



**VIS**  
**Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB**  
**V. 19, n. 2/ julho-dezembro de 2020**  
**Brasília**  
**ISSN: 2447-2484**

VIS  
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB  
V. 19, n. 2/ julho-dezembro de 2020  
Brasília ISSN: 2447-2484

## **UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

### **REITORA**

Márcia Abrahão Ribeiro

### **VICE-REITOR**

Enrique Huelva Unterbäumen

### **INSTITUTO DE ARTES/DIREÇÃO**

Fátima Aparecida dos Santos

### **DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS/CHEFIA**

Rosana Andréa Costa de Castro

### **COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

### **REVISTA VIS**

Editor-Chefe

Biagio D'Angelo

### **CONSELHO EDITORIAL**

Belidson Dias

Daniela Fávaro Garossini

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Luciana Hartman

Marcus Mota

Maria Beatriz de Medeiros

### **CONSELHO CONSULTIVO**

Anita Sinner – Concórdia University

Graça dos Santos – Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Jorge Anthonio e Silva – Universidade de Sorocaba

Jorge Coli – Universidade Estadual de Campinas

Luis Sérgio Oliveira – Universidade Federal Fluminense

Luiz Cláudio da Costa – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Philippe Brunet – Université de Rouen

Raimundo Martins – Universidade Federal de Goiás

Ricard Huerta – Universidad de Valencia

Rita Irwin – University of British Columbia

Suzete Venturelli – Universidade Anhembi-Morumbi/Universidade de Brasília

### **CAPA**

Colagem feita com imagens disponíveis no Google e no Pinterest. Composição de Biagio D'Angelo.

### **PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS**

Anna Cristina de Araújo Rodrigues

## **Todos os direitos reservados**

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98)

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

VIS: publicação eletrônica do Programa de Pós-graduação em Arte.  
Universidade de Brasília. Departamento de Artes Visuais. Instituto de Artes. –  
v. 19, n. 2 (julho-dezembro 2020) – Brasília: UnB,  
2020 – v. Semestral

Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/index>

ISSN 2238-5436 ISSN 2447-2484

1. Artes Visuais: Periódicos. 2. Artes Cênicas. 3. Educação e Linguagens

## EDITORIAL

Estamos vivenciando um ano extraordinariamente único e para além de dramático. Nós poderíamos perguntar o porquê de um novo número de uma revista que pareceria estar distante das dinâmicas da emergência sanitária global. Contudo, o que nos move é justamente uma reflexão que nos permite estar ainda vivos e pensantes, e não é pouca coisa.

Já a partir do início do novo milênio, a cultura ocidental começou a viver em cenários totalmente novos, nos quais as categorias interpretativas e taxonômicas atualizaram a fase da assim chamada “cultura da modernidade” e seus desenvolvimentos posteriores, até um pós-modernismo econômico e político, mais que sucessão puramente cultural da modernidade. Estamos frente a uma contemporaneidade sem precedentes, variada e multicultural, ao mesmo tempo local e pós-colonial. Nessa perspectiva inusitada, em que se alterou todo o universo de categorias expressivas e interpretativas que caracterizaram o sistema cultural, as polaridades constantemente ativas de imagem e palavra continuam mantendo sua própria centralidade, no interior de uma dialética infinita e aporia. A peculiaridade dessa polaridade continua a interrogar e ultrapassa os limites de um trabalho de campos epistemológicos divididos e estanques. O compromisso de descrever as complexas formas de como a imagem e a palavra se entrelaçam hoje restabelece constantemente as próprias identidades, nas mais diversas perspectivas: semióticas, linguísticas, históricas, estéticas, antropológicas. Falar de textualidade e visualidade, como amamos dizer, significa passar por inúmeros episódios na história da cultura, a partir do nascimento de uma consciência meta-artística e de uma consciência da escrita como ferramenta e oportunidade de gestão dos valores semânticos, simbólicos, hermenêuticos da obra. A arte que provém da organização de palavras e imagens consegue construir uma rede de signos, operada por diversos modos expressivos e narrativos, uma rede de signos que, após séculos de história, continua a ser uma base fértil para a discussão sobre as formas visuais e as formas textuais.

O dossiê que aqui apresentamos move seus passos sobre a possibilidade de “narrar” as imagens e de “imaginar” as palavras, nas artes plásticas, no cinema e na literatura.

O número abre-se com uma entrevista à semioticista Lisa Block de Behar, com o interesse de esboçar um diálogo teórico sobre os efeitos recíprocos entre imagem e palavra.

O dossiê apresenta um número duplo, formado por um conjunto de contribuições extremamente variadas e interessantes, sinal da vivacidade do problema suscitado. Paola Mildonian verifica a possibilidade de transcodificar a poesia em filme com exemplos de grandes cineastas, como o italiano Mario Martone e o armênio Sergei Parajanov. Maria do Rosário Lupi Bello relê a capacidade do diretor Stuart Burge de adaptar para o cinema a célebre peça teatral de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*. Dominika Bugno-Narecka e Miriam de Paiva Vieira desvelam como o processo de transformação entre mídias pode se apropriar de uma éfrase significativa, transformando os mídias em uma nova narrativa materialmente diferente. As questões inspiradas pelo filme *Memento (Amnésia)*, de Christopher Nolan, são tratadas na contribuição de Beatriz Rauscher. Cenas de mortes caninas na literatura e no cinema são analisadas por Maria Esther Maciel em um aparato transdisciplinar que enfrenta os afetos entre humanos e cães, potencializados pela experiência da perda e do luto. A cultura monástica alto-medieval é enfrentada por Santiago Disalvo, que analisa o filme *The Secret of Kells* (2009) entre manuscritos, incisões e glosas texto-visuais. A correspondência interartística de dois ou mais sistemas de mídias é retomada no artigo de Maria Luiza Atik e se amplia no texto de Maria Adélia Menegazzo, em que é investigada a ordem subjetiva da potência das imagens do desejo e da memória. Os conceitos de *roman-photo*, de *ciné-roman* ou *récit-photo* são os protagonistas das páginas de Juliana Mantovani a partir da teoria da imagem em movimento. Cecilia Molinari se dedica os efeitos sociológicos das escritas nas imagens de publicidade. Finalmente, o duplo dossiê se conclui com uma reabertura para o mundo das relações entre utopia e imagem, constituído por textos e reenvios a links, curado por Fernando José Pereira, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, que reúne textos e imagens de artistas da mesma instituição. A resenha de Ionit Behar, da Universidade de Chicago, sobre o volume de Zdenka Badovinac, sobre curadoria, política e arte na Europa pós-socialista, sela as páginas do número que aqui apresentamos.

\*\*\*

Dissemos que se trata de um número duplo pela presença de dois dossiês, mas poderia ser triplo pela conexão de arte plástica, literatura, cinema... De todo modo, o texto e a imagem constituem o pilar instável e, ao mesmo tempo, poderoso dessas páginas.

Já para o Aby Warburg de *Atlas Mnemosyne*, a imagem é considerada uma invenção essencialmente dialética, inserida num sistema de “dinamogramas” fortes e ao mesmo tempo ambivalentes, em diálogo com outras imagens e em relação constantemente ativa com a expressão racional e verbal, a outra linguagem do *logos*. Nesse sentido, o *Atlas* warburguiano é a proposta de um *pharmakon*, como diria Jacques Derrida, isto é, um remédio para o estado de perplexidade que perturba o sujeito da atualidade, especialmente o sujeito de matriz ocidental.

Em busca de uma ordem, de pontos de orientação a serem traçados no mapa da complexidade irreduzível do mundo, a possibilidade de “narrar” as imagens e de “imaginar” as palavras se torna – sinteticamente, mas perde sua complexidade – um “falar visível”.

Esse “falar visível” está, para nós, identificado na figura mitológica de Jano, cujo olhar bifronte se relaciona, por um lado, a um movimento oposto, mas, por outro, numa raiz comum que une as duas cabeças. Georges Dumézil afirma que o significado específico do mito de Jano tem origem na ideia de “porta”, isto é, de “passagem”.

Na era arcaica, Jano, quase sempre representado como uma divindade de duas cabeças, era simplesmente o deus ligado aos ciclos naturais. Com o passar do tempo, seu mito tornou-se cada vez mais complexo. Jano preside todos os começos e passagens e limiares, divindade das mutações e das transições materiais e imateriais (soleiras de casas, portas, passagens cobertas, mas também o início de um novo empreendimento, da vida humana, da vida econômica, do tempo histórico e mítico, da religião, dos próprios deuses, do mundo, da humanidade).

Jano encarregava-se, portanto, de matérias opostas, mas também de espaços misturados. Portas, passagens, pontes, entradas e saídas. Todos elementos que foram se reconstruindo metaforicamente até a atualidade. Por seu olhar inquietante, Jano continua a representar a divindade de todas as formas de transição e mudança, o protetor de tudo que diz respeito a um começo e um fim.

Com esse número, cujo trabalho editorial contou com o olhar atento de Anna Cristina de Araújo Rodrigues, deixamos a responsabilidade da revista para uma nova equipe. Que o novo ano, sob o olhar de Jano, seja propagador de uma civilização mais humana e de um mundo mais justo.

**Biagio D'Angelo**

Editor

## SUMÁRIO

### EDITORIAL

*Biagio D'Angelo*..... 5

### ENTREVISTA ..... 10

*Lisa Block de Behar* ..... 10

### TRADUZIR POESIA NO CINEMA – DOIS EXEMPLOS: SERGEI PARAJANOV E MARIO MARTONE..... 20

*Paola Mildonian* ..... 20

### THE IMPORTANCE OF ADAPTING PLAYS – STUART BURGE’S FILM ON OSCAR WILDE’S *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* ..... 38

*Maria do Rosário Lupi Bello* ..... 38

### UNVEILING EKPHRASIS ON THE SCREEN ..... 48

*Dominika Bugno-Narecka* ..... 48

*Miriam de Paiva Vieira*..... 48

### UM ROTEIRO QUE SE INVENTA – IMPREVISIBILIDADE E DESCOBERTA NA PESQUISA DE ARTISTA..... 70

*Beatriz Rauscher*..... 70

### QUANDO MORRE UM CÃO..... 86

*Maria Esther Maciel* ..... 86

### “THE BOOK THAT TURNED DARKNESS INTO LIGHT” – APUNTES SOBRE LA CULTURA MONÁSTICA ALTOMEDIEVAL EN LA PELÍCULA “THE SECRET OF KELLS” (2009) ..... 96

*Santiago Disalvo*..... 96

### ENTRE DOIS UNIVERSOS ARTÍSTICOS: ROMANCE E ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL..... 115

*Maria Luiza Guarnieri Atik*..... 115

### N’O JARDIM DOS FINZI-CONTINI, DE BASSANI E DE SICA..... 126

### ONDE O DESEJO, QUANDO A MEMÓRIA? ..... 126

*Maria Adélia Menegazzo* ..... 126

<b>DO CINÉ-ROMAN AO ROMAN-PHOTO – CONSIDERAÇÕES SOBRE NARRATIVA, IMAGEM E MOVIMENTO.....</b>	<b>136</b>
<i>Juliana Mantovani.....</i>	<i>136</i>
<b>UNA VARIEDAD (CASI) INFINITA – REPRESENTACIONES FEMENINAS EN TEXTOS PROMOCIONALES DE “LEMCO” (1880-1910) .....</b>	<b>159</b>
<i>Cecilia Molinari.....</i>	<i>159</i>
<b>UMA UTOPIA PARA A ARTE: CONTINUAR A SER ARTE .....</b>	<b>172</b>
<i>Fernando José Pereira.....</i>	<i>172</i>
<b>O RUMOR UTÓPICO DO SOM .....</b>	<b>179</b>
<i>Mário Azevedo.....</i>	<i>179</i>
<i>Bruno Pereira .....</i>	<i>179</i>
<b>A NATURALIZAÇÃO DO ARTIFICIAL – A UTOPIA COMO LOCUS DA INFINITA ESCOLHA .....</b>	<b>205</b>
<i>Pedro Alegria.....</i>	<i>205</i>
<i>Sílvia Simões.....</i>	<i>205</i>
<b>O PROJETO DE ARTE ENQUANTO REALIDADE IM-POSSÍVEL DO DESEJO UTÓPICO .....</b>	<b>237</b>
<i>Daniela F. Pinheiro.....</i>	<i>237</i>
<i>Teresa Almeida.....</i>	<i>237</i>
<i>Domingos Loureiro .....</i>	<i>237</i>
<b>RESISTÊNCIA CENTRADA NO SOLO – AMANTES DO EXTREMO .....</b>	<b>250</b>
<i>Susana Soares Pinto .....</i>	<i>250</i>
<i>Carme Nogueira .....</i>	<i>250</i>
<b>SONHANDO .....</b>	<b>264</b>
<i>Paulo Almeida .....</i>	<i>264</i>
<i>Adélia Costa .....</i>	<i>264</i>
<b>VIDA E MORTE DO HOMEM COMUM – O DESEJO DE SENTIR.....</b>	<b>273</b>
<i>Tânia Cortez.....</i>	<i>273</i>
<i>Juan Carlos Meana .....</i>	<i>273</i>
<b>BOOK REVIEW .....</b>	<b>281</b>
<i>Ionit Behar .....</i>	<i>281</i>

## ENTREVISTA

**Lisa Block de Behar**

**Intercâmbios verbais e visuais em tempos midiáticos <sup>1</sup>**



© Foto de Daniel Behar

*Uma pequena lembrança pessoal sobre Lisa Block de Behar, com a entrevista que abre este número da revista. Conheci Lisa de forma quase cômica: num elevador, durante um congresso internacional de literatura comparada, de um hotel “arranha-céu” de Pretória, na África do Sul, em 2000. Foi-me apresentada pela saudosa colega e amiga Tania Franco Carvalhal. Começamos a conversar e, como o elevador parava a cada andar, tivemos tempo de nos entretermos entre vida pessoal, gostos de leitura, prazer de música clássica, origens e etimologia de nomes e filmes italianos do neorealismo. O diálogo continuou no café da manhã. Coisas “latinas”. Durante o café, me disse que eu estava parecido com um grande filósofo quando jovem. Daquele momento, nunca mais a nossa amizade intelectual teve quedas e fomos agraciados*

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida a Biagio D’Angelo em novembro de 2020.

Lisa Block de Behar é professora de Análise da Comunicação e de Semiótica e Teoria da Interpretação na Universidad de la República (Udelar), Uruguai. Doutorou-se em Linguística pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, onde defendeu a tese *Une rhétorique du silence*, na qual entrelaça noções dessa disciplina com princípios da hermenêutica, análise literária e outras formas artísticas. Traduzida, a tese foi publicada no México em 1984 e ganhou o Prêmio de Ensaio Literário Xavier Villaurrutia. Em 2018, a Udelar conferiu-lhe o título de *Doutor Honoris Causa*. E-mail: lisabehar@netgate.com.uy

*com conversas infinitas, como diria Maurice Blanchot, cenas, risadas e também preocupações compartilhadas. Lisa Block foi uma das pessoas que determinaram a minha escolha de me mudar para a América do Sul. Quando liguei para ela, convidando-a para uma pequena entrevista sobre o “lugar comum” que opõe, injustamente, as formas visuais e as formas verbais, me respondeu afirmativamente, sorrindo e me lembrando de que, desde quando nos encontramos, nunca interrompemos o diálogo sobre a relação entre a textualidade e a visualidade. Talvez somente tenha se metamorfoseado em transições mediáticas e incursões afetivas no espaço da ficção e da vida.*

\* \* \*

***¿Cuáles son los intercambios verbales y visuales en estos tiempos mediáticos?  
¿Qué está “detrás” de la expresión “lugar común” en tu incansable investigación?***

Agradezco tus preguntas que, según entiendo, se refieren a un estudio donde insistía en la necesidad de “ver” la pantalla, de observar la cosa en sí misma o, en otros términos, en el interés por avanzar en el estudio de su materialidad, apta para habilitar la más extrema virtualidad, un planteo que, así formulado, no deja de ser paradójico. Desde el momento en que, con acierto, tú las formulas en un solo punto, trataré de ser coherente con el mismo y establecer una continuidad entre ambas preguntas.

Si bien su existencia es más que centenaria, la ubicuidad de la pantalla ha cobrado tal centralidad en las últimas décadas que la desmesura creciente de su protagonismo compromete, cada vez más, la naturaleza de una realidad en vías de extinción, que parece desvanecerse a ojos vistas. Habría que reconocer – pero a regañadientes – que aquellos pensadores, que solían negarla con argumentos poco convincentes, anticiparon este, su progresivo desvanecimiento que, en parte, ya sobrevino, pero atribuible a causas muy alejadas de sus especulaciones. Igualmente escépticos, y en tren de negaciones, tal vez sus fieles epígonos sean quienes cuestionan la veracidad del fenómeno viral mundial que sigue causando estragos en estos tiempos.

Ante tal adversidad pandémica, tan inesperada como desconcertante, sorprende asimismo la panacea que dispensan las prácticas virtuales radicadas en las pantallas. Más aún, dada la simplicidad de los atributos materiales de la pantalla, que favorece la “normalización” de las funciones requeridas por un mundo digital, esa llaneza física brinda el soporte más apto para atender sus urgencias.

Imprevisible, imprescindible, la pantalla contribuye a superar situaciones críticas provocadas por una mutación biológica y cultural inesperada que se extiende ignorando fronteras, viralizando el orbe. Semejantes a los virus metafóricos, que afectan desde hace tiempo los mensajes en los procedimientos informáticos, configuran un vaivén retórico-literario que ilustra en parte las rarezas de esta actualidad extraña, una suerte de i-lógica técnico-biológica que sorprende por la concomitancia de ambos acontecimientos: la proliferación de pantallas y de la pandemia ambas a la par.

Los desplazamientos físicos y los encuentros personales, profesoriales o profesionales, los usos, cursos y recursos, desde los privados y domésticos hasta los más públicos y populares, los acontecimientos que ocupan las principales tribunas del mundo (políticas, sociales, artísticas, científicas, académicas, laborales), postergados o suprimidos, exponen en pantalla todos los oficios, oficiales y oficiosos, sin límites horarios ni fronteras culturales. Todo queda entre los cuatro lados de la pantalla, una clausura severa que se suma a la urgencia de permanecer “entre cuatro paredes”.

No descarto que en *The Square* (Suecia y otros países, 2017), Ruben Östlund se haya propuesto exponer una alegoría de la pantalla en un film que narra las actividades de un museo de arte contemporáneo, las programaciones que allí se llevan a cabo, y las peripecias que padece su director y curador en un medio social y cultural de diversa complejidad.

Entre ellas se proyecta la inauguración de una obra de arte que consiste en la construcción del cuadrado anunciado desde el título, una creación que impone su regularidad, la más rígida, reduciendo los diferentes círculos, artísticos y sociales de la comunidad, a la cuadratura esquemática de esa figura geométrica. Entre sus ángulos rectos se encuadran las certezas de ideales convencionales: “*The Square is a sanctuary of trust and caring. Within it we all share equal rights and obligations*”, ajenos a la revelación mística de otros cuadrados que, blancos y negros, de color y tenor opuestos, *consagran* por su abstracción geométrica, la ausencia, el vacío, la nada, alterando las convenciones estéticas establecidas y habilitando el acceso a una trascendencia mística diferente.

Si hace unos años privilegiamos la mención de *pantalla* en español, que evoca, a diferencia de otros idiomas, un presunto prefijo *pan-*, más imaginativo que etimológico, ese abuso morfológico se justifica cada vez más por la presencia totalitaria, la presión cultural que ha perturbado todas las actividades, todas las acciones, interponiéndose entre lo real y sus réplicas, entre sus efectos o defectos más notorios.

Es cierto; “todo está en todo”, como se jactaba Pan, el mítico personaje de Jules Laforgue, y ahora más que nunca y cada vez más, un todo visible e indiviso aparece y desaparece en pantalla, *sub specie* de pantalla. Pero, “- ¿Y el resto?”

Planetaria, entonada en clave irónica, la totalidad que la divinidad pagana reivindicaba en esa *Moralidad legendaria* de Laforgue insinúa que todavía restaría algo fuera. Dadas las circunstancias, se diría que ese resto improbable ingresó a la pantalla con la pandemia, que asumió y transformó relaciones, desplazamientos, gestiones, entornos. Todo -más ese resto- se redujo y refugia en la plana uniformidad de la pantalla, amparándose en un recinto aislado de cuidados intensos a salvo de tanta contaminación.

Las figuras sin relieve se multiplican, fijas o dinámicas, mecánicas, transfiguradas por las sombras y luces de un régimen digital, un advenimiento que se presentía.

A mediados del siglo XX, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el narrador de Borges ya hacía referencia a las conversiones a una panlengua que ironizaba la comunicación inventada por Xul Solar, parodiando el afán de una doctrina “que comprende o es común a todos”, o confirmándola.

En esos años, o algunos antes, imaginaba Bioy Casares la alarma del narrador de *La invención de Morel*, otra alegoría profética, que cobra visos de verdad ante la morbilidad de quienes accedían al espacio de pantallas.

El narrador de Bioy no habla de virus ni de pantallas sino al pasar. Repite, en cambio, sus experiencias de registro y reproducción en “biombos de espejos” que, al duplicar sus “inverosímiles sosias” en copias perfectas, replican mortalidad y eternidad al mismo tiempo en una misma e incontenible multiplicación. Gracias a la pluralidad de sentidos del inglés, diría *actually*, para enfatizar su estatuto real y vigente ya que, emergentes, las pantallas devinieron visos de una realidad otra, distinta pero facsimilar.

Si usado como prefijo, *Pan*, el nombre del fauno resume la universalidad de su naturaleza agreste, la extensión de la pandemia recupera otro rasgo de una divinidad que no solo *espanta* a los seres que habitan bosques y selvas, puesto que el *pánico* cunde aún más en las ciudades que en los campos. La imprevisible actualidad universal del mito afila una arista más en un cuerpo sólido que, gracias a diseños minimalistas, disimula su contorno, desplazando aquello que muestra y, a la vez, lo emplaza.

Si me atengo a tu planteo inicial, debería preguntarme ¿cuáles son los intercambios sensoriales y conceptuales que se producen en pantalla? No sabría decir *cuáles son los que no se producen allí*, cuáles no se captan y registran en esa tersa superficie iluminada donde las visiones (vistas o imaginadas), donde las palabras, los sonidos se responden. Visuales, verbales, *aurales*; arriesgo una deriva ortográfica y fonética del latín, por vía del inglés, apta para definir, en una misma voz, la audición y la dicción (del lat. *auris* y la vocalización: *oralis*, del lat. *os, oris*), ya que las imágenes visuales, verbales, auditivas, todas pasan *por* la pantalla.

