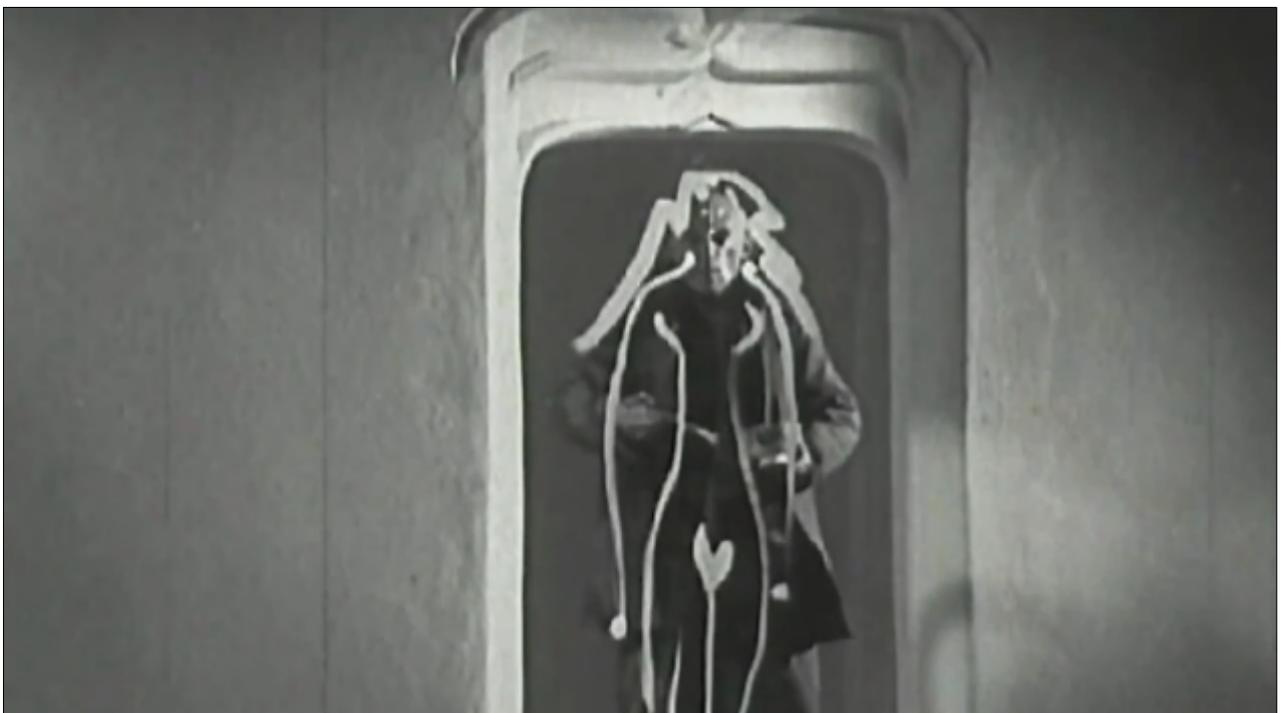


FIGURAS 2.53, 2.54, 2.55 (p. 57)



Visita a Picasso (1949), Paul Haesaerts

FIGURAS 2,56, 2.57 (p. 62)



Pollock 51 (1951), Hans Namuth

FIGURAS 2.58, 2.59 (p. 62)



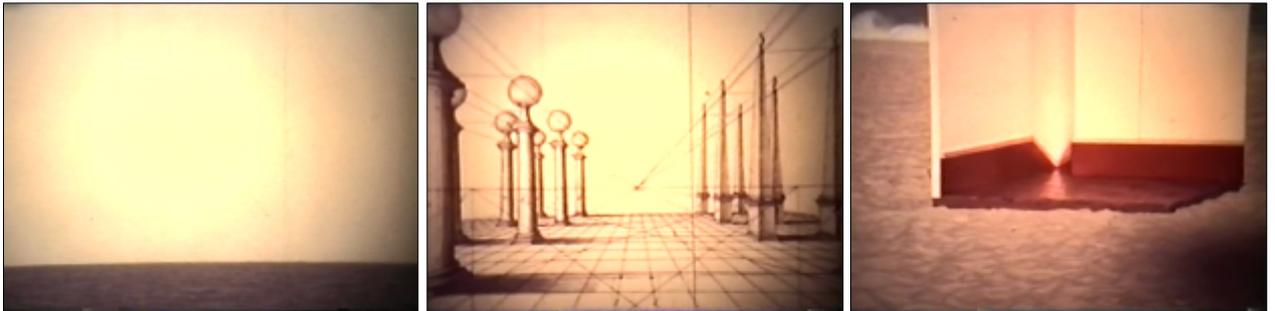
CAPÍTULO 3

Cildo Meireles (1979), Wilson Coutinho

FIGURAS 3.1, 3.2 (p. 70)



FIGURAS 3.3, 3.4, 3.5 (p. 70, 71)



FIGURAS 3.6, 3.7 (p. 73)



Derrapagem no Éden (1996), Arthur Omar

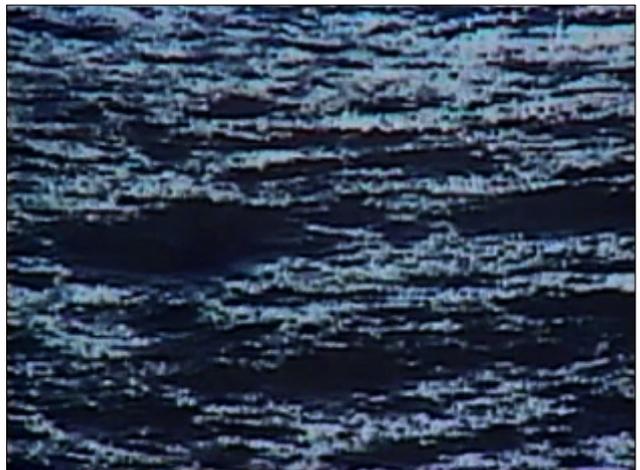
FIGURAS 3.8, 3.9 (p. 77)



FIGURAS 3.10, 3.11 (p. 77)



FIGURAS 3.12, 3.13 (p. 78)



FIGURAS 3.14, 3.15 (p. 79)



FIGURAS 3.16, 3.17 (p. 79)



Cildo Meireles: Gramática do objeto (2000), Luiz Felipe Sá

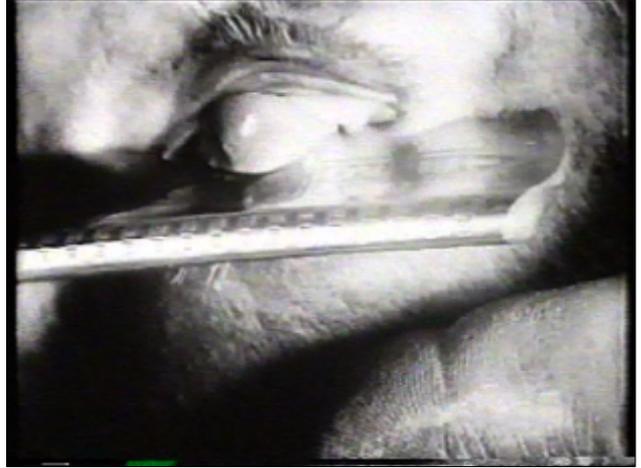
FIGURA 3.18 (p. 82)



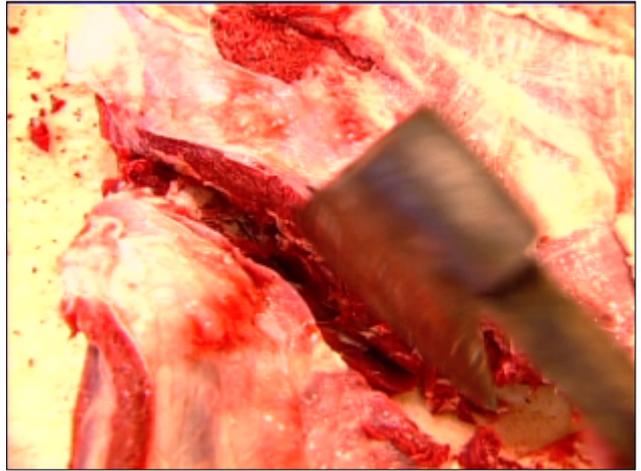
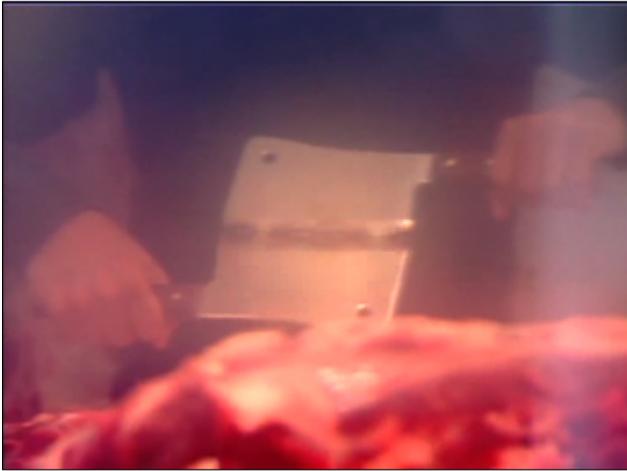
FIGURA 3.19 (p. 82)