Apenas una preposición, una partícula, *por* apunta, según el diccionario, hacia “causa”, también hacia el “signo de multiplicación aritmética”, expresa asimismo la sustitución, tanto como otros significados, entre lexicales y gramaticales.

Incluso mínimas, las partículas acumulan varios significados que a veces coliden, a veces se suman e integran. Curiosas, no faltan tensiones dialécticas aunadas en una pequeña preposición. Francis Ponge las sintetiza en su “Fábula”:

Par le mot par commence donc ce texte

Dont la première ligne dit la vérité

Ahora bien, al pasar *por* la pantalla, los intercambios verbales devienen visuales y aurales a la vez, o sea que, encastrándose en entidades verboaudiovisuales, apelan, simultáneas, a varios sentidos en inextricables sinestésias.

En realidad, ya en la página impresa o manuscrita, la visualidad era determinante pero, de la misma manera que ocurre con otros aspectos muy afianzados, esa experiencia visual no se advierte, salvo cuando se registra alguna falla que perturba la lectura y por la que el lector tiende a *repararla*, un lector que, en general, al leer, ve sin ver, la repara.

La repetida inscripción que René Magritte introdujo en su hipercitado cuadro como un elemento constitutivo sustancial de su obra, una imagen verbal, más provocativa aún que la imagen de la pipa, niega, como en el Evangelio, tres veces. Desde el interior del cuadro, anticipa el despliegue, aparentemente exterior, de la instalación tripartita de Joseph Kosuth en “One and Three Chairs”: una, el *mueble silla*; dos, la *foto* de esa silla; tres, la *definición* del diccionario a la vista. Los tres objetos fijos, contra la pared, denuncian las apariencias en cadena, - ¡manes de Platón! -, incluida la inconcebible visibilidad del concepto.

Estas y otras obras a las que no son ajenos los desarrollos que la poesía concreta o visual de Haroldo de Campos y Noigandres, por ejemplo, al adoptar y adaptar la tradición literal de la pintura o la tradición visual de la escritura, entrecruzan vocablos para consolidar, por medio de encabalgamientos, esos “centauros lingüísticos”, como los denominaba Daniel Vidart, un intercambio profundo que no solo la poesía concreta propiciara: *Poésure et peinture. D’un art, l’autre*.<sup>2</sup>

La excesiva familiaridad y facilidad que las herramientas y aplicaciones dispensan en pantalla, son tan frecuentes, están tan incorporadas, que ya ni se ven ni se oyen ni se leen. Obran, paradójicas, en contra de la percepción, habilitando *el lugar común* por excelencia, encuadrando sus dualidades en una entidad que apunta hacia una misma trivialidad.

\* \* \*

Desde la Antigüedad ha sido muy estrecha la relación entre el sitio, un lugar particular en el espacio, y esos lugares, los *lugares comunes* que refieren asimismo a asuntos y discursos conocidos, los argumentos trillados, los más persuasivos o los más anodinos. En latín *locus communis*, en griego, *topos koinos*, formulados desde la *Retórica* de Aristóteles donde se acuñó esa frase y desde allí se impuso circulando con varios, distintos y opuestos sentidos, hasta la actualidad.

¿Qué relación entre el lugar físico, localidad o local, y esas *frases hechas, dichos sentenciosos, argumentos agotados, realizaciones de gustos gastados, consignas y eslóganes déjà vus, déjà ouïs ou entendus*, que se consideran lugares comunes, menospreciados por su consabida futilidad o apreciados por su convincente vigencia? Convencionales, responden a un estereotipo, un cliché, un truismo (derivado de ingl. *true*, alude a una versión insustancial de la verdad) o un vicio del lenguaje, inercias del pensamiento y de la expresión, prescindibles y, sin embargo, a veces inevitables, se asocian a nimiedades o a trances, a acontecimientos que marcan etapas extremas del ciclo vital (natal, mortal) o a fórmulas de mera cortesía.

---

<sup>2</sup> Musée de Marseille. Réunion des Musées Nationaux. Centre de la vieille charité, 12 de février 1993-23 mai 1993.

Menos mencionados en relación con los tópicos, los discursos ideológicos multiplican los lugares comunes que, reiterados, se vacían rápidamente de contenido y apelan a reflejos, consignas elementales o gestos, o simples automatismos de la acción. Sin necesidad de entender, los oyentes reaccionan a órdenes, a señales o replican a coro repitiendo palabras no pensadas. Dichas a medias, ecos de las voces de otros, sus ecos huecos suenan vacíos, resuenan en un lugar vacío, en un lugar común.

Pero no son esos los tópicos que, en su origen, define y describe Aristóteles al referirse a los argumentos y procedimientos destinados a la persuasión ya que su interés estriba en los aspectos pragmáticos que la retórica cultiva al borde de la sofística.

En suma ¿por qué los *tópicos* concilian esas dos acepciones que apuntan hacia la localización, por un lado, un lugar en el espacio, y hacia aquellos temas convincentes que traman el discurso a través el tiempo, por otro? Verbal, literario más bien, el *tópico* exalta la palabra cuando logra instalar en el espacio sus ambivalencias, más allá de las opciones semánticas a las que el uso la reduce.

No solo Ernest Robert Curtius estudió la importancia de los tópicos en la *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955. Su reconocimiento y análisis suscitaron un interés latente durante siglos que puso de relieve los temas de una obra en particular o de las diferentes obras de un autor, de una época, o de una cultura.

¿Qué relación guardan los temas, motivos, tópicos históricos, jurídicos, literarios, artísticos, filosóficos, con el lugar, con una circunstancia geográfica, como para que el mismo término abarque conceptos tan diferentes?

Considerándose a sí mismo como el mejor intérprete de los poemas homéricos, Ion, el ilustre aedo, el elocuente *ermenéus*, protagonista del diálogo de Platón, sabía elegir aquellos pasajes épicos, los más adecuados para entusiasmar al auditorio de cada localidad. En los distintos parajes donde la gente se reunía para escucharlo, su errar trashumante determinaba aquel episodio que asociaba el paisaje natural al pasaje poético, adaptándolo a sus particularidades propias, típicas.

Una asociación semántica entre lugar y libro que los *derroteros*, voz que designa tanto la ruta como la hoja de ruta, contraen. A diferencia de *roteiro* que, en portugués ya no denota el camino o la ruta recorrida, pero ha conservado, entre otros significados, “guión”, “guía”, “trama”, variantes discursivas todas, en una misma voz. En la realidad o en la ficción orientan los pasos a seguir, los condicionan o los registran.

Igualmente tradicionales, los *commonplace books* dan cuenta de un afianzado hábito anglosajón de escritura por el que se da entrada a proverbios, frases hechas, citas, ocurrencias personales, una forma de radicar el tiempo, de darle lugar en el espacio de la letra, entablando una razón dialéctica entre el lugar común y el de quien allí se identifica, sin apartarse del decir colectivo y del suyo más personal.

Similares, en la heterogeneidad de sus contenidos, a los *zibaldone* propios de la cultura italiana, son libros que suelen remitirse a la creación paradigmática del *Zibaldone di pensieri*, de Giacomo Leopardi, un extenso registro de la esmerada espontaneidad de un diario prolongado (1817-1832), más o menos íntimo, donde el poeta estampa sus tempranas reflexiones, apuntes literarios, dichos sentenciosos o vernaculares contextualizados con citas de Virgilio o de San Agustín, espacializando *afinidades* que, solo por la cercanía, por compartir un lugar común, se asimilan inopinadamente.

Los versos del gran poeta de Recanati se cruzan, “*di sentiero in sentiero*”, con el azar que, ya se sabe, nunca será abolido, favoreciendo asociaciones anafóricas reunidas sin otra razón que la semejanza de sonidos. La necesidad de aproximar *locus* de *lugar* o de *local* (color autóctono y edificio estable) a los sonidos iniciales de *locución*, de *locuacidad*, de *elocuencia*. No más que esa coincidencia anafórica, y cierta confianza en los juegos del azar y de las palabras que, sabias, también hacen juego. Como los sentidos inefables de los versos de Mallarmé y de las traducciones que Haroldo de Campos, con Augusto y con Décio, triplicaron.

***El así llamado “pictorial turn” promovido por Mitchell hace décadas y la idea de metamorfosis de la palabra en imagen (y viceversa) que tuvo su gesta fundacional en la enciclopedia poética de Ovidio me hacen reflexionar sobre el hecho de que existe una continuidad “ab origine” entre palabra e imagen. Una “transliteração”, diría el gran Haroldo de Campos. ¿Qué opinas? ¿Es un sueño tristemente post-romántico mi juicio?***

La complejidad de la premisa que formulas requiere varias disquisiciones y tus preguntas otras tantas respuestas, de modo que, para no apartarme de tu planteo, me permito retomar tus palabras, para intentar partir de algún *origen*. ¿Desde cuándo? ¿Desde antes de que la ambición de conocer precipitara la Caída? ¿Antes de que la soberbia de los andróginos irritara a Zeus y los partiera en dos seres que se afanan por volver a la unión inicial? ¿Antes de la fractura de los símbolos previa a un posible alejamiento, deseando la futura y feliz reunión de amigos o amantes? ¿Antes de Babel y el castigo de la diáspora, la fragmentación de la lengua adámica edénica en muchas lenguas? ¿Antes de la

fractura de las vasijas, que los mitos de la cábala atribuyen a los excesos de luz divina, del conocimiento puro? ¿Antes de la segmentación conceptual que opuso *idea* a *imagen*, mental o sensorial, que dio lugar a tantas querellas? Si las Escrituras comienzan por el *Bereshit*, si Haroldo de Campos comienza por ese comienzo, su *transcreación* comienza por la letra, transliterando el alefato en abecedario, un traslado que, más que un cambio literal, aspira a una trascendencia mayor, una “complicidad de resonancias” y de sentidos, en procura de alcanzar la perfección de la lengua anterior, original.

Tal vez se esté por producir una tremenda mutación antropológica, sociológica, psicológica, biológica, además de la que la tecnología impuso, que podría remitir a las confusiones del caos, anteriores al prodigio de la palabra capaz de introducir el orden y la belleza cósmicos, esa distinción conceptual primordial de la “articulación” que el lenguaje humano propicia, prescribiendo el *logos* (lenguaje, conocimiento, pensamiento) en el *tohu-va-bohu* de vacíos y vaguedades entreverados.

¿Qué consecuencias antropológicas ocurrirán en esta cultura digital que tiende a reducir o suprimir las diferencias entre espejos y especulaciones, entre reflejos y reflexiones, entre teatro y teoría, entre pesar y pensar, porque, más que en el pasado, ahora las palabras se ven, se escuchan y se entienden a la vez, sin dejar de ser palabras?

Esta estrecha conjunción sensorial e intelectual no es nueva, ya que el “Decir: hacer”, del título de Octavio Paz, dedicado a Roman Jakobson en los años ochenta, enfrenta el desafío simbólico de correspondencias que otros poetas y filósofos habían anticipado, como si ya hubieran ocurrido “*Dans une ténébreuse et profonde unité*”:

Oír  
los pensamientos,  
ver  
lo que decimos  
tocar  
el cuerpo  
de la idea

Tan sombría y tan insondable que, en principio y en pureza, *idea* no se distinguía ni se oponía a *imagen*. No sería necesario recordar que, en griego, *idea* se definía como “forma visible, aspecto” y, a partir de Platón, se extiende o eleva a una “forma concebible por el pensamiento”, a esas abstracciones universales y eternas, los arquetipos. Sin embargo, de la raíz griega derivará *eidolon*, “ídolo”, con connotaciones más concretas, una evolución léxica que identifica imagen (la

representación) y referente (lo representado) en una misma veneración a figuras entre seculares y banales a las que igualmente se adoran.

No diría, entonces, que un “*pictorial turn*” ha desplazado a un “*linguistic turn*” porque si se afirma en diferentes épocas, lenguas y contextos que “Una imagen vale más de mil palabras”, para demostrarlo Barbara Kruger, en sus obras, debe mostrar y repetir palabra por palabra: “*A picture is worth a thousand words*”.

Desconozco si la relación numérica vale pero, sin discutir la validez de la afirmación, hipérbole o no, solo existe gracias a las palabras estampadas, impresas, dichas; el dicho prevalece. No en vano Wittgenstein concluye (es un decir) la compleja disyuntiva entre *to see* y *to tell* en el *Tractatus lógico-philosophicus*, un enigma que, bajo forma de aforismo, sigue felizmente planteado.

***Finalmente, una pregunta de “tabloid”. ¿A qué disciplina pertenece la investigación que concierne lo que me gusta llamar “textualidad” y “visualidad”? ¿A la literatura comparada, a la semiótica o a una disciplina “por venir”?***

Creo que las metamorfosis de esos conceptos que bien propones, “textualidad” y “visualidad”, tienden a oponerse cada vez menos ya que el deseo y la necesidad de saber pasan por la visión, las visiones, más allá de las divisiones que articulan el lenguaje, a las que ya habíamos aludido antes, y la difícil segmentación de la mirada, global como el globo del ojo.

Sin duda, esas metamorfosis conciernen a varias disciplinas, si no a casi todas, a cada una y a las relaciones que entre ellas se entablan. Diría que involucran los campos del conocimiento que tú nombras: literatura comparada, semiótica y a otras disciplinas en ciernes, a las que agregaría algunas teorías más, alguna rama de la historiografía y una aproximación estética o filosófica general que no las excluyera.

Tanto las relaciones que se entablan entre esos objetos de estudio como entre las disciplinas que los estudian, sus especificidades respectivas y la interacción dialéctica que habilitan, han atraído desde la antigüedad la curiosidad de los espíritus, las inquisiciones de mentes interesadas, estimulando las investigaciones que pensadores, escritores y viceversa han atendido con infatigable interés. Entiendo que no cabe excluir a ninguna de esas asignaturas y habría que imaginar unas cuantas más. A esta altura, sería casi una insolencia más predecir las alternativas futuras de la epistemología tan arriesgadas como las de la historia, ¿no?

# TRADUZIR POESIA NO CINEMA

## DOIS EXEMPLOS: SERGEI PARAJANOV E MARIO MARTONE<sup>3</sup>

### Translating Poetry into Movie

### Two examples: Sergei Parajanov and Mario Martone

Paola Mildonian<sup>4</sup>

**Resumo:** Enquanto vários gêneros literários, como romances e contos, foram objeto de inúmeras transposições para o cinema, a filmagem de poemas se destinou à reconstituição biográfica de seus autores, perdendo, em muitos casos, a coerência com os textos que desejavam representar e criando um cenário de intraduzibilidade. Entretanto, nos últimos tempos, algumas das mais interessantes propostas de trânsito da poesia pelas formas do cinema se moveram no interstício entre a linguagem da ficção e do *bio-pic*. Nessas obras filmográficas, a intenção foi documentar o caminho da palavra, a vida do pensamento poético. O artigo compara duas experiências cinematográficas desse tipo: *A Cor da Romã*, de Sergei Parajanov sobre o poeta armênio Sayat-Nova, e *Il giovane favoloso*, de Mario Martone sobre o poeta italiano Giacomo Leopardi. Ao investigar a concepção artística de seus realizadores, o trabalho conclui que, em ambos os filmes, não são contados os episódios de uma vida, mas os acontecimentos de uma experiência estética individual e de uma época.

**Palavras-chave:** Cinema. Poesia. Sergei Parajanov. Mario Martone. Sayat-Nova. Giacomo Leopardi.

**Abstract:** While several literary genres, such as novels and short stories, have been the subject of numerous transpositions for cinema, the filming of the poems was intended for the biographical reconstruction of their authors, losing, in many cases, the coherence with the texts they wished to represent and creating a scenario of untranslatability. However, in recent times, some of the

---

<sup>3</sup> Tradução parcial de Paola Mildonian, “Tradurre poesia: da Serghiej Paradjanov a Mario Martone”, *Studi comparatistici*, Gennaio-Dicembre 2015 – Anno VIII – Fascicoli I-II, p. 7-38.

<sup>4</sup> Professora Titular de Literatura Comparada na Universidade Ca' Foscari, Veneza. Membro fundador da Sociedade Italiana de Literatura Comparada. Membro do Conselho Executivo da Associação Italiana de Estudos de Teoria e História Comparada da Literatura. Membro do Bureau da Associação Internacional de Literatura Comparada. E-mail: pamildo@unive.it

\* Texto traduzido por Tiago Macini, mestrando em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

most interesting proposals for the passage of poetry through the forms of cinema have moved across the intersection between the language of fiction and artistic bio-pics. In these filmographic works, the intention was to document the path of the word, the life of poetic thought. This article compares two such cinematic experiences: *The Color of Pomegranates*, film about Armenian poet Sayat-Nova and directed by Sergei Parajanov; *O jovem fabuloso*, film about Italian poet Giacomo Leopardi and directed by Mario Martone. When investigating the artistic conception of its directors, the work concludes that, in both films, the episodes of a lifetime are not counted, but the events of an individual aesthetic experience and a time.

**Keywords:** Cinema. Poetry. Sergei Parajanov. Mario Martone. Sayat-Nova. Giacomo Leopardi.

## 1 Impressões de uma espectadora

Desde o advento do som, o cinema se valeu, sobretudo, de ferramentas narrativas. Seu mundo é, principalmente, diegético. Não é estranho que, enquanto romances, contos, novelas e baladas, e até mesmo alguns poemas épicos entre os mais famosos, mereceram múltiplas transposições cinematográficas, o poema foi primordialmente destinado a refilmagens biográficas nem sempre pertinentes aos textos que desejavam (e deveriam) representar. Em um rápido vislumbre das últimas duas décadas, começando com *Eclipse de uma paixão* (1995), da diretora polonesa Agnieszka Holland, na intrigante interpretação de David Thewlis (Paul Verlaine) e de Leonardo DiCaprio (Arthur Rimbaud), ainda na efêmera e mais do que nunca “amaldiçoada” beleza de seus vinte anos; passando por *Wilde – O primeiro homem moderno*, de Brian Gilbert (1997), *Uma viagem chamada amor* (2002), de Michele Placido (sobre Sibilla Aleramo e Dino Campana, representados pelo casal Laura Morante e Stefano Accorsi), *Sylvia* (2003), da neozelandesa Christine Jeffs, sobre a trágica história de Sylvia Plath, interpretada por Gwyneth Paltrow; e chegando ao elegante *Brilho de uma paixão* (2009), dedicado a John Keats por outra diretora neozelandesa altamente refinada, Jane Campion, autora do famoso *O piano* (1993), pode-se dizer que, em todos os filmes com poetas como protagonistas, a poesia está destinada a aparecer de forma acessória, mas certamente adaptada às necessidades de um filme biográfico. Raramente se aborda o problema da representação da palavra poética num sistema de signos e num universo de saberes que não (*são*) os da língua articulada, oral e/ou escrita, sistema que, no entanto, é capaz de oferecer experiências estéticas semelhantes, como demonstram obras-primas do surrealismo: é como se a palavra poética não

pudesse ser transposta de alguma forma às imagens e à trilha sonora de um filme sem deixar resíduos inaceitáveis. A única preocupação desses filmes (muitas vezes belos) parece ser escapar da banalidade da ficção, uma ameaça presente em qualquer biografia ficcional, mesmo na literatura, e que pode parecer mais forte, mais ameaçadora e, portanto, mais perigosa na história do filme justamente por sua maior aderência à realidade.

Para poder se concentrar no pensamento e na palavra, mais do que na vida do poeta, e escapar sobretudo à banalização da ficção biográfica, o cinema continua a se questionar sobre a maneira como uma linguagem predominantemente visual pode garantir sua máxima conexão a uma experiência – a da poesia – que não só parece difícil de se apreender e se comunicar fora da língua articulada, mas que se caracteriza por sua intrínseca falta de comunicação, mesmo na tradução de uma língua para outra. A intraduzibilidade do texto poético é, de fato, uma opinião amplamente compartilhada: os dois principais movimentos de pesquisa em tradução da segunda metade do século passado, um decididamente estruturalista e o outro hermenêutico, reiteraram essa visão. Mesmo assim (afortunada e felizmente), eles continuaram a traduzir, tentaram superar essa aporia, analisando os processos que permitem ao tradutor se aproximar do original sem traí-lo completamente. Nessas análises, tiveram espaço não só a decomposição dos elementos “sonoros” ou mesmo “musicais” que caracterizam a linguagem da poesia – esse vínculo “musaico”, isto é poético, que já era para Dante intraduzível<sup>5</sup> e que categorias estruturalistas como as de paralelismo e ritmo certamente não foram capazes de compensar –, mas também a capacidade do texto poético de evocar “imagens” e “visões” que colocam em estreita correlação os elementos linguísticos da poesia com as linguagens figurativas, parcial ou totalmente codificadas pela cultura. Isto é, capazes de direcionar a experiência estética no ato de sua recepção. Quer sejam representadas concretamente ao lado do texto escrito,<sup>6</sup> quer sejam confiadas à imaginação “educada pela experiência” do leitor, essas “imagens” e “visões” atuam ao lado das figuras de linguagem: não são metáforas, metonímias, símbolos, alegorias, mas aparecem como correlatos objetivos, para usar um termo conhecido, introduzido há quase cem anos por T. S. Eliot.<sup>7</sup> Certamente, elas orientam tanto as escolhas do

---

<sup>5</sup> “Musaico”, relativo às Musas: cf. *Convívio*, I, VII, 14-15.

<sup>6</sup> Particularmente evidente na poesia oriental, por exemplo, na poesia japonesa, em que, a partir do século XVII, os versos acompanham a representação pictórica (desenho ou aquarela).

<sup>7</sup> Um objeto ou uma série de objetos bem definidos e concretos, nos quais se encontra a própria expressão (se “correlacionando”), tornando-se reconhecíveis emoções muito intensas, sentimentos profundos e, até mesmo, conceitos abstratos.

tradutor/intérprete quanto os mecanismos de compreensão sobre as várias fases de seu trabalho de reescrita.

Na transposição da poesia para a linguagem cinematográfica, é compreensível, portanto, a intenção de apoiar em linguagens que se afirmam por sua reconhecida estranheza à ficção. Isso ocorre porque, a partir do advento do som, o horizonte da expectativa e da experiência do espectador cinematográfico foi educado para aceitar procedimentos predominantemente narrativos, a menos que seja direcionado, desde os créditos iniciais, para formas reconhecidas como meramente representativas. E isso explica por que, nos últimos tempos, algumas das mais interessantes provas do trânsito da poesia pelas formas do cinema se moveram no interstício entre a linguagem da ficção e a do documentário. A intenção é documentar o caminho da palavra, a vida do pensamento poético, a história de uma alma, como dirá Martone sobre, e não a vida de um homem.

A poesia como protagonista pode ser a voz que se expõe (e se vê) e se ouve: também pode se materializar em imagens que não representam o conteúdo das palavras para sempre confiado ao *flatus vocis*, mas são testemunhas, traços da manifestação da palavra no tempo e no espaço, resíduos recolhidos em uma realidade paralela. Nessa realidade, ela pode ser parcialmente recuperada diante da vida convertida em uma biografia poética, reconstruída a partir do pensamento e da palavra do poeta.

O problema é enfrentado com delicadeza por Mario Martone e Ippolita di Majo no filme que, em 2014, dedicaram a Giacomo Leopardi. Primeiramente, gostaria de explicar que, ao dar o título desse artigo, não era minha intenção iniciar uma cronologia que partisse de Parajanov e chegasse em Martone. De fato, foi, sem dúvidas, mais adequado ao caráter pessoal e autobiográfico da minha escolha dar prioridade a Martone, porque o meu interesse pelo assunto em questão começa com o filme *O jovem fabuloso*, que representou, para muitos espectadores, uma experiência absolutamente extraordinária em todos os aspectos, do roteiro à direção, da interpretação à trilha-sonora. Devo dizer que no início foi Martone: mas não é por um pedantismo professoral, mas por uma razão muito pessoal, que senti o dever de dar precedência a Parajanov. No início de setembro de 2014, quando vi o filme de Martone pela primeira vez durante a LXXI Bienal de Cinema de Veneza, eu estava imersa na tradução do *Cancioneiro* armênio de Sayat-Nova, por cerca de dez meses, e sabia que um encontro com *A cor da romã*, de Parajanov, um filme dedicado ao extraordinário trovador caucasiano do século XVIII, podia ser apenas adiado, mas não evitado. Falo nesses termos porque não é fácil para um tradutor refletir sobre um filme dedicado ao poeta com que está trabalhando, sabendo que aparecem apenas poucos versos mutilados e que as palavras – não só as do poeta, mas, em certo

sentido, todas as palavras enquanto discurso articulado – são banidas, reduzidas a fragmentos gestuais, a legendas compostas em cartelas improváveis ou a estilhaços vocais reabsorvidos em uma trilha sonora na qual se vê misturar música e cantos sagrados com sons de pássaros, tempestades, vozes de mulheres, orações sussurradas e fórmulas apotropaicas, ruídos de utensílios cotidianos e canções populares, gritos infantis e hinos nacionais.

Um filme dedicado a um poeta pode ser silencioso? Sim, se esse silêncio tiver, poeticamente e de maneira pragmática, um sentido fundamental, ou melhor, fundador.

Nesse contexto, *O jovem fabuloso* foi uma resposta decididamente oposta e muito reconfortante. Naqueles dias do festival e no mês seguinte, o entrevistado Martone explicou suas escolhas com extrema clareza:

Quando comecei a escrever o roteiro com Ippolita di Majo, nos perguntamos como lidar com esse repositório extraordinário das cartas de Giacomo. Tomamos uma decisão ética e estética: ficar com o que as cartas dizem "; Não mudamos as cartas de Leopardi, e, entre Leopardi e suas obras, não sobrepusemos interpretações. Deixamos a porta aberta para os mistérios, mas sem propor nenhum sentido forçado. Leopardi, em nossa opinião, bastava por si só.<sup>8</sup>

Ele não negou que era um filme biográfico e, no entanto, não era tanto a história de uma vida, mas a história de uma alma.

Essa observação também poderia ser aplicada ao Sayat-Nova, de Parajanov (*A cor da romã*), mesmo que seu protagonista (a atriz georgiana Sofiko Chiaureli, que tem seis papéis no filme) fique em silêncio por 71 minutos, se expressando apenas com o olhar e por gestos. Já em *O jovem fabuloso*, um extraordinário Elio Germano dá vida e voz a esses papéis e poemas: uma voz inteiramente interna, nunca recitando nem declamando, nem mesmo ao ler os versos, como os de *Infinito*, que, entretanto, se tornaram monumentos da literatura italiana. A diferença que se percebe na comparação com as declarações já canônicas de atores célebres como Arnaldo Foà, Vittorio Gassman, Nando Gazzolo, Carmelo Bene é evidente e desejada, porque, nesse caso, o ator quer ser dominado por seu personagem e por seu gigantesco vigor intelectual:

---

<sup>8</sup> MARTONE, M. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. *Panorama*, 1º de setembro de 2014.

Foi um grande presente de Mario me fazer interpretar um personagem tão grande. É o filme para o qual mais me preparei. Precisei frequentar o ambiente do protagonista antes de filmar. Tive a sorte de ter acesso a uma infinidade de materiais, tanto que foi quase um incômodo começar a filmar, pois gostei demais da fase de estudo. [...] Foi estimulante porque você dificilmente se relaciona com personagens dessa magnitude. A única coisa é pensar em ser médium, em ser uma escrita ... uma tinta.<sup>9</sup>

A tinta da escrita torna-se o corpo e o sangue do ator, que se apaixona por seu personagem à medida que o descobre e assume dele tudo o que lhe é possível e, sobretudo, a voz poética e o corpo que o acolhe, a caixa de ressonância escondida nas profundezas daquele físico sofredor, antes mesmo de escrever. E ele especifica:

Mesmo que não tivesse escrito nada, teria sido extraordinário para um ator representar sua riqueza, suas contradições: ele era frio e muito quente, tímido e violento. Explosivo. Fisicamente impossível, mas com enorme força vital e energia. Estudá-lo foi um luxo e uma lição de complexidade: Leopardi era um cientista da alma, de todos os mecanismos do ser humano. Sua imaginação o levou longe. Sem os limites de seu corpo desgastado, ele voaria como um balão de ar quente.<sup>10</sup>

Ainda que não tivesse sido escrito nada... Isso pode ser dito de um poeta, talvez o maior da literatura italiana moderna, um poeta que, ao lado de suas canções, deixou milhares de páginas de prosa, pensamentos, cartas, anotações, observações científicas e filosóficas...? Sim, provavelmente sim. Na medida em que traduzir um poeta em filme significa fazê-lo viver de novo, inseri-lo num mundo de imagens reais e, nessa nova vida fictícia, dar-lhe também uma nova oportunidade poética, uma interpretação diferente, mas não divergente, como observa com extrema acuidade seu jovem e excepcional intérprete: “As falas de um personagem são sempre poesia, no sentido de irracional, não lógico. No mundo real, as pessoas nunca se expressam por formas lógicas, como na escrita”.<sup>11</sup>

No filme de Martone, se constitui essa contiguidade judiciosa entre os momentos da fala cotidiana, a piada brincalhona, a ironia divertida, a reflexão inflexível que destrói as falsas ilusões dos destinos magníficos e progressistas de um século que só soube produzir (se é que foi possível) “felizes massas de indivíduos infelizes” e a voz que do fundo da mente pensante e do corpo sofredor

---

<sup>9</sup> GERMANO, Elio. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. *Panorama*, 1º de setembro de 2014.

<sup>10</sup> Da entrevista com Arianna Finos, *La Repubblica*. 2 de setembro de 2014.

<sup>11</sup> Da entrevista com Arianna Finos, *La Repubblica*. 2 de setembro de 2014.

sustenta, ou melhor, se apoia na poesia, e é como disse Carmelo Bene citando Alda Merini:

Il risonare del dire oltre il concetto  
l'abisso che scinde orale e scritto  
è suono svagato  
identità rapita  
intervallo tra due  
depressanti pensieri<sup>12</sup>

O filme de Martone pareceu extraordinário por seu projeto capaz de criar não só a contiguidade, mas a profunda continuidade entre as palavras e os silêncios dos personagens, as imagens do roteiro e da fotografia, e a absolutamente extraordinária trilha sonora de Sascha Ring (pseud. Apparat), à qual o LXXI Festival de Cinema de Veneza acertadamente concedeu o prêmio Piero Piccioni. Nesse filme, não são contados os episódios de uma vida, mas os acontecimentos de uma experiência estética individual e de uma época, pois a poesia de Leopardi vai além dos acontecimentos do seu tempo. Definitivamente, ela ultrapassa a experiência romântica e se trata da literatura italiana que, com mais de um século de antecedência, se abre à modernidade. Há imagens inspiradas diretamente por uma poética do sublime e dignas de um Turner, como as da erupção do Vesúvio (“o formidável exergo do monte Vesevo”), ou aquelas suspensas entre o *Heimlich* e o *Unheimlich* dos céus das nuvens passando acima e no meio da copa das árvores, imagens agora próximas umas das outras, agora projetadas a distâncias infinitas, que às vezes marcam o fim de uma ilusão de época: a visão de cima, de uma distância cada vez mais afastada de Giacomo, que, em desespero, caiu no gramado depois de ser espuriamente rejeitado pelo mordomo de Fanny, de Giacomo caído de quatro, sem olhos, como um morto, e cujo corpo doente se torna apenas a pequena mancha de seu vestido azul, o fraque que alfaiates habilidosos e criteriosos restauram em vão para um corpo que continua a se deformar e está destinado a se achatar e desaparecer no verde contínuo da natureza, como sempre, tão indiferente e estranha... esse plano quase esmaecido marca o epílogo de qualquer poética residual do sublime. A câmera sobe e se afasta, reafirmando uma horizontalidade plana e absoluta contra a qual nenhum viajante pode se levantar além do mar de névoa (como na famosa pintura de Caspar David Friedrich, uma das “pedras angulares” do

---

<sup>12</sup> Essas linhas são atribuídas a Alda Merini por vários (Carmelo Bene, Paolo Tortiglione, Massimiliano Finazzer Flory), mas não foi possível encontrá-las em nenhuma de suas inúmeras coleções publicadas. O depoimento de Tortiglione, recolhido por Pamela Pini (“Corriere Sal.” – 22/12/12), atribui os versos à música e menciona um hábito oral do poeta. Em português, a tradução seria: “O retumbante do dizer além do conceito/o abismo que divide o oral e o escrito/é um som distraído/identidade sequestrada/intervalo entre dois/pensamentos de-pensantes”.

romântico sublime); esses céus estão cruelmente claros e não há montanhas para escalar em busca de panoramas inesperados e desconhecidos de beleza.

Num estudo extraordinariamente preciso, tão bem documentado quanto apaixonado, Roberto Barzanti<sup>15</sup> captou as articulações dramáticas e narrativas da história do filme na qual se veem os acontecimentos mais significativos da biografia poética de Giacomo Leopardi desdobrados em três atos, tendo como pano de fundo três cenários diferentes.

O primeiro ato é aquele dedicado à infância e à juventude na aldeia natal de Recanati e na casa paterna, onde Giacomo e seus dois irmãos são submetidos a uma disciplina de estudo muito rígida por seu pai Monaldo e, depois, são exibidos com orgulho diante da nobreza do lugar. É lá, no entanto, que eles também têm a sorte de viver uma forte parceria de infância e adolescência, sustentada por um profundo afeto que, muitos anos depois, ainda estaria presente nas histórias de seu irmão Carlo, a quem Martone, evidentemente, recorreu. Assim, bastava uma sugestão, uma palavra ou uma observação confiada da forma mais concisa, ainda que nunca casual, a um pensamento ou a uma carta para ter vida um momento inesquecível de narrativa cinematográfica no filme. Por isso, o extremo refinamento filológico e, ao mesmo tempo, o gênio narrativo de Martone e di Majo, que Barzanti enfatizou com rigor, evocando também a experiência anterior do conto histórico de *Noi credevamo* e a realização teatral, quase na mesma época, dos *Opúsculos morais*, do mesmo Leopardi.

O segundo ato se dá com o salto de uma década para Florença e depois para Roma, enquanto o terceiro ato (o doloroso final) ocorre em Nápoles. Giacomo é cada vez mais incompreendido por seus contemporâneos da intelligentsia liberal, cada vez mais isolado em suas paixões e aspirações, mas está constantemente acompanhado pelo afeto de Antonio Ranieri, o amigo que representa física e intelectualmente o outro absoluto – veja a bela sequência do banho em que a perfeição das costas desnudas de Antonio (Ranieri/Riondino) é contemplada rapidamente e com sereno distanciamento por Giacomo – e também, por isso, ele é o alterego que paternal/maternalmente cuida dele, levantando-o nos braços, se necessário, como acontece nas escadas napolitanas. O amigo, por seu cuidado quase parental, também será contestado e rejeitado; acima de tudo, ele cometerá, por muito amor (e compreensão limitada), erros imperdoáveis (sob essa luz, pode ser lido o episódio napolitano do lupanare, citação-homenagem, de acordo com Martone, a *Partitura*, de Enzo Moscato).

---

<sup>15</sup> “*Il giovane favoloso*” di Mario Martone, publicado em 3/10/2014 no site [www.leopardi.it](http://www.leopardi.it), e, portanto, uma crítica mais extensa sobre o filme, com referências aos textos críticos dos principais italianistas a partir do pós-guerra em “*Historia Magistra*”, 17, 2015, p. 160-173: O vidente. Leopardi cinematográfico.

Nápoles é a catábase de sofrimento e doença universal (a epidemia de cólera) e das pequenas transgressões necessárias, os últimos suspiros de liberdade, a última declaração de uma vitalidade irreprimível: doces e sorvetes, os prazeres proibidos da gula, a necessidade de se misturar com a diversidade absoluta e, muitas vezes, dissoluta, de crianças de rua e homens do povo, mesmo colocando sua própria segurança em risco pelo prazer de encantá-los com sua habilidade narrativa, fábulas e mitos que despertam o entusiasmo e o espanto e fazem dele para sempre “o jovem fabuloso”.<sup>14</sup>

## 2 Impressões de uma tradutora

Este extraordinário efeito cinematográfico é o resultado de uma longa pesquisa e de seleções e concatenações brilhantes, e não é fácil dizer se um filme lançado quarenta e cinco anos antes poderia ter contribuído para sua realização, nem é necessário um discurso comparativo para estabelecer uma precedência genética desse tipo. Não só no discurso literário, mas em toda experiência estética nunca existem somente as relações binárias, mas redes extremamente complexas de encontros (ou embates) que nem mesmo uma teoria das catástrofes seria capaz de descrever.

Se reproduzir a realidade da poesia na linguagem do cinema significa libertar a poesia da escrita, esquecer a página que lemos para dar lugar à voz e à imaginação, abrir-se à polissemia das imagens, ou melhor, dos ícones, que não pertencem à língua, existem, nessa forma de proceder, muitos pontos em comum com a experiência da tradução poética no sentido corrente do termo. A tradução entre línguas diferentes, que, na interpretação simultânea, implica rápido fluxo do repositório sinonímico e requer escolhas igualmente rápidas, para não dizer imediatas,<sup>15</sup> no trato com o texto poético, certamente, se permite a tempos muito mais longos, mas com resultados mais incertos; sobretudo, porque não há repositórios prontos. Devem-se buscar as relações entre as imagens e, ao mesmo tempo, as equivalências entre os elementos rítmicos, as figuras de harmonia (anáforas, aliterações, assonâncias, consonâncias etc.) e as figuras semânticas (metáforas, metonímias, símbolos, alegorias), procedendo, entre as duas línguas, sucessivas aproximações e também sucessivos deslocamentos do eixo

---

<sup>14</sup> O título do filme é uma citação de Anna Maria Ortese (“Peregrinação à Tumba de Leopardi”, em *Da Moby Dick all’Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull’arte*, Milão, Adelphi, 2001).

<sup>15</sup> Na literatura contemporânea, os intérpretes são representados como vítimas de uma alienação induzida por sua profissão (ver o protagonista de *Simultan*, de Ingeborg Bachmann) ou como deuteragonistas inconscientes (e um tanto tolos) de acontecimentos terríveis (como em *Corazón tan blanco* de Javier Marías): similares aos *ghost-writers*, começando com o protagonista do prólogo jamesiano *A outra volta do parafuso* (*The Turn of the Screw*), que publica o diário da falecida governanta, *ghost-writer* de uma *ghost-story*, e chegando ao *O escritor fantasma* (*The Ghost-Writer*) de Roman Polanski (2010).

“homonímico” dos significantes para o eixo “sinonímico” dos significados. Portanto, os escritores e os poetas têm considerado a tradução como um espaço fundamental para abordar os problemas da poesia, para experimentar a capacidade da língua - de uma dada língua - de encenar e, depois, de comunicar uma experiência estética que guarda o segredo de uma significação indefinida e indeterminável, além de conter em si o mistério profundo e, em certo sentido, original da própria língua.<sup>16</sup>

Em meados do século passado, Jakobson concluiu um famoso ensaio sobre tradução com uma afirmação inesperada: dado que na poesia “[...] toda semelhança fonológica é sentida como uma afinidade semântica [...] a poesia é intraduzível por definição”, portanto é necessário proceder a uma transposição criativa, não importa se no mesmo idioma ou em outro; ou procurar as ferramentas de tradução mais adequadas em outras línguas, ou seja, avançar para uma tradução intersemiótica, uma transposição “[...] de um sistema de signos para outro: por exemplo, da arte da linguagem para a música, a dança, o cinema ou a pintura”.<sup>17</sup> Essa afirmação, que pode parecer provocativa, foi motivada também e, sobretudo, pelo interesse que quase todos os formalistas tinham pela música, pelas artes e, em particular, pelo cinema: Viktor Chklovski foi um dos primeiros a fazer a distinção entre um cinema de prosa e um cinema de poesia;<sup>18</sup> além disso, o próprio Jakobson, para exemplificar os procedimentos metafóricos e metonímicos da linguagem, recorreu repetidas vezes à pintura e ao cinema.<sup>19</sup>

Essa é uma consideração necessária se nos questionarmos sobre o significado cultural do cinema poético nos programas do cinema soviético e se considerarmos a adesão a essa forma de alguns dos diretores mais relevantes – Parajanov e Tarkovski –, que, no entanto, não foram incentivados em seu trabalho e, na verdade, sofreram, além de censura, prisão e perseguição por motivos obviamente espúrios.

Sua originalidade e grandeza não foram apreciadas: despertaram desconfiança e suspeita, e o trabalho de Parajanov dedicado a Sayat-Nova, que estamos analisando, não pôde circular em sua versão original, mas em versões

---

<sup>16</sup> Os dois ensaios de Benjamin, *A tarefa do tradutor* e *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, inauguram a razão hermenêutica sem a qual seria impossível lidar com a tradução da poesia.

<sup>17</sup> JAKOBSON, Roman. *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milão, Feltrinelli, 1966, p. 64.

<sup>18</sup> CHKLOVSKI, Viktor. *Sul cinema: saggi, recensioni, essays*, Trento, Tipografia editrice Temi, 2009, pp. 141-276; KRAISKI, Giorgio (editado por), *I formalisti russi nel cinema*, Introdução, escolha dos textos e tradução de Giorgio Kraiski, Milão, Garzanti, 1971, pp. 99-222.

<sup>19</sup> JAKOBSON, Roman. *Due aspetti del linguaggio e due tipi d'afasia*, in op. cit., pp. 39-42.

revisadas e retrabalhadas por outros diretores, com ordens específicas da censura política. Foi alterado até mesmo o título do qual o nome do poeta foi excluído. Na primeira parte do volume dedicado a Sergei Parajanov pela dissidência<sup>20</sup> da Bienal de Veneza em 1997, Henry Gabay reconstruiu, por meio das narrativas do diretor e de seus amigos e colaboradores, a polêmica história do cinema soviético a partir de 1935 e a história de Parajanov de 1945 a 1966. Ou seja, de seu registro, apenas por vinte anos no VGIK, o Instituto Superior de Cinematografia de Moscou, até o sucesso extraordinário e inesperado de seu filme *As sombras dos ancestrais esquecidos* (1964), que não caiu na malha da censura, foi enviado para a Europa e arredores e, em poucos meses, ganhou quase todos os prêmios internacionais de maior prestígio. Até então, o diretor raramente tinha conseguido se exprimir com liberdade, embora tenha produzido filmes de grande valor, como *Andriesh*, de 1954. A história de Parajanov é exemplar porque seus méritos foram reconhecidos desde os seus anos de estudo em Moscou e, uma vez obtido o diploma no VGIK, sua matrícula na escola Aleksander Dovzhenko, em Kiev, não teve nenhuma oposição. Um espírito extremamente livre e não alheio a uma veia provocativa, é provável que não se preocupasse excessivamente com a censura; em Kiev, onde se desenvolveu a “escola poética” na qual decidira ingressar, ele sabia que teria de fazer muitos filmes decididamente “ruins” para atender aos padrões impostos por Moscou e, assim, poder fazer poucos filmes realmente dignos de circular em seu nome; ele sabia, acima de tudo, que esses filmes podiam ser censurados: no entanto, ficou profundamente amargurado quando *As sombras dos ancestrais esquecidos* começou a ganhar aplausos e prêmios entusiásticos e o diretor não foi autorizado a acompanhar o extraordinário sucesso de seu trabalho. Enquanto o presidente do Comitê Ucrâniano de Cinematografia, S. Ivanov, levava seu filme aos festivais de maior prestígio, Parajanov foi proibido de deixar a União Soviética. O diretor protestou publicamente e expressou toda a sua amargura, fazendo que o clima ao seu redor se tornasse cada vez mais hostil. Para o filme seguinte, *Kievskie Freski* (1965-66), apenas um esboço foi feito. Os materiais recolhidos no Museu Parajanov, em Erevan, e estudados por James Steffen<sup>21</sup> mostram o roteiro complexo e o significado que, nesse projeto fílmico, assumiria o confronto com a arte pictórica. Mas, interrompida várias vezes durante a sua realização por uma severa censura, a obra nunca atingiu uma forma definitiva que só pôde ser representada no filme seguinte, *Sayat-Nova. A cor da romã* foi totalmente mudado e, mesmo assim, foi recolhido;<sup>22</sup> passou, então, a circular de forma

---

<sup>20</sup> LIEHM, Antonin J. et al. (ed.). *Serghiej Paradjanov. Testimonianze e documenti su l’opera e la vita*. Traduzido por Luisa Pavon. Veneza: La Biennale di Venezia-Marsilio Editori, 1977. 146 p.

<sup>21</sup> STEFFEN, James. *The Cinema of Sergei Parajanov*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013, XIX-306 p. (Col. “Wisconsin Film Studies”).