FIGURAS 3.20, 3.21 (p. 83)



FIGURAS 3.22, 3.23 (p. 83)



FIGURAS 3.24, 3.25 (p. 84)

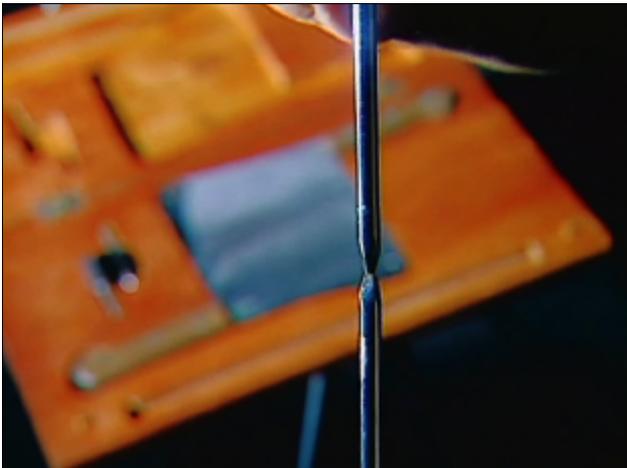
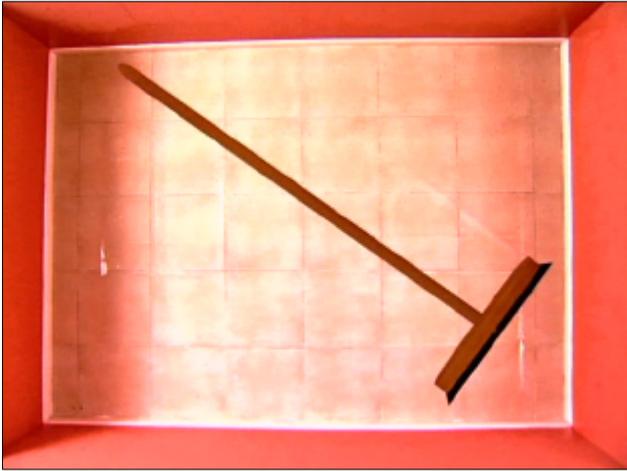


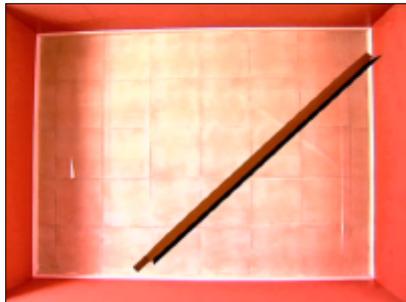
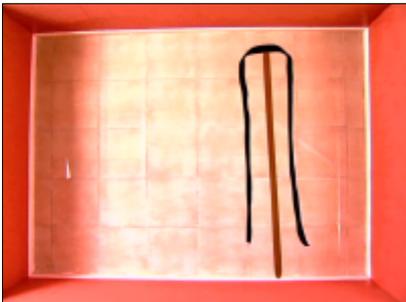
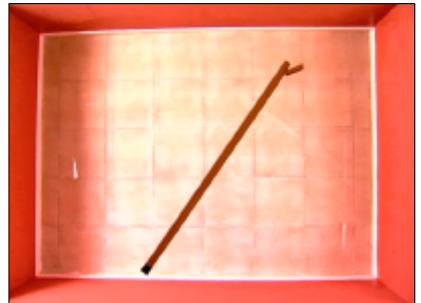
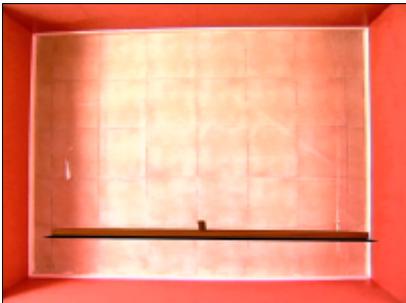
FIGURA 3.26 (p. 85)