<sup>22</sup> Steffen assinala, com razão, que este não era um filme de nicho, mas uma grande produção que exigia um compromisso financeiro considerável e que, portanto, tinha que ser compreensível

30

limitada, apenas com o subtítulo<sup>23</sup> e depois de sofrer alteração ainda mais pesada. No entanto, continua sendo uma das transposições cinematográficas mais extraordinárias da obra de um poeta. Sayat-Nova era um *ashugh*, isto é, um trovador, do século XVIII. De origem armênia, viveu na corte georgiana do rei Irakli II e de seu filho Giorgi; escreveu seus poemas nas três línguas do Cáucaso: armênio, turco-azeri e georgiano. Essa foi a última época dos poemas inspirados em modelos árabes-persas. A partir do século XIX e da conquista russa dos territórios do Cáucaso, esses modelos foram substituídos pelos da literatura ocidental contemporânea, em particular a russa, mas, no caso da Armênia e das cidades do Cáucaso, habitadas principalmente por mercadores armênios (como Tiflis, a atual Tbilisi), em estreita relação com uma diáspora secular, havia também forte presença de modelos franceses, ingleses e alemães.

Os *ashughs* mais talentosos enfrentaram longo aprendizado que, no caso de Sayat-Nova, durou até os trinta anos. Eles modulavam seus poemas com o acompanhamento de alguns instrumentos musicais. Suas canções tinham esquemas métricos-prosódicos muito complexos e perseguiam uma linguagem figural luxuriante, síntese de múltiplas hibridizações islâmico-cristãs. Em *Sayat-Nova*, as comparações naturais (animais, plantas e flores, perfumes e cores) que serviram para traçar o perfil da mulher amada são retiradas dos *Salmos*, do *Cântico dos Cânticos*, da épica e da poesia persa, e do misticismo sufi, enquanto as comparações de natureza moral derivam principalmente do Novo Testamento, mas também, embora raramente, do Alcorão. Na estrutura das estrofes, o *radif* cumpre uma função básica, uma recuperação no final de algumas palavras constituintes de uma imagem que, então, muda nos versos seguintes graças à troca, mínima, de um ou dois elementos no *incipit*. O mundo desse poema é uma série maravilhosa de imagens que se estendem da natureza aos objetos, móveis, roupas, tecidos, em uma profusão de correlatos objetivos. Sayat-Nova foi um dos poucos que coletou grande parte de suas canções em um Caderno, dando ao fundo de suas composições algumas indicações musicais que não são fáceis de ler, visto que se referem a interpretações de canto e de músicas famosas, um tanto inatingíveis, do próprio poeta ou de outros trovadores. Mas uma simples leitura é suficiente para perceber a complexidade e a beleza desses que o poeta chama de seus *khagh*, “jogos” (ou talvez interpretações, apresentações musicais, peças de teatro, *plays*).

---

para o público. Em suma, é presumível que esse entendimento imediato não tenha ocorrido no caso do filme de Parajanov e isso era uma responsabilidade do diretor.

<sup>23</sup> Na Itália, *Il colore del melograno* (Sergej Iosifovic PARADZANOV, *The color of Pomegranates*, Tigran Mansuryan compositor, Sofiko Chiaureli, M. Aleksanian, V. Galestian... [et al.] atores, New York, Kino international [ed., distrib.], 2001).



**Figura 1** – Sergei Parajanov, *A cor da romã*. A atriz Sofiko Chiaureli no papel do poeta Sayat-Nova quando jovem

**Fonte:** Imagem disponível no blog [www.discover-armenia.it](http://www.discover-armenia.it), de Nadia Pasqual, a quem agradecemos.

O fim da presença persa no Cáucaso, o fim do longo medieval armênio, também marcou o fim dessa experiência poética tão refinada. Mas as canções de Sayat-Nova chegaram até nós porque se espalharam entre o povo; no final do século XIX, teriam sido coletadas e transcritas pelo padre Komitas Soghomonian, músico e etnomusicólogo de renome internacional, formado na Alemanha, que viajou por todas as aldeias armênias e transcreveu mais de três mil canções folclóricas. Quando o Armenfilm, em 1966, encomendou um filme sobre Sayat-Nova a Parajanov, sem dúvida, estava pensando em uma obra que exaltasse o folclore e a fraternidade entre os povos caucasianos por meio da vida de um poeta, seguindo um pouco o modelo da esplêndida saga das populações dos Cárpatos, representada em *As sombras dos ancestrais esquecidos*. A partir de 1962, foi celebrado o 250º aniversário do nascimento de Sayat-Nova, sendo considerado, erroneamente, como um poeta popular. Embora muitos estudos tenham sido produzidos, especialmente na Armênia, mostrando que ele era um poeta extremamente culto e refinado, a opinião comum amava a ideia de um poeta do povo. No entanto, o filme de Parajanov estava destinado a desconsiderar essa expectativa; em entrevista à revista *Ekran*, o diretor anunciou

que o filme não traçaria uma sucessão de acontecimentos biográficos, mas pretendia mostrar o mundo em que o poeta viveu, as fontes que nutriram sua poesia. Portanto:

A arquitetura armênia, a arte popular, a natureza, a vida cotidiana e a música teriam desempenhado um papel importante nas escolhas pictóricas do filme. O objetivo era representar uma época, pessoas, suas paixões e seus pensamentos por meio da linguagem convencional, mas excepcionalmente precisa das coisas. Artesanato, roupas, tapetes, enfeites, tecidos, artigos de decoração – esses eram os elementos. Deles surgiu a representação material de uma época.<sup>24</sup>

O autor anônimo do artigo explica que o filme tem como foco a representação de uma série de miniaturas cinematográficas e que, portanto, seria um filme “poético”, em vez de histórico ou biográfico. Naturalmente, nem Parajanov nem seus colaboradores jamais insinuaram o poder disruptivo e quase “subversivo” de técnicas representativas desse tipo no filme, tornando as miniaturas armênias e persas no veículo de uma sensualidade difusamente equilibrada entre Eros e o misticismo, “[...] adotando uma linguagem deliberadamente arcaica e radicalmente estilizada”.<sup>25</sup>

James Steffen nota as afinidades com os filmes de Georges Méliès e Pier Paolo Pasolini, e, talvez se deva acrescentar, foi naqueles anos que Pasolini teorizou sobre seu cinema de poesia. Mas é importante sublinhar que Parajanov também tinha uma profunda ligação com seu poeta; havia uma identificação pessoal e biográfica, e também estética, não só por serem ambos de Tiflis/Tbilisi, mas por pertencerem a várias línguas e culturas do Cáucaso, pela presença de um imaginário carregado de objetos reais e simbólicos e por sofrerem perseguições do poder, sendo impedidos de praticar sua liberdade de expressão. Sayat-Nova foi expulso duas vezes da corte e, finalmente, forçado a fazer votos sacerdotais incompatíveis com a atividade de *ashugh*. Parajanov foi preso mais de uma vez na juventude e, mais tarde, em 1973, confinado em campos de trabalho forçado ucranianos até 30 de dezembro de 1977.

---

<sup>24</sup> STEFFEN, James *op. cit.*, p.115. O volume compreende: *An Artist's Origins: Youth and Early Ukrainian Films*; *Shadows of Forgotten Ancestors: Ukrainian revival*; *Kyiv Frescoes: the Film that might have been*; *The Color of Pomegranates: the Making and Unmaking of a Film*; *Silent Years: Unproduced Scripts, 1967-1973*; *Internal Exile: Arrest and Imprisonment, 1973- 1982*; *The Legend of the Surami Fortress: Thunder over Georgia*; *Ashik-Kerib: the End of a Career*; *Epilogue: Paradjanov's Afterlife*.

<sup>25</sup> Nesta página (e em outros lugares), estou em dívida com o estudo preciso e detalhado de James Steffen, *op.cit.*, p.116.

O filme, tal como nos chegou na versão reconstruída e corrigida por Yutkevich, é dividido em oito capítulos que, na versão armênio-russa, são introduzidos pelos comentários escritos de Hrant Matevosyan:

- a) A infância do poeta;
- b) A juventude do poeta;
- c) O poeta na corte do príncipe; oração antes da caça;
- d) O poeta se retira para o mosteiro;
- e) O sonho do poeta que retorna à infância e chora a morte dos pais;
- f) A velhice do poeta; o poeta sai do mosteiro;
- g) Encontro com o anjo da morte. O poeta enterra sua amada;
- h) A morte do poeta.

Os oito capítulos são precedidos por uma espécie de prólogo: uma série de planos que isolam, em imagens-signos, a “gramática” que deve acompanhar a nossa visão e a nossa interpretação do filme. É indicativo que cada um desses planos seja separado do seguinte pelo retorno a uma imagem fixa, a do *Davtar*, o caderno-manuscrito dos poemas de Sayat-Nova, a fonte que foi traduzida para as imagens fílmicas. Trata-se de seis enquadramentos cujo significado se ligará a diversas tomadas, totais ou parciais, de elementos individuais ao longo do filme:

1. Três romãs cujo suco embebe um pano de linho branco para tomar as formas de uma geografia marcada por sangue (Armênia?).
2. Uma adaga na qual se espalha o mesmo líquido vermelho (suco ou sangue?).
3. Um pé masculino que pressiona um cacho de uvas sobre uma pedra coberta de inscrições. Alusão à importância das pedras escritas na cultura armênia (em particular os *khachkar*, as cruzes de pedra) que retornam em mais de um episódio do filme; também faz alusão ao fascínio arqueológico, uma das marcas da estética de Parajanov.
4. Duas trutas mortas caídas entre dois pães e uma terceira truta que voa no meio, ofegando por falta de ar; é a imagem do sofrimento por meio de uma avocação evangélica (o milagre da multiplicação de pães e peixes).
5. Uma *kamancha*, o instrumento preferido do poeta, coberta com peças de madrepérola ao lado da qual está uma rosa branca em um vaso de bronze gravado de maneira fina. A imagem será retomada

na sequência dedicada ao início do amor juvenil entre o poeta e a princesa Ana, irmã de rei Irakli.

6. Finalmente, em um fundo preto, um ramo de espinheiro branco; é o sofrimento - paixão mística e paixão de amor - que caracterizará o polêmico destino do poeta.

O filme, que se desdobra horizontalmente em uma série de tomadas, arrasta o espectador para um processo contínuo de decodificação visual; conta a história de uma vida nos seus momentos essenciais, mas, acima de tudo, expõe uma concepção de poesia que se tornou imagem através de sobreposições sempre dinâmicas, melhor, por traços muito rápidos de imagens que não são símbolos, mas pontos de agregação de uma história e de uma gramática visual ao mesmo tempo, transmitindo sentimentos e sensações profundas, às vezes, perturbadoras, percebidas como tal pelos próprios personagens: seja o menino que descobre o impulso de Eros, pela primeira vez, espionando o banho do esplêndido soberano e vendo o corpo da jovem princesa brilhando como madrepérola, seja o tormento do homem maduro que aceitou seu *status* clerical, mas sofre diante da sensualidade reprimida de seus jovens confrades ingênuos que agriem a mordidas as romãs sem perceber os processos de compensação que se escondem em sua voracidade.

Como nas miniaturas, os personagens são vistos de frente ou de perfil e os cenários desenham perspectivas mínimas lembradas por ações repetitivas (os pés das meninas lavando os tapetes e chacoalhando as tornozelas) ou por alguns objetos em movimento (o anjo giratório na moldura de um espelho). A criança é a única a atravessar a cena e definir a visão abaixo dos objetos e personagens que a povoam. Em seguida, na representação do amor juvenil entre o poeta e a princesa, os dois protagonistas se alternam no quadro de uma mesma sala, mas no ritmo rápido de planos sucessivos; é o plano frontal ou de perfil que nos transmite sua silenciosa conversa de amor. Sofiko Chiaureli se limita a movimentos mínimos, favorecendo o intenso *jeux de regard* da princesa. No entanto, algo está acontecendo entre os dois protagonistas interpretados pela mesma atriz: na verdade, o anel da princesa sai de seu enquadramento e, imediatamente, entra no plano do dedo do poeta. E todos nós sabemos que os anéis são objetos mágicos e maravilhosos que viajam e ajudam a viajar do mundo real para os mundos imaginários.

Ao longo do filme, algumas cores básicas dominam a cena: branco, preto, vermelho, dourado e, às vezes, azul, que é a cor das roupas dos dois jovens amantes. O elemento onírico adquire importância progressiva nos quadros subsequentes, primeiro exprime dor e isolamento (nas cenas de caça), depois a alienação do estado monástico, no qual se gostaria, em vão, de dar uma ordem à

própria existência: com a morte do *katolikós* Ghazaros, os monges tentam seguir um ritual rigoroso, mas as ovelhas do sacrifício invadem às centenas a cripta; a morte se avanta sobre os humanos e os animais: é a loucura dos objetos e da natureza: voa a cúpula, não mais de pedra, mas de metal fino polido da igreja de Sanahin; os ciprestes são perturbados por um vento não natural; as velhas se movem rapidamente, agitadas, e já não conseguem mais fiar a lã que se espalha no vento infernal. Finalmente, no sono-sonho, surge a premonição da morte. O funeral da princesa marca a entrada em cena do anjo da morte; o anjo cego também está prestes a atingir o velho poeta, que, no entanto, antes de morrer, encontra a musa de seu canto, sua alma de poeta destinada à juventude perpétua (última personagem interpretada por Sofiko Chiaureli no filme).

Guiava o filme a extraordinária trilha sonora do compositor, jovem então mas já brilhante, Tigran Mansurian, hoje internacionalmente reconhecido como o maior representante da música contemporânea armênia, que reconstrói esse mundo, eliminando qualquer resíduo dialógico e abrindo-se, como já dissemos, a uma experiência extraordinária de música concreta, sempre guiada pelas notas de cantos litúrgicos, intercalados com inserções repentinas de danças populares; uma trilha sonora que é um mundo independente, embora semelhante ao mundo imaginativo do diretor.<sup>26</sup>

## Referências

GERMANO, Elio. Entrevista [concedida a Arianna Finos]. **La Repubblica**, 2 de setembro de 2014.

GERMANO, Elio. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. **Panorama**, 1º de setembro de 2014.

JAKOBSON, Roman. **Saggi di linguistica generale**. Milão: Feltrinelli, 1966.

KRAISKI, Giorgio (ed.). **I formalisti russi nel cinema**. Milão: Garzanti, 1971.

---

<sup>26</sup> A morte do poeta é precedida por um episódio carregado de significados. O poeta está muito fraco e já próximo da morte, quando um pedreiro, que conserta uma torre campanária e instala ânforas ressonantes, convida o poeta a cantar em tom peremptório. O poeta entoava uma canção, mas sua força não lhe permite continuar; o pedreiro recolhe aquelas poucas notas em sua ânfora e incita o poeta a cantar novamente: a cena anterior é repetida; o pedreiro leva a ânfora ao ouvido e enterra-a na parede. Então ele se volta para o poeta e, agora que seu legado está salvo, ordena que ele morra. Finalmente, ele terminou sua tarefa e puxa o boné sobre o rosto.

LIEHM, Antonin J. *et al.* (ed.). **Serghiej Paradjanov**. Testimonianze e documenti sull'opera e la vita. Traduzido por Luisa Pavon. Veneza: La Biennale di Venezia-Marsilio Editori, 1977.

MARTONE, M. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. **Panorama**, 1º de setembro de 2014.

ORTESE, Anna Maria. Peregrinação à Tumba de Leopardi. *In: Da Moby Dick all'Orsa Bianca*. Scritti sulla letteratura e sull'arte. Milão: Adelphi, 2001.

SKLOVSKIJ, Viktor. (CHKVLOVSKI, V.) **Sul cinema**. Saggi, recensioni, essais. Trento: Tipografia Editrice Temi, 2009.

STEFFEN, James. **The Cinema of Sergei Parajanov**. Madison: University of Wisconsin Press, 2013 (Col. Wisconsin Film Studies).

### **Filmografia**

MARTONE, Mario. *Il giovane favoloso*. Palomar, Rai Cinema, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), prod., 2014, 135'.

PARAJANOV, Sergei Iosífovich. *A cor da romã*, Tigran Mansuryan compositor, Sofiko Chiaureli, M. Aleksanian, V. Galestian... [et al.] atores, A. Mélik-Sarkissian (prod.), Armenfilm, Armênia-União Soviética, 1969, 73'.

**THE IMPORTANCE OF ADAPTING PLAYS**  
**STUART BURGE’S FILM ON OSCAR WILDE’S *THE***  
***IMPORTANCE OF BEING EARNEST***

**A importância de adaptar peças**

**O filme de Stuart Burge sobre “A importância de ser prudente”, de Oscar Wilde**

Maria do Rosário Lupi Bello<sup>27</sup>

**Abstract:** This essay is an attempt to tackle some of the fundamental issues related with the ontological differences between drama and film, namely the ability of the former to represent action and the aim of the second to relate sequential events. Through the use of some examples selected from the film adaptations of Oscar Wilde’s play *The Importance of Being Earnest* our aim is to confront some of the topics distinguishing these two forms of art: pastness versus presentness, dramatic collision versus sequentiality, mimesis versus narrativity, representation versus showing.

**Keywords:** Drama. Film. Dramatic collision. Narrativity. Adaptation.

**Resumo:** Este artigo consiste numa tentativa de tratar algumas questões fundamentais relacionadas com a diferença ontológica entre teatro e cinema, nomeadamente no que diz respeito à capacidade do primeiro de representar a acção e o objetivo do segundo de relatar a sequencialidade dos eventos. Por meio de exemplos colhidos das adaptações cinematográficas da peça de Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest*, procura-se confrontar tópicos que distinguem as duas formas de arte: a característica de passado *versus* a dimensão de presente, a colisão dramática *versus* a sequencialidade, a mimesis *versus* a narratividade, a dimensão de representação *versus* a de “mostração”.

**Palavras-chave:** Teatro. Cinema. Colisão dramática. Narratividade. Adaptação.

---

<sup>27</sup> Doutora em Estudos Portugueses e mestre em Estudos Anglo-Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa. Professora da Universidade Aberta de Lisboa, onde tem leccionado nas áreas: Estudos Fílmicos, Teoria da Literatura, Cultura Portuguesa e Estudos Interartes. E-mail: rosario@uab.pt

David Mamet is known not just for his work as an actor and playwright but also for his witty essays on drama. One of his graphic *dicta* on the experience and essence of theatre, as opposed to the experience of listening to a lecture, is: “the drama is essentially people stuck in an elevator” (Mamet: 2010, 20). With this example, he is trying to make us understand the capacity of drama to unite people together in a common and unforgettable experience: “Those of us who have been in similar extremity cherish the experience the rest of our lives, for as trying and inconvenient as it was at the time, we remember the unity of communal endeavor and value this cessation of our mundane worries. It was cleansing to experience that we could put aside the so pressing activities of the day and find that the world went on in any case, while our new, small tribe searched for a solution to its communal problem”. For him theatre is essentially a “communal absorption in the hunt” (Mamet: 2010, 21). We are predators who “hunt for security, fame, happiness, compensation, et cetera” (Mamet, 2010, 23).

In other words, we might say that the essence of theatre is action, or – even more accurately – plot, the temporal structure that ties incidents together, that gives consistency to action, thus involving the audience in a common desire to pursue their “hunting”, to attain a specific goal, usually the one wished for by the protagonist(s).

E. M. Forster notes, “In the drama all human happiness and misery does and must take the form of action, otherwise its existence remains unknown, and this is the great difference between the drama and the novel” (Edgar: 18). And what happens with movies? Cinema is a narrative form of art in so far as it gives shape, either directly or indirectly, to a specific form of storytelling – and therefore to action, to the human experience of temporality. The French philosopher Paul Ricoeur states that this is precisely the factor which allows the understanding of the literary phenomenon as well. Human experience of time is, in some way, pre-narrative, and if it weren’t so we wouldn’t be able to understand any form of narrative whatsoever. Far from being a mere linguistic phenomenon, a simple display of sequential facts, or even a literary strategy, narrative is a cognitive “tool”: it shows the perception of temporal flux as an evidence of change, through the successive record of events. This record of sequentiality manifests a specific apprehension of reality, and is therefore the sign of a particular way of *knowledge* (according to its Sanskrit root, *gnâ*). In the epigraph to a chapter on narrativity, Monika Fludernik emphasizes the experiential dimension of narrative and states (quoting Edward Branigan): “[...] *narrative is a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience*. More specifically, narrative is a way of

organising spatial and temporal data into a cause-effect chain of events with a beginning, middle and end that embodies a judgement about the nature of events as well as demonstrates how it is possible to know, and hence to narrate, the events.<sup>28</sup>

So, the first aspect I would like to outline here is the fact that narrative is something other than plot, something more than action; it is a phenomenon that has to do with the apprehension of reality, with a specific sort of “judgement about the nature of events”. As Fludernik holds: “The (post) structuralist obituary on narrative of course conceptualises narrative as plot. It is only by redefining narrative on the basis of consciousness that its continuing relevance can be maintained.”<sup>29</sup> In the same way, Ricoeur repeatedly explains: “To tell and to follow a story is already to reflect upon events in order to encompass them in successive wholes”<sup>30</sup>.

Is there, then, a fundamental, ontological difference between the way drama and film deal with the human experience of temporality? Should we speak of plot in the case of drama and of narrative in the case of film? In this paper, I intend to tackle some of the fundamental questions raised by this vast problem and to try to demonstrate two or three of these aspects, by giving a few examples of this specific case of theatrical adaptation.

Hegel’s requirement for the definition of the world of epics is his famous concept of “totality of objects”. He considers narrative to be essentially a means of interaction between each particular action and the world around it, which he calls “its substantial basis”. As Lukács explains when analysing Hegel’s theory, “an epic work which presents only the inner life of man with no living interaction with the objects forming his social and historic environment must dissolve into an artistic vacuum without contours or substance”<sup>31</sup>. The relationship between narrative and the world is a central issue, not a secondary one. Narration is useful for the creation of the world, as Wolfgang Kayser would put it<sup>32</sup>. Of course that drama also aims at a total embodiment of the life process, Lukács alerts; yet Hegel uses another concept, “total movement”, to define its nature.

---

<sup>28</sup> Fludernik, p. 26.

<sup>29</sup> Fludernik, p. 27.

<sup>30</sup> Paul Ricoeur, “Narrative Time”, in *On Narrative*, ed. by W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 165-186 (p. 174).

<sup>31</sup> Georg Lukács, “The historical novel” in *Theory of the Novel – a historical approach. A critical anthology*, ed. by Michael McKeon (New Jersey: The Johns Hopkins University Press, 2000), pp. 219-269 (p. 222).

<sup>32</sup> Kayser, p. 390.