FIGURA 3.27 (p. 85)



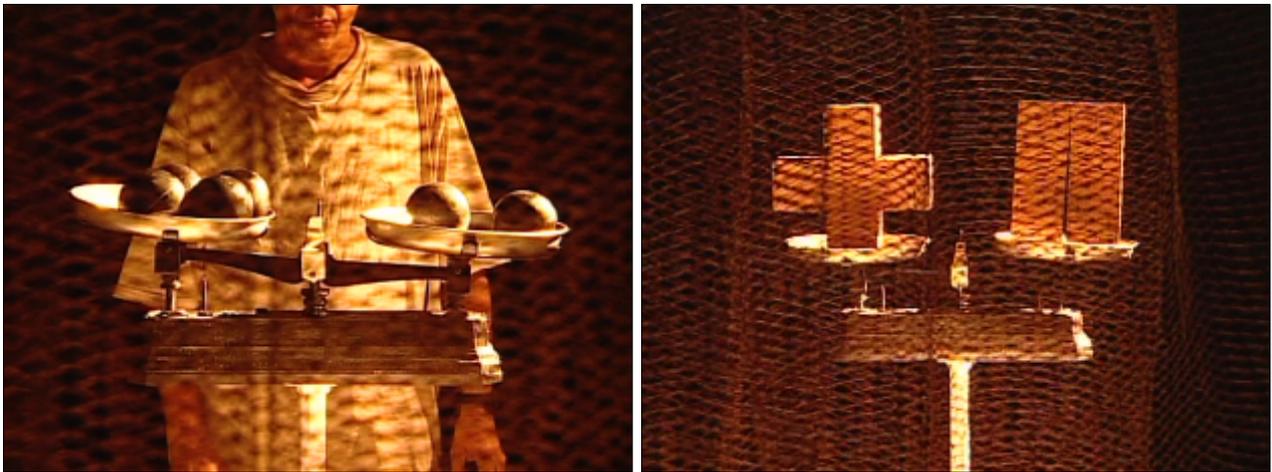
FIGURAS 3.28, 3.29, 3.30, 3.31, 3.32, 3.33 (p. 85)



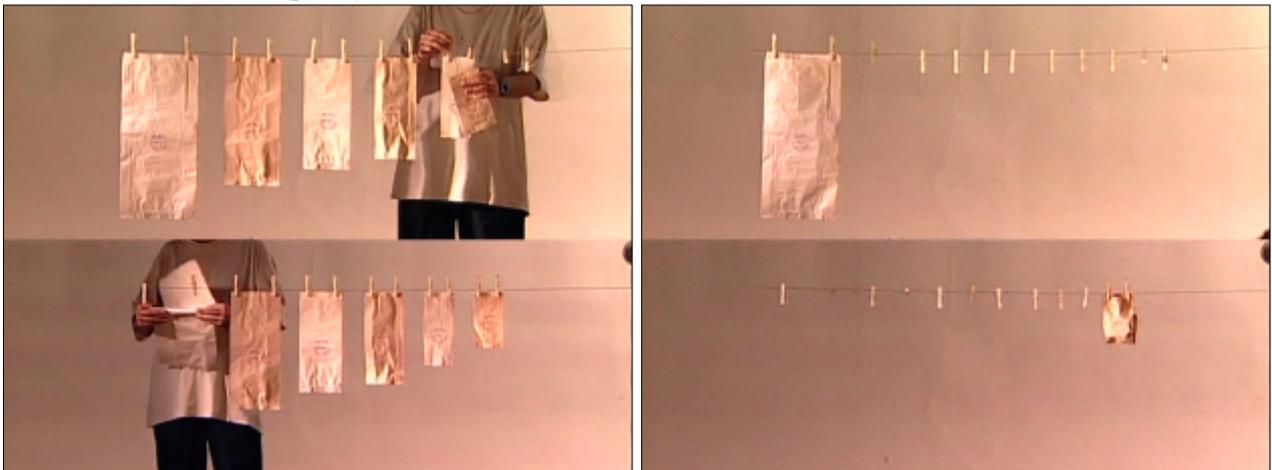
FIGURAS 3.34, 3.35, 3.36 (p. 85)



FIGURAS 3.37, 3.38 (p. 86)