This totality, however, is concentrated round a firm centre, round the dramatic collision. It is an artistic image of the system, so to speak, of those human aspirations which, in their mutual conflict, participate in this central collision. “Dramatic action”, says Hegel, “therefore rests essentially upon colliding actions, and true unity can have its basis only in total movement.”<sup>33</sup>

*Context* is therefore a fundamental dimension of narrative and desirably a dispensable element in drama - that is why Oliver Parker, when adapting the same play in 2002, explained he decided to “add a bit of background to the characters”. Narrative aims to create a “possible world”, whereas drama aims to involve us in the dramatic nature of this world, in the fact that struggle is the condition of our existence. While a novel displays a sequence of events that gives visibility to the experience of temporality, i.e., to change, by putting the fact of transformation before our eyes (in this sense narrative is the visibility of transformation), in a play our attention is mainly concentrated on each scene in itself, and not so much in its sequential implications. It is, as André Bazin put it, that the main force working in narrative text is of centrifugal nature (with an outward direction) whereas in drama it is essentially a centripetal action, concentrating everything in the scene itself.

It is most interesting to listen to what Käte Hamburger, the German philosopher and literary critic, says about the ontological change occurring in the passage of a play to a film. She speaks of the phenomenon occurring when a drama is captured by a film camera: “It is undoubtedly not by chance that film companies prefer to film novels. Novel offers a better basis for cinema than drama. [...] Cinematographic image works as narrative function, it can as well build a global image of the respective narrated world. It can, in the same way, compose particularities in a whole. [...] Overall, the narrating force in cinema is so great that the epic factor seems to be more decisive for its classification than the dramatic one. [...] The moving image is narrative and it seems to render film an epic and not a dramatic form. A filmed drama becomes epic.” (Hamburger, 1974: 161.)

As a matter of fact, a director like Manoel de Oliveira, who is reputed to produce “theatrical films”, defends cinema’s independence of drama from the point of view of formal matter, since theatre is physical, living matter and cinema is its “ghost”, underlining that film adds to theatre the capacity of *fixing* the image *in time*<sup>34</sup>. But the result is cinema, not ‘filmed theatre’. The mere fact of the intervention of the camera, with its capacity of recording temporal

---

<sup>33</sup> Lukács, pp. 219-269 (p. 222).

<sup>34</sup> Antoine de Baecque; Jacques Parsi, *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras Editores, 1999. p. 81.

sequentiality, introduces a new logic both in the nature and in the reception and experience of film, as Hamburger explains.

Let me stress some of the fundamental differences before looking at the case in hand, the adaptation of Oscar Wilde's play, *The Importance of Being Earnest*.

David Edgar quotes Dr Johnson's dictionary, where a play is defined as "a poem in which the action is not related, but represented". This very concise definition indirectly establishes a fundamental difference, explained by Plato: when the action is purely mimetic, the poet does not relate, since he is hidden and speaks through the voice(s) of other(s) – such is the case of tragedy and comedy, represented by actors. When the poet assumes himself as narrator, as in the case of dithyrambic verse, we are before what Plato calls "pure narrative" ("simples narrativa"). In epics (*epopeia*) Plato considers that there is a mixed situation, involving both narration and mimesis.

Words are, in any case, the fundamental basis of theatre. To quote Mamet: "the purpose of staging is to draw the attention of the audience to the person speaking". "What drama shows us – most of the time – is what people are saying to other people, which usually means what they are doing" (Edgar, 2011:18) Doing things with words – that is the nature of theatre. In cinema, many other aspects – apart from dialogue – may become the centre of attraction, by the use of various techniques such as zooming or extreme close-ups of some minute detail. David Edgar also distinguishes theatre from literature by saying that, as Goethe puts it, "the dramatic character acts, while the novelist's character suffers". Theatre is, so to say, an "art of crisis", whereas literature, like cinema, is essentially an art of "gradual development". That is why concentration is a fundamental aspect of drama, and not necessarily one of novel or film.

Another important aspect deserves attention: due to the mediation of the camera, the film spectator establishes a different relationship with the events than an audience does with dramatic action. He becomes a real *spectator*, in the literal sense of the word, once his main function is to see (*speculare*). He is not summoned to "action", if we may say so – as in the case of dramatic experience, which is the space of performance, where things are *done* with words, words that can (or should, if we consider the classical postulate) lead to cathartic experience; instead, he *watches* events from a specific point of view, from a distance, adopting the necessary perspective, a perspective he shares with the film director, that enables him to know and judge.

Of course that the lack of tri-dimensionality in movies and fiction is also part of the question. In a play this tri-dimensionality, given by the physical

42

presence of the actors, approaches theatre from reality and creates a particular relationship between the audience and the characters, who are flesh and bone, sharing their experiences simultaneously with the people present in the room. Steve Waters says that Philip Larkin once wrote how badly he felt for leaving a play at midpoint. He said it “feels an especially transgressive act, like playing truant from school, as it breaks the contract of shared theatrical time” (71).

The last aspect I would like to tackle before giving some examples is precisely the question of time. David Mamet (2010: 152) observes, “the great mystery in the performing arts is time”. David Edgar (2011: 157), on the other hand, underlines the importance that time pressure may give to a specific scene: “It’s a kind of miracle how time pressure can intensify a scene, even if the pressuring factor is peripheral to its course”. Distinguishing literature from cinema according to the importance of temporality, Steve Waters recalls Becket’s sentence “all theatre is waiting” and comments: “only music and cinema have time at their core to the same degree as plays” (Waters, 2010: 71-72).

Yet film renders time in a very specific way, as we have seen, and it can manipulate it much more easily than can drama, through montage, camera movements and other techniques. Film has a natural kinetic energy. In theatre “tempo” is the key word, “the motor of a play is set to the tempo of the story they are telling”, Waters notes (Waters, 2010: 72); and he stresses, “the dream of real time haunts all theatre”, i.e., “the desire to tell a story without apparent artifice or cheating, to present to the audience events that seem to function without the intervention of director or writer”. (Waters, 2010: 73).

In the movies, the mere fact of the director having to choose a perspective (an angle) for every shot implies his intervention, whether or not the spectator becomes aware of this. So real time in cinema is the ultimate artifice, the hiding of one of its most intrinsic characteristics. Cinema always wishes to recapture past time, to fix it, so that its meaning can be fully grasped, and in doing so it separates itself from life, since time is by definition unstoppable, intangible. In this sense cinema is like a fight against death, against the dramatic irreversibility of the passage of events that occur in time.

Although cinema also establishes undeniable relations with drama – essentially through its spatial feature of *mise en scène* or framing, to use the specific word in cinema, and also because of the *dramaticity* of events, as Kayser would stress – the truth is that its most profound characteristics have to do with its specific temporal nature and therefore imply a narrative dimension and organisation.

How much of this can we see in Stuart Burges's 1986 BBC adaptation of Oscar Wilde's 1895 play *The Importance Of Being Earnest*? The play originally bore the subtitle *A trivial comedy for serious people*. In the story the protagonists, Algernon Moncrieff and Jack Worthing, maintain fictitious personae and names in order to escape their social obligations. "Jack has invented an imaginary brother, Earnest, whom he uses as an excuse to escape from his dull home in the country and frolic in town. Algernon uses a similar technique, only in reverse. His imaginary friend, Bunbury, provides a convenient and frequent method of taking adventures in the country. However, their deceptions eventually cross paths, resulting in a series of crises that threaten to spoil their romantic pursuits: Jack of his love Gwendolen Fairfax, and Algernon of his belle Cecily Cardew".

Although explicitly wishing to stick as close as possible to Wilde's text and even to the theatrical atmosphere of the play – something which does not happen for instance in Oliver Parker's 2002 film version, which is admittedly cinematographic and thus explicitly adopts typical narrative procedures, as for instance introducing the atmosphere and action of a detective story, with Algernon running away from police agents because of his debts or Jack investigating in libraries in order to discover his own identity - Burge cannot escape proving Hamburger's dictum: "a filmed drama becomes epic".

In the beginning of the play Algernon hears his friend Jack (who leads Town people to think his name is Ernest) mention the address of his protégée Cecily. Rapidly formulating a plan to meet Cecily, whose beauty he has been hearing about, he notes the address on the starched cuff of his shirtsleeve.

Due to the movement of the camera and to the following close- up we are led to see something that a theatrical audience would not be able to observe so well. Therefore, a detail difficult to convey on a stage acquires a greater importance on the screen. This simple difference produces a more or less conscious awareness of the fact that we are looking at something which is not merely *happening* before our eyes, but rather being *related* to us by somebody. Although invisible, there is some kind of *narrator* telling us this story in the way he chooses to. Wim Wenders speaks of the mysterious communication happening in movies, where "one voice speaks to the audience, just as had been the case with Homer, the narrator of the original stories, when he recited his *Odyssey* and his other great stories. Cinema still has that same magical relationship between the teller of tales and his listener, though now the listener is also a watcher, who both sees and hears." Drama has been changed into narrative, into a form of epic expression – the poet has ceased to give room to pure imitation, as Aristotle would say, and has come out showing his own presence more or less overtly. In Parker's film this presence is much more evident, namely in the rhythm of the

action, favoured by constant and marked camera movements, and in the constant change of place (from interior to exterior sceneries and then back to rooms, bars and hotels).

Another example has to do with the feeling of sequentiality happening in the film and proving its narrative nature. When there is a spatial change in the theatre it necessarily implies a temporal cut, creating a feeling of independence among different scenes. But in the movies montage can produce this cut in such a discrete and quick manner that different actions taking place in distinct places are felt as sequential, cause and effect events, much more than separate actions with a unity and independence of their own, relying mainly on impact, on dramatic collision. This is precisely what happens when the action suddenly moves from the interior of Mr Moncrieff's Town home to the garden of Jack Worthing.

In this rapid movement, time has elapsed as if its influence was not decisive. The film tends to give us the feeling of a permanent present, it connects the past to the present with an ease almost impossible to achieve on stage, where the whole battle is to control the present moment. David Edgar speaks of the pastness of the present in the theatre (since time runs through our fingers without chance of being recovered – as in real life), and we might speak of the presentness of the past on film (since film images bring back past events as if they have become present again – and we may come back to them over and over again).

Thirdly, the passage from a play to the screen introduces a narrative perspective which has strong implications in the way the work is received by the audience. During a dialogue, it is always important that the public can follow the conversation easily. This implies the use of specific techniques on stage, namely in the positions adopted by the actors and in the use of their voices. When adapted to film, dialogues tend to take place in a way closer to that of real life, since the camera can supply the conditions lacking on stage, by approaching the faces of the persons speaking and using a typical procedure that tends to imitate the natural perspective one has during a conversation, namely shot – reverse shot. This can be proved in moments when important dialogues are taking place.

Thought, for instance, can very well be conveyed in film through voice over, avoiding solutions like the asides and the soliloquies, which are tolerated on stage, where naturalism is not a condition, but are felt as artificial techniques, in the negative sense of the word, when used on the screen (as indeed is the case of this adaptation, which might be said to follow the play too closely, both in style and in atmosphere). In Oliver's version, we can actually see Cecily's

romantic thoughts, through the use of a subjective point of view, which avoids words spoken aloud and gives us access to intimate imagery, which is an established cinematographic procedure, obviously impossible to achieve in a play.

To conclude: it would be too simplistic to oppose the specific qualities of each form of art (pastness versus presentness, dramatic collision versus sequentiality, mimesis versus narrative) as if those were total separate, untouchable worlds. The question is, though, one of emphasis: even in a case like this one, where the director did not want to mark the differences between the play and the film – as is exactly the same case in the 1952 film by Anthony Asquith, both versions wishing to maintain the canonical atmosphere conveyed by a classical work, something the BBC evidently treasures – we can confirm (especially after having seen the play) how each scene creates a centrality of its own on stage and how sequentiality and point of view acquire a fundamental importance on screen, where the whole context of the story is shown, not represented.

Northrop Frye<sup>35</sup> sums up these distinctions by using the concept of the “radical of presentation” to distinguish among different genres: words may be acted in front of a spectator; they may be spoken in front of a listener; they may be sung or chanted; or they may be written for a reader”. And he adds: “The basis of generic criticism in any case is rhetorical, in the sense that genre is determined by the conditions established between the poet and his public”. If we consider film as a “text” in the broad, semiotic sense of the word, and try to apply the principle of the radical of presentation to it, then we verify the complexity of the filmic object: although characters are presented to us “directly”, as in the theatre (and differently from literary fiction), they are subject to camera mediation, in this sense approaching the situation of fiction more than the one of drama; although words are mainly “recited” to the audience, as in epic literature, they quite often appear in written form as well. It is no wonder that André Bazin spoke about the impurity of film, its natural tendency to absorb other art features and forms, as if it could only exist by creating a new artistic status, a new, hybrid form. That is why Paulo Filipe Monteiro places cinema “at the transversality of drama and epics”. Theatrical adaptations are particularly good examples of such a phenomenon, as I hope I have been able to demonstrate in this paper, by indirectly showing why theatrical plays are not so easily and frequently adapted for the screen as novels and short stories, a point/question I intend to develop with further research in this joint project.

---

<sup>35</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1990), pp. 246-247.

## References

Baecque, Antoine; Parsi, Jacques (1999). **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras Editores.

Edgar, David (2010). **How Plays Work**. London: Nick Hern Books.

Fludernik, Monika (1996). **Towards a “Natural” Narratology**. London: Routledge.

Frye, Northrop (1990). **Anatomy of Criticism**. Princeton: Princeton University Press.

Hamburger, Käte (1974). **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva.

Kayser, Wolfgang (1976). **Análise e interpretação da obra literária**. Introdução à Ciência da Literatura. Coimbra, Arménio Amado, editor (Tít. Orig. *Das Sprachliche Kunstwerk*, 1. ed. 1948).

Lukács, Georg (2000). **“The historical novel” in *Theory of the Novel*** – a Historical Approach. A Critical Anthology, ed. by Michael McKeon (New Jersey: The Johns Hopkins University Press, 2000), pp. 219-269.

Mamet, David (2010). **Theatre**. London: Faber and Faber Ltd.

Ricoeur, Paul (1981). **“Narrative Time” in *On Narrative***. Ed. By W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, pp. 165-186.

Tarkovsky, Andrei (1996). **Sculpting in Time**. The Great Russian Filmmaker discusses his Art. Austin: University of Texas Press.

Waters, Steve (2010). **The Secret Life of Plays**. London: Nick Hern Books.

## Filmography

Burge, Stuart (Director). (1986). **The Importance of Being Earnest** [Filme].

Parker, Oliver (Diretor). (2002). **The Importance of Being Earnest** [Filme].

# UNVEILING EKPHRASIS ON THE SCREEN

## Desvendando éfrase na tela

Dominika Bugno-Narecka<sup>36</sup>  
Miriam de Paiva Vieira<sup>37</sup>

**Abstract:** Both adaptation and ekphrasis are considered as transmedial tools by proposed models (Rajewsky, 2005; Elleström, 2010, 2014, 2021) for the study of (inter)medial transformation. The two processes share some common aspects concerning the transfer of medial properties, putting emphasis on the respective audiences' recognition. The aim of this paper is to understand how the process of media transformation from novel to film takes meaningful ekphrastic excerpts and turns them into something narratively and materially different. In order to investigate the issue, the authors of the paper will illustrate the transfer of ekphrastic excerpts from novel to film in the movie *Doktor Judym* directed by Polish Włodzimierz Haupe (1975) and the film *Reaching for the Moon* (2013) directed by Brazilian Bruno Barreto, using the notions of adaptation by Hutcheon (2006), and ekphrasis by Clüver (2019), Bugno-Narecka (2017, 2019) and Vieira (2017, 2020).

**Keywords:** Literature. Film. Ekphrasis. Adaptation. Intermediality.

**Resumo:** Adaptação e éfrase são consideradas ferramentas midiáticas por modelos propostos (RAJEWSKY, 2005; ELLESTRÖM, 2010, 2014, 2021) para o estudo de transformação entre diferentes mídias. Os dois processos compartilham aspectos relativos à transferência de propriedades de mídias no diz respeito ao reconhecimento do leitor/audiência. O objetivo deste artigo é compreender como o processo de transformação entre mídias, no caso de romance para filme, se apropria de trechos efrásticos significativos e os transforma em uma nova narrativa materialmente diferente. Para tal, a partir das noções de adaptação, Hutcheon (2006), e éfrase, de Clüver (2019), Bugno-Narecka (2017, 2019) e Vieira (2017, 2020), a transferência de trechos efrásticos do romance para o cinema será ilustrada pelos filmes *Doktor Judym*, dirigido pelo polonês Włodzimierz Haupe (1975), e *Flores raras* (2013), dirigido pelo brasileiro Bruno Barreto.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Éfrase. Adaptação. Intermedialidade.

---

<sup>36</sup> John Paul II Catholic University of Lublin. E-mail: dominika.bugno-narecka@kul.pl

<sup>37</sup> Universidade Federal de São João del Rei. E-mail: miriamvieira@ufs.edu.br

Both adaptation and ekphrasis are considered as transmedial tools by proposed models (Rajewsky, 2005; Elleström, 2010, 2014, 2021) for the study of (inter)medial transformation. The two processes share some common aspects concerning the transfer of medial properties, putting emphasis on the respective audiences' recognition. Adaptation may be understood as the product and/or the process of an "extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art" (HUTCHEON, 2006: 170) that willingly seeks for "repetition with variation" (HUTCHEON, 2006: 4). In other words, the process of adaptation is an openly stated extensive reworking of a particular text, which results in an "intersemiotic transposition from one system of signs to another" (HUTCHEON, 2006: 16). Hence, adaptation can be considered as a complex notion consisting in three elements: (1) "an acknowledged transposition of a recognizable other work or works" (HUTCHEON, 2006: 8), which is nothing other than adaptation viewed as a product; (2) "a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging" (HUTCHEON, 2006, p. 8), which is the process of creation; and (3) "an extended intertextual engagement with the adapted work" (HUTCHEON, 2006: 8), which amounts to the process of reception.

Ekphrasis, in turn, is an ancient rhetorical tool which has been adopted by literature as a device that makes an absent object present. A skillful description of a non-verbal text can evoke the verbalized image in one's imagination. There is an ongoing debate about the scope and the definition of ekphrasis among the scholars interested in this field of literary studies. One of the most commonly quoted definitions, James Heffernan's "verbal representation of visual representation" (HEFFERNAN, 1993: 3), is applicable when describing mimetic art, preferably a painting or a statue. Heffernan's definition, however, excludes non-mimetic artworks, that is, works of abstract art and architecture. A definition that includes these omitted forms of art is one provided by Claus Clüver: "the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system" (CLÜVER, 1997: 26). In order to reflect upon ekphrasis as a medial tool, and also to avoid the inclusion of film as a potential source of inspiration for ekphrasis,<sup>38</sup> the author has reviewed his proposed definition to "representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium" (CLÜVER, 2017: 462). For the purposes of this paper, ekphrasis will be

---

<sup>38</sup> While some scholars acknowledge and widely discuss the fact that ekphrastic passages might be inspired by film and refer to the phenomenon as cinematic ekphrasis, a term coined by Ágnes Pethő (2010, 2011), or filmic ekphrasis, discussed, in turn, by James Heffernan (2015); this type of ekphrasis remains beyond the scope of this paper. Nevertheless, the material, i.e. what happens when cinematic/filmic ekphrasis is adapted, definitely has academic potential and can be developed in a separate study.

explored on the basis of being “the result of an encounter, of a viewer’s engagement with the object of an intensive gaze” (CLÜVER, 2019: 247) as suggested by Clüver in his most recent publication.

Ekphrasis, hence, might be viewed as a product (verbal representation) resulting from and stimulating the interaction with an artwork. As such, ekphrasis is a parallel procedure to adaptation in the sense that both can be understood as a product and a process. But what happens when an ekphrastic passage becomes a part of the transformation process from a literary work to a film adaptation? Does the process of adaptation entirely rework the source text by substituting the verbal account with its visual counterpart? Does it omit or replace ekphrastic passages due to the film’s affordances? Or perhaps adapted ekphrasis retains its properties and remains verbal?

The aim of this paper is to understand how the process of media transformation from novel to film takes meaningful ekphrastic excerpts and turns them into something narratively and materially different. For doing so, based on the notions of adaptation by Hutcheon (2006), and ekphrasis by Clüver (2019), Bugno-Narecka (2017, 2019) and Vieira (2017, 2020), the paper will illustrate the transfer of ekphrastic excerpts from novel to film in the movies *Doktor Judym* (1975) directed by Polish Włodzimierz Haupe and adapted from *Ludzie bezdomni [Homeless People]*, written by Polish author Stefan Żeromski (1900)<sup>39</sup>; and *Reaching for the Moon* (2013) directed by Brazilian Bruno Barreto and adapted from *Rare and Commonplace Flowers: the story of Elizabeth Bishop and Lota de Macedo Soares*, written by Brazilian author Carmen Oliveira (1995) and translated into English by Neil K. Besner (2003).

Before delving into the cases, it should be pointed out that this paper is a result of a non-funded, long-lasting collaboration between two researchers with rather different academic backgrounds, but who share one very peculiar interest, namely ekphrastic studies. Therefore, the two following sections are likely to present striking differences in style, use of language and analytical methods. Still, the two investigated cases were consciously chosen to show that despite clear thematic, historical, geopolitical and cultural discrepancies between *Ludzie bezdomni* and *Rare and Commonplace Flowers*, ekphrases play a crucial role in the analyses of the two selected novels. Both narratives gain a deeper symbolic meaning thanks to the encounter with the artworld they offer. The two films in question seem to somehow reject the status of film adaptations of the aforementioned novels, though even a most general analysis will prove them to

---

<sup>39</sup> To our knowledge, neither the novel, nor the film is available in English at present, although the novel was translated into German, Czech and several other languages in the first half of the 20th century. All quotations in this text are our own unofficial translations.

be excellent examples of adaptations in the sense proposed by Linda Hutcheon (2006). What is more, by choosing visibly different and unrelated texts we want to emphasise and illustrate the universality of the discussed problem.

In addition to the materiality of the two media involved – literature and film - we claim that ekphrasis operates at different diegetic levels as it fills functional gaps within the narrative, and echoes the themes and structures present elsewhere in the fictional plot. Besides, as mentioned before, ekphrasis is central to the composition of both investigated novels. The transfer of medial traits from non-verbal texts to words holds significance at both diegetic and extradiegetic levels. There is an intuition that the same principle is likely to hold true in this new procedure, i.e. the transformation from words into moving images. Henceforth, to reiterate our research goal, this paper will investigate the following issue: what happens when a significant ekphrastic passage is adapted to film?