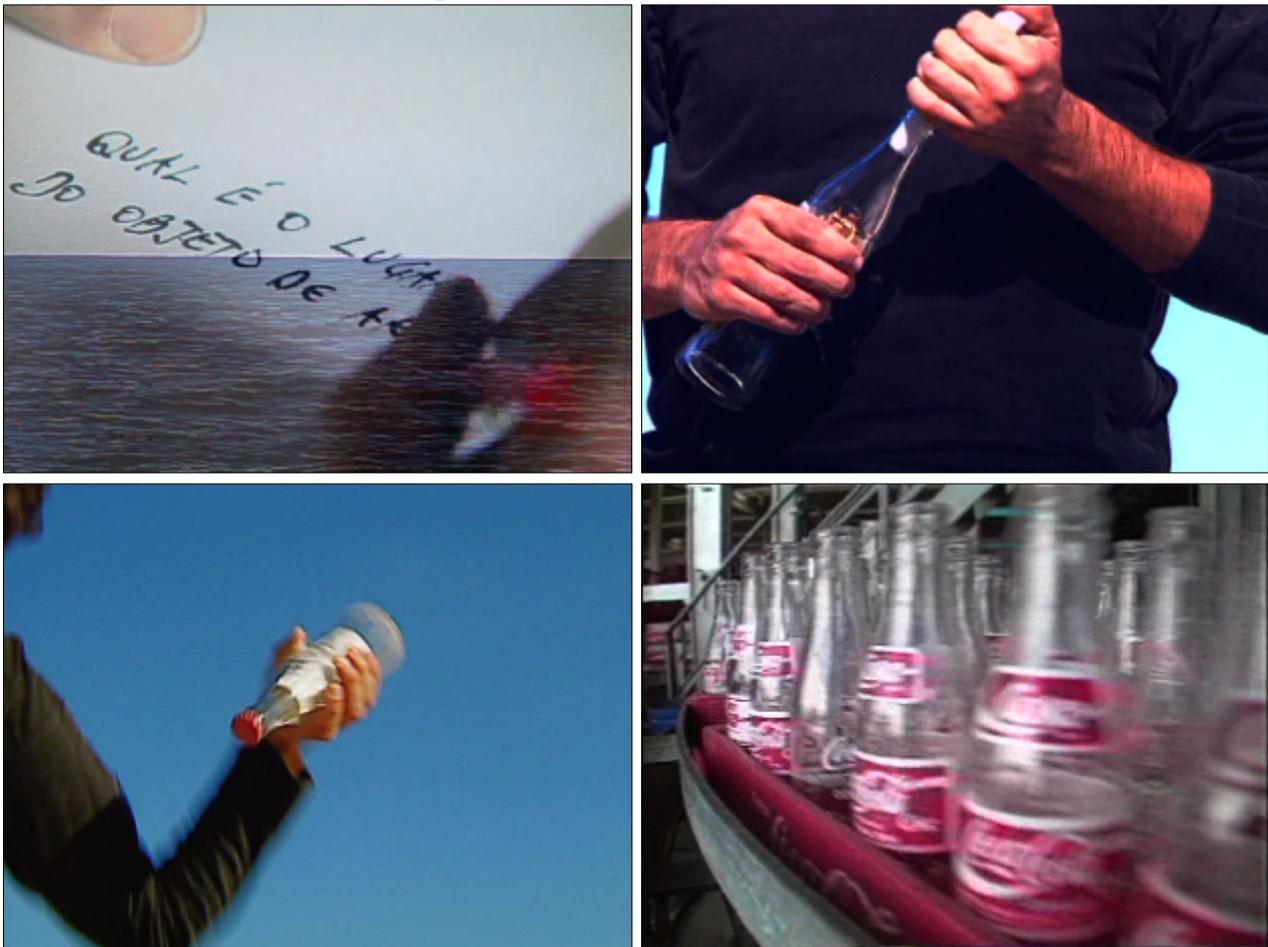
FIGURAS 3.39, 3.40 (p. 87)



FIGURAS 3.41, 3.42, 3.43 (p. 89)



FIGURAS 3.44, 3.45, 3.46, 3.47 (p. 89)



FIGURAS 3.48, 3.49, 3.50 (p. 90)



Cildo (2009), Gustavo Rosa de Moura

FIGURAS 3.51, 3.52 (p. 99)



FIGURAS 3.53, 3.54 (p. 100)



FIGURAS 3.55, 3.56 (p. 107)