### ***Doktor Judym***

Art plays an important role in the interpretation of Stefan Żeromski's novel *Ludzie bezdomni*. The two artworks evoked by the narrator at the beginning of the novel – the ancient sculpture of Venus de Milo and Pierre Puvis de Chavannes' painting "The Poor Fisherman" (1881) – symbolise the two realities the main character, doctor Tomasz Judym, is torn between: one beautiful, good and affluent, and the other ugly, bad and destitute. Throughout the novel, the main character oscillates between these two realities. The rich and the poor are present everywhere he goes, be that Warsaw, Cisy or Sosnowiec. Magdalena Popiel indicates three meanings of Venus de Milo in the ekphrastic passage concerning the statue: (1) secret knowledge of everything – sort of Apollonian wisdom, (2) the goddess of love who binds together the two characters, Tomasz and Joanna, contemplating her statue and (3) the symbol and the vision of a good life, all of which are contrasted by pain and Christ-like suffering represented by "The Poor Fisherman" (POPIEL, 1998: 83-85). The symbolic meaning of the works of art is reflected in the tragic life of the main protagonist. Coming from a very poor family, Tomasz Judym becomes a physician thanks to his aunt's financial help and, thus, significantly improves his status in the Polish society of the last decade of the 19th century. He spends a year in Paris where he gains valuable experience, and then he returns to Poland (under partitions at the time) with the intention to find his place and fulfill his mission. Due to his radical opinions and uncompromising enthusiasm to change the hygienic conditions of the poor, he is, however, considered by his new environment as an outsider and a lunatic. Judym himself thinks that he does not belong to the wealthier part of society and is unable to conform to their standards and behaviour. Although

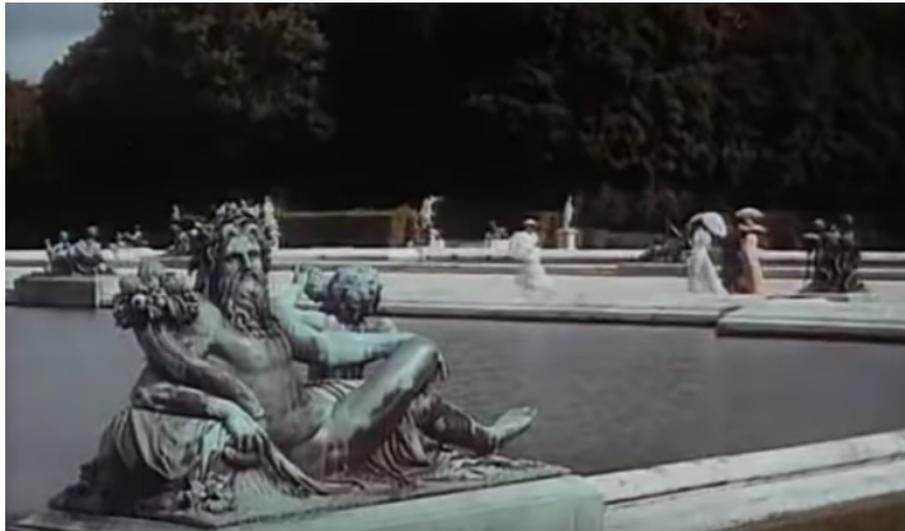
comfortable wealthy family life attracts him, he feels that he has a debt to pay and an obligation to help everyone, in particular to improve the terrible health conditions of the poorest.

The film *Doktor Judym*, made for the occasion of the 50<sup>th</sup> anniversary of Żeromski's death, reflects the heroic struggles of the main character, adapting the complex novel to the requirements of a single film and using the technology available in the 1970s. Włodzimierz Haupe, the director of the film, claimed that *Doktor Judym* was not an adaptation of Żeromski's novel, but a film based only on some elements of the plot, namely on the story of the main character, Tomasz Judym<sup>40</sup>. Stories of other characters, though important for the novel, like the struggles of Judym's brother and his family, or Joanna's perspective outlined in her diary, were consciously omitted. As a result, Haupe presented his own vision of Tomasz Judym, one that he remembered from school and one he hoped would become a property of others, i.e. viewers: "My Judym is a hero, not a castaway at odds with society" (*Doktor Judym* review: s.p). Still, the procedure undertaken by Haupe fits into the notion of adaptation outlined by Linda Hutcheon, for whom fidelity or proximity to the source text is not an adequate "criterion of judgment or the focus of analysis" (HUTCHEON, 2006: 6). Thus understood adaptation is a re-interpretation and re-creation of the original narrative, which is precisely what Haupe did in *Doktor Judym* with Żeromski's *Ludzie bezdomni*.

Despite the fact that the two works of art, *Venus de Milo* and "The Poor Fisherman," have significant symbolic meaning and problematise the conflict within the world presented in the novel, the movie adaptation seems to neglect the two ekphrastic passages. Judym's stay in Paris, his visit to the Louvre and the contemplation of *Venus de Milo* are replaced with the glimpses of him against the major Paris landmarks: Notre Dame, the Eiffel Tower and Sacre Coeur Basilica. The same sequence includes highlights from his trip to the Versailles in the company of female acquaintances.

---

<sup>40</sup> Originally, Haupe said: "Jest to nie tyle ekranizacja "Ludzi bezdomnych", co film oparty na wątkach powieści, dokładniej na wątku Judyma. Zrezygnowaliśmy z innych postaci, które w powieści wcale nie są mniej ważne. [...] Został Judym, moja własna wizja tej powieści zapamiętana z lektur szkolnych, wizja która być może stanie się własnością innych. Pozwalam sobie dołączyć mój głos do dyskusji o reprezentowanej przez Judyma postawie życiowej – samotnego, bezkompromisowego społecznika. Staje po jego stronie przeciw wszystkim, którzy go potępiają. Mój Judym jest bohaterem, a nie przegranym życiowo rozbitkiem skłóconym z otoczeniem" (*Doktor Judym* review: s.p).



**Figure 1** – Frame from *Doktor Judym* opening sequence – a walk in the Versailles gardens

**Source:** [https://www.youtube.com/watch?v=Ql\\_EbFrKkFo](https://www.youtube.com/watch?v=Ql_EbFrKkFo)

In the novel, Judym first met the ladies in the Louvre, then visited the Versailles, while in the film the order of events is presented in the reversed order: the four characters are shown walking outside the Louvre after their visit to the Versailles. The Paris sequence, which similarly to the novel opens the film, lacks the verbal element in the adaptation. We see the characters talking but their dialogues are inaudible, muffled by music with the dominant piano tune.



**Figure 2** – Frame from *Doktor Judym* opening sequence - a walk outside the Louvre

**Source:** [https://www.youtube.com/watch?v=Ql\\_EbFrKkFo](https://www.youtube.com/watch?v=Ql_EbFrKkFo)

All the shots of the opening sequence, which lasts 2 minutes and 55 seconds, were taken on location outside the buildings in Paris. It is highly probable that it was impossible for the Polish film crew to film inside these buildings at the time, but it might as well have been a conscious choice of the filmmakers to show a carefree life of the wealthy and introduce the main characters against the background of famous Paris monuments. Camera eye catches sight of the statues in the gardens of Versailles and closes in on the face of Natalia, one of the female protagonists, as if to make a reference to the scene involving ekphrasis in the novel. However, while the atmosphere of the passage in the novel in which Judym contemplates the statue of Venus de Milo is rather serious and tense for the main character, the general mood of the opening scene in the film is flirtatious and cheerful. In the novel, Judym, who until his visit to the Louvre on a hot summer day has been ignorant of any forms of art, admires the beauty of the statue but also observes the faces of Joanna and Natalia looking at Venus de Milo. The process of adaptation transforms Judym's contemplation of the ideal beauty represented by the ancient statue and captured in the faces of the two women, into a carefree scene of a pleasant trip to Paris made by a gentleman and the ladies of the upper class. Although the close-ups of Joanna's, Natalia's and Tomasz's face at different points of the opening sequence might correspond with Judym's observation of the two women in the novel (in particular, their faces), their function is to introduce the three main characters of the film and indicate the future tensions between the male and the two females, rather than trigger reflection on ideal beauty. Throughout the film there is no mention of Pierre Puvis de Chavannes' painting, which is consistent with the omission of the Louvre scene from the novel.

Venus de Milo, however, is not entirely forgotten in the movie, for a verbal reference to the contemplation of the statue appears unexpectedly later in the film in a scene which is an extended counterpart of a similar, briefly reported event in the novel<sup>41</sup>. When Judym finds employment in a health institute (sanatorium) for the wealthy people in Cisy, one of his duties is to attend social events. During one of such events, while he is dancing with one of the women he met in Paris, he reminisces about their examination of Venus de Milo. Upon Judym's description of the statue's shape and beauty, Natalia responds: "Did you

---

<sup>41</sup> The relevant fragment in the novel provides the reader with information that Judym danced with Natalia a lot that evening and, encouraged by her attitude, talked about himself and others. She flirted with him until the moment Judym started talking about Karbowski, Natalia's future husband, and presented his competition in a rather negative light (ŻEROMSKI, 2011: 96-97). No dialogues appear in the novel, the whole event is summarized in one short paragraph describing the whole event, while the scene with the social event in question spans for almost 7 minutes in the film (24'54" - 31'36") and includes elements adapted from other parts of the novel.

notice how her back was cracked? As if she had been beaten for three days with a steward's whip" (25'50"-26'05"). This verbal exchange folds the symbolism of the two artworks described in the novel into a single trope with a complex meaning<sup>42</sup>. The reference to the work of art remains verbal as the characters talk about the statue, but the artwork's meaning is modified: scratches on a perfect body are a symbol of scratches on the ideal, i.e. wealthy, healthy, beautiful and good society. The cracks indicate the poor, unhealthy and ugly side of the society and their suffering. Thus, the symbolic meaning of the two artworks described in the novel is merged into a single verbal account of a statue in the film adaptation. What is more, the fact that the scratches are located on the statue's back, away from her sight might indicate the members of the upper class minding only their own business, being conservative and against any change – looking away from the problem of the poor, and turning their back to it. Natalia's harsh response also emphasises the unbridgeable social gap between the two characters: she would never consider him a suitable candidate for a husband as they belong to two completely different worlds.

While the majority of the discussions on ekphrastic passages in *Ludzie bezdomni* focus on Venus de Milo and "The Poor Fisherman", there are two more ekphrases which are transformed from verbal representation in the novel into visual images in the film adaptation. The first fragment concerns the description of Krzywosąd Chobrzański's flat.



**Figure 3** – Frame from *Doktor Judym* - Krzywosąd's apartment

**Source:** [https://www.youtube.com/watch?v=Q1\\_EbFrKkFo](https://www.youtube.com/watch?v=Q1_EbFrKkFo)

---

<sup>42</sup> For more on the motion of folding and ekphrasis as a fold, see: BUGNO-NARECKA, D. "Blurring the boundaries – ekphrasis as a fold" (2017) and *(Neo)baroque Ekphrasis in Contemporary Fiction* (2019).

In the novel, the account of the administrator's dwelling encompasses an extensive cabinet of curiosities, which stems from the administrator's interest in the world, his travels and passion for collecting as well as making things. To provide a short fragment describing his collection, it "contained so many pointed things [...], so: iron decorations of railings, keys, door fittings, peasant candlesticks [...], belt buckles, frames, etc., not to mention significant Gothic remnants" (ŻEROMSKI, 2011: 58), as well as paintings and weapons he boasted about to anyone new in Cisy. His works, including clocks and items of furniture such as tables and cupboards, can be found in various rooms of the sanatorium. The character of this apartment is reflected in the interiors represented on screen in *Doktor Judym*, when the main protagonist visits Krzywosąd to retrieve a bed which belongs to the local hospital.



**Figure 4** – frame from *Doktor Judym* - Judym in Krzywosąd's apartment  
**Source:** [https://www.youtube.com/watch?v=Ql\\_EbFrKkFo](https://www.youtube.com/watch?v=Ql_EbFrKkFo)

Although the circumstances of Judym's visit are different in the film than in the novel, the viewer gets a glimpse of a room filled with various objects on the walls, shelves and other items of furniture. The obsession with pointed, ogive shapes is visible in the decorative clocks, lamps, animal horns and antlers hanging on the walls. However, the image of Krzywosąd's house combined with his looks give the impression of a huntsman's lifestyle and den rather than those of someone obsessed with Gothic, handiwork and collecting art.

The other adapted ekphrastic passage worth attention concerns the description of anatomical atlas indicating Korzecki's careful study of human head in order to end his life with a suicide. The engineer drew a red arrow

pointing to the direction from which the bullet would enter and exit the skull upon being fired: “There was a huge anatomical atlas on the table. It was open on the chart showing the head. From the back of the skull to the front there was a thick red pencil line drawn towards the left eye. Next to the line there were some numbers and letters written” (ŻEROMSKI, 2011: 164).



**Figure 5** – Frame from *Doktor Judym* - anatomical atlas  
**Source:** [https://www.youtube.com/watch?v=Ql\\_EbFrKkFo](https://www.youtube.com/watch?v=Ql_EbFrKkFo)

The scene in which Judym finds Korzecki dead faithfully repeats the literary description – the room is a mess, the wardrobe is open, there are various items scattered on the floor. The atlas is open on the desk, we get a glimpse of it as Judym sits down trying to take in the suicide scene. However, he does not approach Korzecki’s body, which is placed on the bed in a pose that bears strong resemblance to David’s “The Death of Marat” (1793) or Baudry’s “Charlotte Corday” (1860). Neither work is mentioned in the novel.

As can be seen in the examples provided above, two meaningful ekphrastic passages from *Ludzie bezdomni* – descriptions of Krzywosąd’s flat and Korzecki’s anatomical atlas – are replaced with relevant visual counterparts in film. In other words, verbal representations from the novel become visual representations in the adaptation. As far as the main ekphrastic encounter in *Ludzie bezdomni* is concerned, although the scene of the contemplation of Venus de Milo in the Louvre museum is not shown in *Doktor Judym*, ekphrasis maintains its verbal character as the statue is the subject of one of the conversations between two characters in the film. At the same time, the symbolic meaning of the artwork changes in the process of adaptation.

## *Reaching for the moon*

Art also plays a central role in *Reaching for the moon* (2013), but now in the form of architecture. The opening scene states that the film is based on a true story, but it does not proclaim itself as an adaptation of Carmen Oliveiras's novel, *Rare and commonplace flowers* (1995). This fact happens to be highlighted on the DVD cover though. As in the novel, the opening and closing scenes focus on Bishop's focalization, as she recites the poem "One art" to her friend Cal, in New York's Central Park, both before and after her long stay in Brazil<sup>43</sup>. Although this framing device indicates that, throughout the film, the poet's standpoint will be favored over the self-made architect's, the central role of architecture in the different moments of the characters' relationship is maintained. In the novel, architecture seems to function as the third main character that first pushes the protagonists closer together to later draw them apart. As in the film, architecture is still relevant to the plot development, but it does not have the same agency of a character.

Before delving into the ekphrastic passages, we should mention one significant change from novel to film which concerns the question of authorship: the film adaptation emphasizes Lota as being responsible not only for the construction and the initial concept of her iconic house known as *Samambaia*, but also for its entire architectural project. This choice, made by the producers and/or screenwriters, generated a considerable amount of controversy among architects when the film was released. Silvio Colin questioned these imprecisions in detail in his online article "Rio de Janeiro's architecture goes to the movies" (2013). Further controversy was created by the fact that the film was not shot at *Samambaia*, but at another house - *Edmundo Canavellas* - designed by the renowned Brazilian architect, Oscar Niemeyer, and the acclaimed landscape designer, Roberto Burle-Marx. João Masao Kamita, however, proposes that "from a strictly architectural standpoint", this shift "is not completely unfounded" because, after all, beyond the "formal and constructional kinship between the two houses [...], it is known that young Sérgio Bernardes was very close to Oscar Niemeyer at the time, having indeed worked at his office in the beginning of his career"<sup>44</sup> (KAMITA, 2013: s.p.). That is, faced with the

---

<sup>43</sup> Just for the record, partially set in New York and partially set in different parts of Brazil, the film produced by Brazilians Lucy and Paula Barreto is bilingual. That is, the characters interact in both English and Portuguese languages. Please note that we will refer to the historical figures by their full names: the poet, Elizabeth Bishop, and the self-made architect, Lota de Macedo Soares. But, as in the novel and the film, we will refer to the fictional characters simply as Bishop and Lota.

<sup>44</sup> Original text: "do ponto de vista estritamente arquitetônico [...], sabe-se que o jovem Sérgio Bernardes à época estava muito próximo de Oscar Niemeyer, tendo inclusive trabalhado no escritório deste no início da carreira".

impossibility of using the *Samambaia* house as a set for the film, the choice to shoot the scenes at an analogous one is pertinent to the technical, historical and cultural context of the narrative.

There are several architectural ekphrases which are not only indispensable, but inseparable from the plot of *Rare and Commonplace Flowers*<sup>45</sup>. In this paper, however, we will focus only on the procedures chosen to reveal in the film (from 7'00'' till 11'34'') the long ekphrastic passage (from p.6 till p.9) in which the protagonists take a tour of *Samambaia*'s construction site.

In the novel, Lota picks Bishop up in Rio de Janeiro to drive her to Petropolis, a town nearby where *Samambaia* is located. The driver pulled "away and they were in flight" towards the "mountain, in the midst of dazzling scenery" (OLIVEIRA, 2003: 7). By means of periegesis<sup>46</sup>, the reader learns how the poet "wanted to stop and jump out of the car" (p. 7). The narrator emphasizes the exotic unexpectedness of the route by using several deictics such as "suddenly" as they drove along "a narrow and potholed road" that lead to "enchanted little towns" with "streets lined by solemn mansions, with well-kept gardens adorned with hydrangeas" (p. 7). While deftly [maneuvering] around rocks and holes, Lota [keeps] on talking casually:

'this stretch will get better.' – "Zoom – 'I inherited the grounds of Samambaia from my mother ten years ago. First came the partition, after long delays; I had to divide everything with my sister into sections equal to the millimeter. Then I decided to divide it up to first-class lots. This process is also never ending; it involves a mountain of paperwork. I've only just been able to begin building the house. Later I'm going to take care of this road.' – Zoom. (OLIVEIRA, 2003: 7)

Lota's lines established how comfortable her economic situation is to the foreigner, who is not really listening as her eyes are mesmerized by the exuberant vegetation. The onomatopoeia "zoom" stresses the high speed used to go up the curvy mountain.

In the film, the corresponding scene spans only 35 seconds (07'00''-07'35''). Differently from the novel, the driver picks the visitor up directly at the harbor, as Bishop arrives in Brazil by ship. As can be seen in Fig. 6, there is an addition of a third character to the scene: American Mary Morse<sup>47</sup>, who happened

---

<sup>45</sup> For more on architectural ekphrasis see: VIEIRA, Miriam. "Out of space: the complexity of contemplative and performative architectural ekphrasis" (in press).

<sup>46</sup> According to Ruth Webb, periegesis is an "elaborate form of telling" in which the speaker guides the listener "around [into and about] the sight" or "through space" (WEBB, 2009: 54).

<sup>47</sup> The ballet dancer Mary Morse was the historical figure who actually introduced Elizabeth Bishop to Lota de Macedo Soares. She moved to Brazil in 1943 and was Soares' partner until the

to be the one who encouraged the poet to visit Brazil. The presence of Mary during the car journey hinders the awkward physical contact elicited by the mentioned passage in the novel.



**Figure 6** – Frame from *Reaching from the moon*  
Source: DVD, 2013, chapter 1.

Another shift in the film is that it is Bishop that first shows interest by staring at the driver, who, in turn, sings along with the refrain coming from the radio. The song's *persona* suggests that someone's green eyes should be drifted away<sup>48</sup>, implying that Lota has already noticed Bishop's interest in her.



**Figure 7** – Frame from *Reaching from the moon*  
Source: DVD, 2013, chapter 1.

---

arrival of Elizabeth Bishop. Mary adopted Mônica Morse. In Soares' testament, *Samambaia* was left to the Morse family, and not to Bishop, who actually lived there.

<sup>48</sup> In the original: “tira o verde desses olhos de riba deu”. The song is titled “Kalu” (1952), composed by Humberto Teixeira for the memorable Brazilian singer, Dalva de Oliveira.

Bishop's feelings can be summarized by her facial expression (Fig. 7). The heat, the speed of the car, the wind on her face, and the song on the radio – to which Lota whistles along – all together clearly bother the poet.

As they arrive at their destiny, *Samambaia's* construction site, the narrator in the novel informs the reader how Bishop forgets all about the distressing car ride as she sees: “[i]n the distance, the bluish mountains. All around, the forest. In front, powerful, an enormous slab of granite” (OLIVEIRA, 2003: 8). Whereas, in the film, once they arrive at the destiny, a close-up of Bishop's expression (Fig. 8) again condenses her emotions expressed by the ekphrastic passage.



**Figure 8** – Frame from *Reaching from the moon*  
Source: DVD, 2013, chapter 1.

Bishop's “close up” then cuts away to an “extreme long shot” (Fig. 9) evidencing the opulent scenery that envelops the house which lasts only five seconds. In spite of being condensed, the very brief scene captures the sense of beauty and isolation, highlighting the rugged nature of the construction site's surrounding environment. In this sense, although the mentioned change of houses for the film setting certainly alters the edification as an object, it does not alter architecture as a meaningful symbol in this double process of (trans)mediation, from the house to the ekphrasis in the novel, and from the ekphrasis to the scene sequence in the film. Thus, while in the novel the passage depicting the drive from Rio de Janeiro to Petrópolis serves to build a mental image of the breathtaking scenery in which the house is inserted, in the film the viewer is offered with merely a glimpse of the setting.



**Figure 9** – Frame from *Reaching from the moon*  
**Source:** DVD, 2013, chapter 1.

In the novel, the aim of the car journey is to visit the construction site. Lota then takes Bishop on a tour as they traversed the site from top to bottom, stepping on cement that had been abundantly decorated by dog prints. This will be here, that will be there, Lota pointed out enthusiastically. A gentle touch on the arm indicated that it was time for Bishop to keep moving. Lota explained how she had planned the house, with someone whose name Bishop did not grasp. In a daze, the American woman dimly understood that a house without walls was to be erected there; or else it was a corridor, around which there was to be a house. (OLIVEIRA, 2003: 9)

In the ekphrastic passage, with the aid of periegesis, the narrator evidences how, instead of paying attention to the edification Lota is so proud of, Bishop keeps her attention on the surroundings that will later inspire her to write the poem “Song for a Rainy Season.” As noted elsewhere<sup>49</sup>, Bishop’s focalization enhances the ekphrasis that is framed by the verb “to watch” (in bold):

That morning, Bishop **watched** Lota moving from one side to another, directing the placement of trellises on the roof. To the despair of the two masons, this roof didn’t have slats or clay tiles, like any usual roof. It was a mad contraption made of aluminum plates supported by steel girders. Because the work was very expensive, Lota had decided to build the most audacious architectural elements last, after finishing a basic nucleus with a bedroom, living room, bath room, and kitchen. The walls were already standing. Now they had to be covered, which she would accomplish as soon as she could convert her two unwilling helpers. Bishop didn’t tire of **watching** her. It was good for a person to dream, and then build her own house. (OLIVEIRA, 2003: 12, emphasis added)

---

<sup>49</sup> The passage from the novel about the inspiration for the poem has been thoroughly discussed in VIEIRA, Miriam. “Architectural ekphrasis: Unveiling a Brazilian Wall-less House in Contemporary Fiction”, 2020.

In the film, by claiming how she “designed this all [her]self, every inch of it” (10’ 25”), Lota seems to have a metonymic relationship with the house.



**Figure 10** – Frame from *Reaching from the moon*  
**Source:** DVD, 2013, chapter 2.

Mary interrupts Lota’s bragging to remark upon the transparency of the house, which blends the edification to its surroundings. The feeling of being outside, even when remaining inside the building, is emphasized by the shifts in camera focus between the two protagonists, who are never together in the same shot: while the large wall of moss-covered stones frames Lota, the glass wall reveals the exuberant nature behind Bishop.



**Figure 11** – Frame from *Reaching from the moon*  
**Source:** DVD, 2013, chapter 2.

The Atlantic Forest biome seems to penetrate the building through the large glass panels. Up to this point in the film, Mary is recurrently positioned by Lota and Bishop in all the frames.



**Figure 12** – Frame from *Reaching from the moon*  
**Source:** DVD, 2013, chapter 2.

During the tour, similarly to the relevant passage in the novel, the poet becomes distracted, though not by the workers, but by a stray cat, evidencing her interest in living entities. Annoyed, Lota complains about the poet's behavior with Mary and calls Bishop back to show her some innovative constructive details. Despite the apparent disinterest in that unusual construction, the poet follows her guide. Once they are outside, Bishop becomes enraptured by the roof's structure, which reflects the sunlight.



**Figure13** – Frame from *Reaching from the moon*  
**Source:** DVD, 2013, chapter 2.



**Figure 14** – Frame from *Reaching from the moon*  
**Source:** DVD, 2013, chapter 2.

For the first time in the film, Bishop engages with the architectural environment and compares the beams to a modern sculpture. Impatient, Lota replies that this has always been the intention. Lota exits the scene, leaving Mary and Bishop behind, as the camera pans upwards, showing the architectural site from a new angle.



**Figure 15** – Frame from *Reaching from the moon*  
**Source:** DVD, 2013, chapter 2.

Remaining in the scene, Mary acts ultimately as a destabilizing agent. In other words, while in the novel the house known as *Samambaia* is the agent responsible for uniting Lota and Bishop, in the filmic adaptation, it is Mary who unintentionally brings them together. As a literary device, ekphrasis seems to be replaced by filmic devices, such as shifts from close-ups to long shots, and vice-versa. Meanwhile, lengthy passages are condensed either by intense facial expressions or by visual glimpses of what had been verbalized in the novel.

## Final considerations

To sum up, it ought to be said that, on the one hand, the change in the setting does not necessarily harm adaptation understood as both a process and a product, as evidenced by the way the shift from Paris interiors to the exteriors in *Doktor Judym* resulted in a more carefree tone of the opening scene, and by the fact that exchanging *Samambaia* with *Edmundo Canavellas* maintained the technical, historical and cultural contextualization. On the other hand, ekphrastic passages might be unveiled on the screen not only by means of oral verbalization, as demonstrated by a conversation on Venus de Milo in *Doktor Judym* or when Lota elicits the construction details to Bishop in *Reaching for the Moon*. Long and detailed passages might be also summed up in just a glimpse, as could be observed in the scene in which Judym finds Korzecki's body and catches sight of anatomical atlas on the desk, or when Bishop sees the construction site for the first time. Moreover, in some instances, the verbal actually becomes visual once again, which could be found in the scene at Krzywosąd's apartment (where the description of the flat became the decorative setting for the scene) or the inside-outside relation between the architectural site and the Atlantic Forest biome. In short, by means of creative encounters, the herein dissimilar investigated cases, without exhausting all possibilities, were able to unveil ekphrasis on screen.

## References

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: an introduction**. New York: McGraw-Hill Education, 2012.

BUGNO-NARECKA, Dominika. Blurring the boundaries – ekphrasis as a fold. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, n. 27, v. 2, p. 97-111, 2017.

BUGNO-NARECKA, Dominika. **(Neo)baroque Ekphrasis in Contemporary Fiction**. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (eds.). **Interart Poetics: Essays on the Interrelations between the Arts and Media**. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997. p. 19-33.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. *In*: Leitch, Thomas (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017. p. 459-477.

CLÜVER, Claus. 'On gazers' encounters with visual art: ekphrasis, readers, 'iconotexts'. *In*: MEEK, Richard; KENNEDY, David. **Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts**. Manchester: Manchester U P, 2019. p. 237-256.

COLIN, Silvio. **A arquitetura do Rio de Janeiro vai ao cinema**. 2013. Available at: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2013/08/30/a-arquitetura-do-rio-de-janeiro-vai-ao-cinema/>. Accessed on 8 nov. 2020.

DOKTOR JUDYM. Direction: Włodzimierz Haupe. Production: Zespół Filmowy "Pryzmat". Cast: Anna Nehrebecka, Gustaw Lutkiewicz, Halina Chrobak, Hanna Skarżanka, Henryk Bąk, Jan Englert, Jerzy Kamas, Maciej Góraj, Piotr Fronczewski, Władysław Hańcza. Screenplay: Włodzimierz Haupe, Andrzej Szczypiorski. Music: Andrzej Korzyński. Warsaw, 1975. DVD (94 min.), son., color.

DOKTOR JUDYM review. Ale Kino +. 2000. Available at: [https://www.alekinoplus.pl/program/film/doktor-judym\\_2661](https://www.alekinoplus.pl/program/film/doktor-judym_2661). Accessed on 04 Nov., 2020.

ELLESTRÖM, Lars. **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

ELLESTRÖM, Lars. **Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. *In*: ELLESTRÖM, Lars (ed.). **Beyond Media Borders: Intermedial Relations among Multimodal Media**, Volume 1. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2021. p. 3-91.

HEFFERNAN, James. **Museum of Words**. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.

HEFFERNAN, James. Ekphrasis: theory. *In*: RIPPL, G. (ed.). **Handbook of intermediality: literature-image-sound-music**. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015. p. 35-49.

HEFFERNAN, James. Notes Toward a Theory of Cinematic Ekphrasis. *In*: ERCOLINO, S.; FUSILLO, M.; LINO, M.; ZENOBI, L. **Fictional Cinema: How Literature Describes Imaginary Films**. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht Unipress, 2015. p. 3-17.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

KAMITA, João Masao. **Niemeyer-Burle Marx e a lírica da paisagem: o caso da residência Edmundo Canavellas**. 2013. Available at: <http://masaokamita.blogspot.com/2013/11/niemeyer-ii-niemeyer-burle-marx-e.html>. Accessed on 31 oct. 2020.

OLIVEIRA, Carmen. **Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, Carmen. **Rare and Commonplace Flowers: the story of Elizabeth Bishop and Lota de Macedo Soares**. Translated by Neil K. Besner. New Brunswick: Rutgers U. P., 2003.

PETHÕ, Ágnes. Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. *In*: ELLESTROM, L. **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. p. 211-222.

PETHÕ, Ágnes. **Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between**, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

PETHÕ, Ágnes. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. **Film and Media Studies**, n. 2, p. 39-72, 2010.

POPIEL, Magdalena. Próba tragizmu epickiego – Ludzie bezdomni Stefana Żeromskiego. **Pamiętnik Literacki**, n. 89, v. 2, p. 59-92, 1998.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Érudit**, Montréal, n. 6, p. 43-64, 2005.

**REACHING for the moon**. Direction: Bruno Barreto. Production: Lucy Barreto, Paula Barreto. Cast: Glória Pires, Miranda Otto, Tracy Middendorf, Marcelo Airoldi among others. Screenplay: Mathew Chapman, Julie Sayres and Carolina Kotscho. Music: Marcelo Zarvos. São Paulo: Imagem Filmes, 2013. DVD (118 min.), son., color.

VIEIRA, Miriam. Architectural Ekphraseis: Unveiling a Brazilian Wall-Less House in Contemporary Fiction. *In*: SALMOSE, Niklas; ELLESTRÖM, Lars (eds.). **Transmediations: Communication Across Media Borders**. New York: Routledge, 2020. p. 118-136.

VIEIRA, Miriam. Écfrase arquitetônica: um modelo interpretativo. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, n. 27, v. 2, p. 241-260, 2017.

VIEIRA, Miriam. Out of space: the complexity of contemplative and performative architectural ekphrasis. *In*: PAWELEC, Andrzej; SZPILA, Grzegorz; SHAW, Aeddan (eds.). **Text-Image-Music: Crossing the Borders**. Intermedial Conversations on the Poetics of Verbal, Visual and Musical Texts. In Honour of Prof. Elżbieta Chrzanowska-Kluczewska. Peter Lang series: Text-Meaning-Context: Cracow Studies in English Language, Literature and Culture, in press.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice**. Surrey: Ashgate, 2009.

ŻEROMSKI, Stefan. **Ludzie bezdomni**. Warszawa: Fundacja Nowoczesna Polska, wolnelektury.pl, 2011.

# UM ROTEIRO QUE SE INVENTA

## IMPREVISIBILIDADE E DESCOBERTA NA PESQUISA DE ARTISTA

**A screenplay that is invented**

**Imprevisibility and discovery in artist research**

Beatriz Rauscher<sup>50</sup>

**Resumo:** Uma original história da investigação de um crime é evocada neste ensaio para tratar dos processos e estratégias da pesquisa de artista. Para observar as questões inspiradas pela ficção *Memento (Amnésia)* de Christopher Nolan, recorro aos estudos de teóricos da *Poética* (Paul Valéry, René Passeron, Luigi Pareyson e outros) e aos relatos dos criadores (Wim Wenders e David Lynch) sobre os processos de concepção de suas obras.

**Palavras-chave:** Pesquisa de artista. Criação artística. Poética. *Memento*. Christopher Nolan.

**Abstract:** An original story of the investigation of a crime is evoked in this essay to address the processes and strategies of the artist's research. To observe the questions inspired by the fiction *Memento* by Christopher Nolan, I turn to the *Poetics* studies (Paul Valery, René Passeron, Luigi Pareyson and others) as well as the reports of creators (Wim Wenders and David Lynch) about the processes of conception their works.

**Keywords:** Artist research. Artistic creation. Poetics. *Memento*. Christopher Nolan.

---

<sup>50</sup> Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Professora do Curso de Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), líder do grupo de pesquisa Poéticas da Imagem UFU/CNPq. Editora da revista científica *ouvirOUver/IARTE-UFU*. E-mail: [beatriz.rauscher@ufu.br](mailto:beatriz.rauscher@ufu.br)

Leonard Shelby (Guy Pearce) é um investigador de seguros que procura o assassino de sua mulher. O trauma causa-lhe uma espécie de amnésia que faz com que ele não consiga se lembrar de fatos recentes. Isto atrapalha as investigações e apresenta uma série de dificuldades às tentativas de se vingar da morte brutal de sua esposa. Qual é a verdade? No mundo de Shelby, as respostas para essas perguntas mudam segundo a segundo. E quanto mais procura a verdade, mais mergulha num abismo de surpresas.

Esta é a *sinopse* do filme *Memento*, de Christopher Nolan (2000), lançado no Brasil com o título *Amnésia*. *Memento* é palavra originária do latim e quer dizer *lembra-te*. Em português, tem vários significados: preces da missa em memória dos mortos; marca que serve para lembrar qualquer coisa; papel ou caderneta onde se anotam coisas que devem ser lembradas; memorial, memorando, memória; livrinho onde se acham resumidas as partes essenciais de uma questão. *Amnésia* significa perda total ou parcial da memória. *Memento* e amnésia se sucedem no desenrolar do filme: momentos de esquecimentos e lembranças.

Essa original história da investigação de um crime é evocada aqui para tratar os processos e estratégias da pesquisa em arte.<sup>51</sup> Não se trata da pesquisa que faz o historiador ou o teórico sobre arte, mas a pesquisa que faz o artista, na qual pesquisa e criação artística estão entrelaçadas. Quero propor e desenvolver aqui uma analogia com o que se passa no processo de pesquisa do artista e na investigação do protagonista de *Memento*.<sup>52</sup>

Para observar essas e demais questões inspiradas pela ficção de Christopher Nolan, recorro aos relatos de dois criadores (Wim Wenders e David Lynch) sobre os processos de concepção de suas obras<sup>53</sup> e aos estudos de teóricos da *Poética*,<sup>54</sup> Paul Valéry, René Passeron, Luigi Pareyson e outros.

---

<sup>51</sup> Este argumento, em parte, foi desenvolvido na introdução da tese de doutorado em Poéticas Visuais, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (RAUSCHER, 2005).

<sup>52</sup> Este artigo traz *spoilers* do filme, mas não o esgota, por isso é indicado para quem já assistiu ao filme e para quem ainda não o fez. É recomendável vê-lo, pois as ideias deste texto se completam no filme.

<sup>53</sup> Optei por inserir o depoimento desses artistas, em forma de citações longas e recuadas, de modo que não interfiram no argumento principal do texto, mas que acrescentem a perspectiva do artista em proximidade às questões apresentadas no discurso dos teóricos.

<sup>54</sup> Na célebre “Primeira aula do curso de Poética”, Valéry (1937) refere-se à noção de poética como fazer. “O fazer, o *poïein*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (VALÉRY, 1991, p. 188-189).

Os pequenos peixes nadam na superfície, mas os grandes peixes nadam em águas profundas. Se você conseguir expandir o cesto de pesca – sua consciência –, poderá pegar peixes maiores. (LYNCH, 2008, p. 91)

Tomo como ponto de partida a hipótese da aproximação entre a “ausência da memória” do personagem e “estados de consciência” relatados por artistas, nos quais predominam a intuição, a espontaneidade, o sonho, o irrefletido, o não intencionado e o inconsciente. Esse estratagema serve para distanciar, mesmo que hipoteticamente,<sup>55</sup> os processos do inconsciente daqueles conscientes, que organizam as funções perceptuais e cognitivas, a despeito de sabermos que são essenciais em qualquer criação. Quero considerar o inconsciente como o oceano profundo de representações mentais – repositório de todas as memórias adquiridas e suas possíveis recombinações –, matéria cara aos artistas que, no entanto, na maioria das vezes, está interdita ou de difícil acesso.

Na criação, ações e pensamentos estão sujeitos às emergências do inconsciente sobre a razão. O paralelo aqui apresentado intenciona associar os momentos de lembranças do protagonista do filme aos momentos de ação consciente do artista e seus esquecimentos – que também determinam o seu trajeto – ao papel da intuição no agir artístico. Temos aí uma simetria se considerarmos como as ações dirigidas através dessas pequenas emergências podem determinar a trajetória no processo do artista.

Quando define poética como *fazer* do artista, Paul Valéry (1991, p. 194) expressa que “*a obra do espírito só existe como ato*”, ato “acompanhado por uma certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível”. Por sua vez, Marcel Duchamp (1975), em seu *Ato criador*, dirá, ao conceituar “coeficiente artístico”, que há algo na obra de arte que é expresso não intencionalmente.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, 1975, p. 73)

Desse modo, sob o nome “sensibilidade”, se agrupam propriedades transitivas, mas que se reconhece “que é preciso atribuir-lhes também virtudes produtivas” (VALÉRY, 2015, p. 80).

---

<sup>55</sup> Sabemos, desde Freud, que na mente humana se cruzam e muitas vezes concorrem entre si aparelhos distintos da consciência (*ego, id e superego*).

O artista pesquisador, segundo a *Poética*,<sup>56</sup> investiga um objeto que simultaneamente instaura (REY, 2002). Um objeto que não se dá a conhecer nunca por completo. Essa busca é descrita por Valéry (1991) como aquilo que às vezes desejamos ver surgir em nosso pensamento (e até uma simples lembrança); é como um objeto precioso que tocamos através de um tecido que o vela. Um estado que pode ser experimentado no instante do despertar na tentativa de recuperar as imagens do sonho. Muitas vezes elas nos escampam. Esse objeto precioso “é e não é nosso” (VALÉRY, 1991, p. 196), e o menor incidente pode desvendá-lo ou apagá-lo inexoravelmente.

A procura de investigador sem memória é permeada por esse sentimento – um desliz pode desviá-lo do caminho certo, um acaso pode levá-lo na direção precisa. O diretor não poupa o espectador do filme dessa tensão. Do mesmo modo, a instabilidade, a incoerência e a inconsistência são apontadas por Valéry (1991, p. 195) como dificuldades e limites no processo criador, mas também como tesouros de possibilidades, “razões para acreditar que a solução, o sinal, a imagem, a palavra que falta estão mais próximas do que se pode imaginar”.

Nesse jogo que proponho, faço, no entanto, uma advertência: não pretendo aqui qualificar nosso personagem como artista ou sua busca como obra, mas apresentar as similaridades de sua investigação com os chamados atos complexos (PASSERON, 2020) do sujeito criador, observar as proximidades de sua obstinação e trajetória com aquelas do artista. Assim, quero tomar esta reflexão como um laboratório no qual o investigador ficcional de Nolan possa apontar caminhos ao pesquisador artista.

## 1 Sobre o método e recursos

A idéia é uma coisa inteira. Mantendo-se fiel à idéia, você fica sabendo tudo o que quer saber, de verdade. Você só precisa continuar trabalhando para fazer com que a idéia se pareça com o que parece ser [...]. É uma intuição: você sente e pensa durante o processo. (LYNCH, 2008, p. 91)

Ao expor seu método de investigação, o protagonista de *Memento*, ciente de sua limitação, afirma que a memória não é confiável. “Você tem que ser organizado”, ele diz, expondo seu método, e nos mostra como fazer isso sem contar com a memória. Entendendo método como caminho, elencarei aqui aspectos da trajetória de nosso herói para atingir seu objetivo.

---

<sup>56</sup> Autores citados neste trabalho, como Rey e Passeron, vão optar pelo termo *Poiética* ou *Poiética*, no entanto indicando sua filiação aos estudos da *Poética* de Valéry.



**Figura 1** – *Memento*. Frames da cópia legendada disponível no YouTube.

Nolan construiu uma narrativa onde coexistem duas temporalidades diferenciadas por cenas filmadas em cores e cenas em preto e branco. Toda ação do protagonista está nas sequências em cor, no entanto só as cenas em preto e branco se apresentam na ordem cronológica, ou seja, os eventos são mostrados na sequência em que aconteceram. São elas que dão o ritmo à narrativa fragmentada e trazem a descrição da metodologia do investigador. Dentre suas estratégias, estão escrita, interlocução, registros, documentações e colocação de perguntas. Shelby se vale de fotografias instantâneas, de um grande mapa visual, de um relatório com narrativas (Figura 2), de anotações, de bilhetes para si mesmo, de frases curtas e de palavras tatuadas pelo corpo (Figura 3).

Ele é um experiente investigador de seguros tentando se adaptar a sua nova condição. Recorre às memórias passadas na avaliação de suas atitudes presentes. Seu modelo de identificação (Figura 1) é Sammy Jankis, antigo cliente que também sofreu de perda de memória. Jankis é um “caso modelo”, parâmetro para se reconhecer no outro. Do mesmo modo, muitos artistas percebem e reconhecem seu processo em um desvio pelo outro, que abre o acesso a si mesmo (LANCRI, 2002). Artistas se debruçam não apenas nas obras de outros artistas, mas nos textos que eles produzem. Em várias passagens do filme, Shelby expõe suas técnicas. Ele diz: “Sammy fazia anotações, mas se confundia”; “Você deve ser organizado se quiser que as coisas realmente funcionem”; “Você deve confiar nas coisas que escreve”; “Não deixe que escrevam para você”; “O hábito e o condicionamento tornam minha vida possível”.



**Figura 2** – *Memento*. Frames da cópia legendada disponível no YouTube.

A escrita de outros artistas, seja em diários ou em reflexões teóricas, é um rico material ao artista pesquisador. Mas o método que o artista cria para si é pessoal. O artista pesquisador se condiciona a produzir suas próprias narrativas de processos e reflexões decorrentes de suas experiências práticas. Diários, anotações ou memoriais estão no rol dos escritos de artistas. Escrita e criação se retroalimentam, permitindo articular os conceitos com os procedimentos e a aplicação de recursos técnicos. Nosso herói arma-se de estratégias que se assemelham, a meu ver, com as que se valem os artistas. A interlocução é uma delas. No filme, há alguém ao telefone e, assim como o artista precisa falar sobre seu trabalho, Shelby narra suas descobertas. Verbalizar é importante para o artista pesquisador, pois desse modo pode trazer à tona ideias latentes, porém ainda subterrâneas (REY, 2002). É narrando suas conquistas que ele as rememora, se apodera delas e checa suas hipóteses.

Outra característica da interlocução que podemos observar no filme é uma espécie de colaboração. O artista aceita as sugestões que lhe aparecem desde que estejam dentro da verdade de sua investigação. Muitos interlocutores, para o artista, são potencialmente seus coautores.

Por seus aspectos gráficos singulares, os recursos usados pelo personagem se assemelham aos dos artistas. Shelby carrega um relatório. Originalmente, o relatório da polícia, no qual justapõe o que já havia sido investigado e as contribuições de sua investigação, criando uma espécie de palimpsesto de suas anotações. Sobre seu modo de escrita ele diz: “Eu faço sínteses”. É nesse arquivo e no gráfico que ele registra o processo de pesquisa. O gráfico sintetiza sua trajetória, é o registro do caminho percorrido. Ele afirma privilegiar os fatos

porque, para ele, as lembranças são interpretações, e as testemunhas oculares não são confiáveis.



**Figura 3** – *Memento*. Frame da cópia disponível no YouTube.

O mesmo se dá com o investigador em arte: dedica-se a uma produção textual contrapondo as ideias e os conceitos estabelecidos às descobertas de sua prática. Ao mesmo tempo, o texto é o registro de seu processo de trabalho. Uma tese de artista, como expõe Jean Lancri (2002, p. 20), guarda a potência desses cruzamentos, mas não se completa senão quando consegue ligá-las: “A parte de prática plástica, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese a qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de construir um todo indissociável”.

Shelby escreve em papéis, sobre imagens, nos relatórios, no mapa e na própria pele. Ele diz: “Se você tiver uma informação realmente importante, escreva no seu corpo”. As tatuagens na pele são as palavras-chave das descobertas e as pistas mais importantes de sua investigação. Para o artista, a escritura não é menos dramática. Num caderno, um diário absolutamente pessoal, ele registra suas ideias e experiências.



**Figura 4** – *Memento*. Frames da cópia disponível no YouTube.

No filme, as imagens instantâneas em Polaroid também são objetos de anotações que, por sua vez, são revistas e modificadas (Figura 4). São elas que orientam sua direção, registram o rosto das pessoas com as quais ele mantém algum vínculo e são destruídas na medida em que ele rejeita uma ação ou uma informação. São os fatos que nosso personagem voluntariamente apaga da sua memória por acreditar que não se relacionam com a investigação e podem distraí-lo de seu objetivo.

Para o artista, as imagens se apresentam como documentos do processo, estudos, projetos. Orientam as trajetórias, em muitos casos materializam-se na própria obra, outras vezes são destruídas. Assim como o artista-pesquisador, o protagonista tem a necessidade do contato visual com os documentos da pesquisa, só assim é possível construir seu objeto.

A obra, segundo Valéry (1991, p. 191), “é fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, repetições, de eliminações e escolhas”, aspira a uma forma de organização. Assim como no filme, todos os atos, os erros e os acasos são determinantes na configuração final do objeto. O objeto da procura em *Memento* é móvel, escapa o tempo todo, reconfigura-se a cada passo da investigação.



**Figura 5** – *Memento*. Frames da cópia legendada disponível no YouTube.

Então, nas tentativas de estruturação e objetivação da sua busca, nosso protagonista, além das notas e relatórios, faz perguntas e se faz perguntas. Quais são as perguntas do artista? Como cheguei aqui? O que me trouxe? Trata-se, assim, do histórico da questão, tanto em um aspecto amplo quanto em seus antecedentes pessoais. Quais as influências? Quais as experiências vivenciadas? Quais os conceitos operam e se articulam ao fazer? E obtendo as respostas, novamente pergunta: quais são as pistas confiáveis? De quais devo desconfiar? Quais me levam ao caminho certo? Quais me tiram do percurso?

O que pergunta o protagonista de *Memento*: “Onde eu estou?”; “O que é que eu estou fazendo?”; “Eu conheço este cara?”.

## 2 Sobre o roteiro, o objeto e o desejo.

Muitos de meus filmes partem de rotas de viagem em vez de partirem de argumentos. Isso, por vezes, é como um voo cego sem instrumentos. Voa-se de noite, e de manhã chega-se a qualquer lado. Isto é, tem de se tentar aterrar algures, para que o filme termine. (WENDERS, 2010, p. 102)

Adoro a lógica dos sonhos; adoro a forma com que se desenrolam, mas dificilmente extraio idéias dos sonhos. [...] Em *Blue Velvet*, no entanto, acabei pensando com o script [...] até que certo dia [...] de repente me lembrei de um sonho que tinha tido na véspera. Escrevi o sonho e lá estavam três elementos que solucionavam todos os problemas. Foi a única vez que isso me aconteceu. (LYNCH, 2008, p. 67)

Sobre as especificidades da pesquisa do artista, é relevante que se considere o caráter de imprevisibilidade e de descoberta que a particulariza. A investigação em arte oferece um problema especial que a diferencia de outras áreas do conhecimento: o objeto de estudo se constrói durante o processo de investigação (REY, 2002). É próprio ao artista trabalhar com essa dificuldade, por isso mesmo jamais poderá traçar um roteiro *a priori*.

A impossibilidade de traçar um trajeto *a priori* não é a impossibilidade do método, pois o método de criação em arte subentende o acidental e o improvável. Valéry (1991, p. 194) chama a atenção para a pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho e sobre a luta contra a dispersão, mesmo considerando que esta “[...] é importante e colabora com a produção da obra, tanto quanto a concentração”, pois, para ele, “[...] qualquer ato do próprio espírito está sempre como que acompanhado por uma atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível” – como a intuição se apresenta dispersa em uma multiplicidade de desenvolvimentos possíveis ao artista cabe interrogá-las e testá-las (PAREYSON, 1991).

Então, se perceberá que, para cada artista, um método de trabalho muito particular é criado durante esse trajeto. Luigi Pareyson (1991, p. 59) também refuta a decisão racional *a priori* em se tratando de criação artística e define formar como fazer inventando o modo de fazer: formar “[...] significa ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer”.

*A posteriori* é-me já quase impossível determinar como nasceu a ideia de povoar com anjos a minha história em Berlim. (WENDERS, 2010, p. 118)

[...] nesse caso em particular [Mulholland Dr.], com pouco tempo para transformar o piloto em filme, comecei a meditar e em 10 minutos lá estavam as idéias, em algum lugar. Entraram no meio, no começo e no fim. Eu me senti abençoado. Mas foi a única vez que me aconteceu durante uma meditação. (LYNCH, 2008, p. 122)

Trata-se de fazer, sem que o modo esteja de antemão determinado e imposto. É preciso encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo (PAREYSON, 1993).

Mesmo que incerta a trajetória, a busca do artista vem acompanhada da ideia de descoberta. Um caminho que, como diz Valéry (1991, p.200), contém a promessa, mas “[...] depende mais do inesperado do que do esperado”. No entanto, o artista está preparado para reconhecê-lo e acolhê-lo diante da constelação de ideias que possam se apresentar. Pareyson (1991) define assim o surgimento do *insight*, seja pela violência do seu ímpeto, ou mesmo quando é frágil sugestão.

[...] e logo no começo, em simultâneo com o desejo, imaginamos também já alguma coisa diferente daquilo que já há ou, pelo menos, vemos relampejar alguma coisa diferente. Caminhamos depois nesta direção em que vemos uma luz, na esperança de não nos perdermos e de não esquecermos ou trairmos o desejo inicial. (WENDERS, 2010, p. 113)

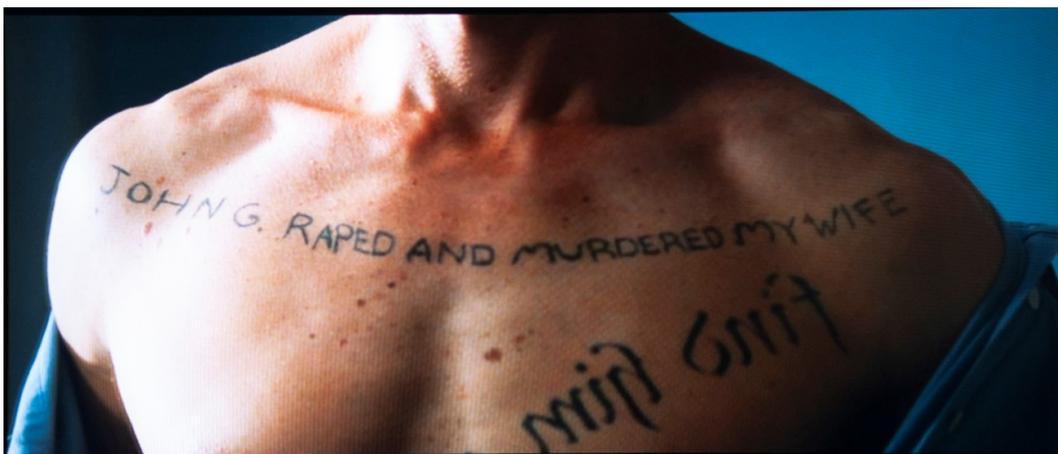
[...] o primeiro momento é sempre uma centelha. (LYNCH, 2008, p. 23)

As descobertas permeiam a pesquisa de artista, aparecem nesse fluxo e são determinantes na construção da obra. Assim, na produção da obra, chega fatalmente um momento em que se sai da indeterminação (VALÉRY, 2015). Pode-se chamar de método, mais que o caminho, senão tudo o que move e acompanha o artista e o pesquisador. Situado nesse roteiro vago e nebuloso, mas fundamental ao ato criador, o artista abre seu próprio caminho.

O diretor de *Memento* optou por iniciar sua história pela última cena e, ao final da projeção, sabemos que talvez a história não acabasse ali. Esse artifício usado por Nolan, invertendo a cronologia dos fatos e produzindo uma narrativa não linear, com vazios e saltos no tempo, nos aproxima do estado de confusão mental do próprio protagonista. Também nos leva a pensar que na investigação e na criação em arte nunca está claro em que momento o processo artístico verdadeiramente se iniciou. Shelby, impossibilitado de determinar com nitidez

o instante em que se instaurou seu processo de investigação, diz: “Nem sei há quanto tempo ela se foi [...] não sei desde quando estou neste quarto”. Sendo assim, sua investigação sempre se reinicia. Sua certeza parte de uma motivação contundente, senão uma obsessão.

Ao despertar, diante do espelho, o processo de pesquisa de Shelby se atualiza informado pelas mensagens indeléveis que o investigador lê em seu corpo. “Mais que memória precisamos de espelhos”, ele diz, e a função do espelho é voltar-se para si para se lembrar da sua condição. Ao rememorar sua dor, recupera o propósito de sua investigação.



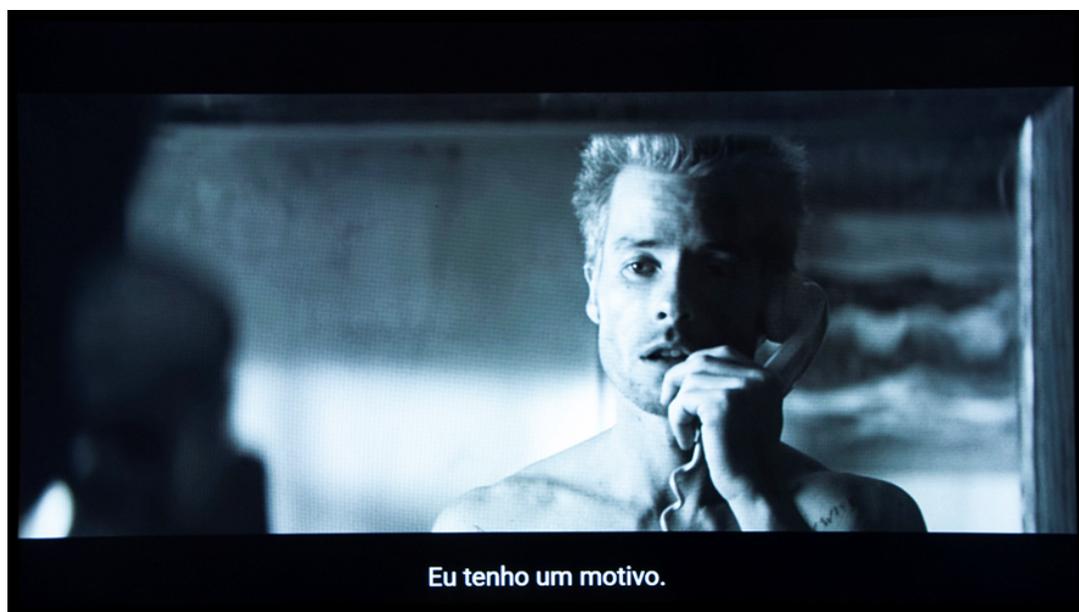
**Figura 6** – *Memento*. Frame da cópia disponível no YouTube.

Também para o artista, nem sempre é impossível determinar com nitidez o instante que desencadeou o processo criador. Lancri (2002, p.18) sugere que o início estaria em uma posição mediana: começa-se “pelo meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”. Estudiosos dos processos de criação e os próprios artistas vão creditar o início de uma trajetória artística, ou da instauração de uma obra específica, à instalação do desejo, ao vazio, à falta, a uma ocasião de diversidade extrema.

Primeiro mal podemos descrever alguma coisa, a não ser um desejo ou desejos. Assim se começa, quando queremos fazer um filme, ou escrever um livro, ou pintar um quadro, ou compor uma música, ou de resto, inventar alguma coisa. Temos um desejo. (WENDERS, 2010, p. 113)

O desejo por uma idéia é como uma pescaria. Quando se pesca, é preciso ter paciência. Você coloca a isca no anzol e depois espera. [...] O bom disso é que quando se pega um peixe do qual se gosta [...] ele atrai outros peixes, e todos acabam sendo pescados. E se está então no caminho certo. [...] Tudo isso, porém, começa pelo desejo. (LYNCH, 2008, p. 25)

Afirmando a condição de insatisfação como determinante da sua trajetória, o personagem de *Memento* diz: “Eu tenho um motivo, ela faz falta”. É esse grande vazio que o move, pois ela é a sua última lembrança: “É como se eu tivesse acabado de acordar e ela acabou de morrer”, ele diz.



**Figura 7** – *Memento*. Frame da cópia legendada disponível no YouTube.

O protagonista de *Memento* é impelido por grande angústia: “Como não sinto o tempo, não cicatrizo”. Para o artista, a obra será uma ferida aberta, ou, conforme Passeron (2001, p. 11), numa perspectiva psicanalítica, “um curativo do vazio [...] a arte é uma prática de enfermeiro do vazio, mas este vazio jamais cicatriza. Shelby, motivado pela dor de quem não sente o tempo, uma dor que é o último ponto claro em sua memória, torna-se obcecado por sua busca. “Na origem do desejo de figurar está o desejo de dar figura ao desejo”, expõe Lancri (2002, p. 21) a propósito do que move o artista na delimitação de seu objeto.

### **3 O espelho é a obra**

A caixa e a chave. Não faço idéia do que sejam. (LYNCH, 2008, p. 123)

A obra concluída e sua apresentação podem ser consideradas só mais uma etapa de criação da obra. Pareyson (1991, p. 69) diz que “a operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação”, afirmando a simultaneidade entre invenção e execução, ao que podemos incluir o instante de sua epifania se considerarmos as poéticas contemporâneas.

A despeito da importância dos cruzamentos entre a produção artística e os textos da investigação como recurso metodológico do artista, estes nunca vão substituir aquela, e toda escrita resultará em uma visão parcial e incompleta do trabalho artístico, tanto pela natureza da arte de apresentar-se em constante vir a ser quanto pelo caráter enganador do discurso fundado no artifício lógico (VALÉRY,1991). Muitas vezes, para o artista, as explicações só vêm em um segundo tempo, após a criação, como observamos nos depoimentos de Wenders e Lynch. Eles não explicitam o que os artistas pensaram antes ou durante a produção da obra, nem necessariamente os sentimentos pelos quais as criaram. Estes só se expressam na obra.

Assim, quero inserir, já no fim deste experimento, outros dois personagens enigmáticos e desprovidos de memória. O primeiro é Travis, personagem que é o ponto de partida para a criação de Wim Wenders em *Paris, Texas*. Wenders (2010, p. 157) o descreve: “Surge um homem; atravessa a fronteira mexicana. Perdeu a memória, é ignorante e estranho no mundo, como uma criança”. O outro é Camila Rhodes/Rita, mulher misteriosa que, depois de sofrer um grave acidente, perde a memória. Betty, aspirante a atriz, a ajuda a tentar recuperar a memória e descobrir vários mistérios apresentados na narrativa. O filme é *Mulholland Drive*, de David Lynch.

Recorro a esses dois personagens, pois posso percebê-los como espelhos de seus criadores. Se minha hipótese for válida, eles refletem a indeterminação, a imprevisibilidade, os mergulhos e as descobertas expressas por seus criadores quando falam de seus filmes. Então, na perspectiva da obra em processo, é importante perceber quanto o artista pode se surpreender com seu próprio trabalho, abrindo mão de um controle absolutamente racional de suas proposições em favor de experiências mais profundas e abordagens mais abertas. “Inefável”, “indescritível” ou “inexplicável” são, para Valéry (2015, p. 53), ordens de palavras que aludem “a um estado que não podemos encontrar por meio de atos determinados”, mas que permeiam a complexidade dos atos de criação.

De volta à busca de Shelby e sua afirmação, ao final de *Memento*, que todos precisamos de espelhos para nos lembrar quem somos, podemos indagar: seria a obra, para o artista-pesquisador, o espelho a que ele deve o tempo todo se voltar para se reconhecer? Passeron (2000, p. 93) afirma que “o sujeito criador é o objeto durante a conduta criadora” e que ao artista interessa mais o laço entre criador e obra.



**Figura 8** – *Memento*. Frame da cópia disponível no YouTube.

Se só depois que a obra está concluída é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único que se poderia fazê-lo, como afirma Pareyson (1993), ainda resta uma questão: o artista se dará por satisfeito? Para Valéry (2018), em certo sentido e em muitos casos, a obra nunca termina interiormente. A busca de Shelby também indica essa direção. Um artista – diz Valéry (2018, p. 58) – “[...] terá sempre a violentíssima tentação de retomar a obra mesmo depois da publicação ou exibição [...]. Ele sente que não integrou à obra tudo o que ainda sente possível”.

Nosso protagonista está muitas vezes no limiar da solução de sua investigação e, em uma série de atos, acredita ter chegado a seu termo, no entanto não se dá por satisfeito. Em uma das últimas cenas do filme, seu interlocutor diz a Shelby: “Dê-se por satisfeito”. Mas o enigma permanece, a dúvida se volta para ele próprio. Sua última pergunta: “Onde é que eu estava?”

## Referências

DUCHAMP, M. O ato criador. *In*: BATTCKOCK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.71-74.

LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, B; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.17-33.

LYNCH, D. **Em águas profundas**: criatividade e meditação. Tradução Márcia Frasão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MEMENTO (Amnésia). Direção e argumento: Chistopher Nolan. EUA, 2000, 116 min. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=eEk6SxotSDY>. Acesso em: 18 out. 2020.

MULHOLLAND Drive (Cidade dos Sonhos). Direção: David Lynch. EUA/França, 2001, 147 min.

PAREYSON, L. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. França/Alemanha, 1984, 147 min.

PASSERON, R. Por uma poianálise. *In*: SOUSA, E. L. A.; SLAVUTZKY, A.; TESSLER, E. (orgs.). **A invenção da vida**: arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 9-13.

PASSERON, R. Poética e psicanálise. Entrevista com René Passeron. **Revista APPOA** (Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA), n. 18, p. 91- 105, 2000. Disponível em: [http://www.appoa.org.br/uploads/arquivos/revista\\_18\\_3.pdf](http://www.appoa.org.br/uploads/arquivos/revista_18_3.pdf). Acesso em: 1 out. 2020.

RAUSCHER, B. B. S. **Imagens do corte**: desdobramentos operatórios em imagens impressas e projetadas. 2005. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2005.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.125-140.

VALÉRY, P. **Lições de poética**. Tradução Pedro Sette Câmara. Belo Horizonte/Veneza: Âyiné, 2018.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WENDERS, W. **A lógica das imagens**. Tradução Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 2010.

## QUANDO MORRE UM CÃO<sup>57</sup>

### Quand un chien meurt

Maria Esther Maciel<sup>58</sup>

**Resumo:** Este artigo aborda, à luz de um referencial teórico transdisciplinar, algumas cenas de mortes caninas na literatura e no cinema, com vistas a discutir como as complexas relações afetivas entre humanos e cães, potencializadas pela experiência da perda e do luto, apresentam-se em narrativas literárias e fílmicas de diferentes contextos culturais: o documentário poético *Heart of a dog* (2015), da artista norte-americana Laurie Anderson, o romance tcheco/francês *A insustentável leveza do ser* (1983), de Milan Kundera, e o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos.

**Palavras-chave:** Humanos e cães. Mortes caninas. Laurie Anderson. Milan Kundera. Graciliano Ramos.

**Résumé:** Cet article aborde, à la lumière d'un référentiel théorique transdisciplinaire, quelques scènes de morts canines dans la littérature et le cinéma, en vue de discuter la manière dont les relations affectives complexes entre humains et chiens, potentialisées par l'expérience de la perte et du deuil, se présentent dans des récits littéraires et filmiques de différents contextes culturels: le documentaire poétique *Heart of a dog* (2015), de l'artiste nord-américaine Laurie Anderson, le roman tchèque/français *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1983), de Milan Kundera, et le roman *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos.

**Mots-clés:** Humains et chiens. Morts canines. Laurie Anderson. Milan Kundera. Graciliano Ramos.

---

<sup>57</sup> Este artigo, originalmente publicado em francês na revista *Carnets – Revue Electronique d'Etudes Françaises* (v. 1. p. 35-44, Paris, jan. 2020), integra o projeto de investigação “Cães Literários”, com Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

<sup>58</sup> Professora titular de Literatura Comparada da UFMG. Professora Colaboradora do Programa de Teoria e História Literária da Unicamp. E-mail: memaciel@letras.ufmg.br

“Um dia chamámos pelo cão e ele não estava  
onde sempre estivera:  
na sua exclusiva vida.”  
MANUEL ANTÓNIO PINA

## 1 O exercício dos afetos

Nos fundos do Jardim Zoológico de Lisboa, há um cemitério de animais de estimação, com a predominância de cães. Trata-se de uma área verde, cheia de lápides, algumas revestidas de azulejos decorados. Sobre os túmulos, encontram-se fotos e esculturas de caninos de diversas raças ou de raça nenhuma, acompanhadas de inscrições amorosas, em prosa e verso. Em quase todos, veem-se vasos de flores e velas gastas. Aqui e ali, veem-se vasos de plantas secas, flores de pano ou plástico e tocos de velas. Fotos e esculturas de mármore, também.

Alguns nomes dos cachorros enterrados saltam aos olhos dos visitantes: Pantufa, Mafaldinha, King-Tico, Lara, Dog, Tansinha e Chorona. No túmulo de um cão chamado Jack, leem-se os versos: “Jack, amigo fiel/a casa ficou vazia,/de ti hoje só existe/a saudade noite e dia”. Ou esta, sobre a lápide de Pantufa: “Partiste, mas estarás para sempre presente nos corações de teus doninhos”.

Como esses, vários outros epitáfios comovidos, comoventes, singelos e de sentida sinceridade se espalham pelas lápides, com demonstrações efusivas de gratidão aos bichos que já se foram.

Outros cemitérios do gênero já existem em diversas cidades do mundo, assim como crematórios especialmente dedicados aos caninos e outros animais de companhia. Consta que o mais antigo desses espaços é o *Cemitière des Chiens*, em Asnières – que fica a noroeste de Paris, na margem esquerda do Rio Sena, e existe desde 1899. Entre os milhares de cães lá enterrados, estão cachorros ilustres, como o astro de cinema Rin-Tin-Tin e um cão herói do exército de Napoleão de nome Moustache. Há também uma profusão de sepulturas de cachorros comuns, como as de Kiki, Rita, Milou, Nini e Sophie. Alguns com nomes célebres: Sócrates, Platão, Ulisses, Rimbaud, Sherazaade. Um dos túmulos que mais impressionam é o de um cachorro chamado Hector (1992-2005), que além de ter merecido um amoroso epitáfio (“Você foi o que de mais belo aconteceu na minha vida”), recebe visitas frequentes até hoje, como atestam as velas sempre acesas e os doze vasos de flores viçosas sobre o túmulo. Está lá também a de um cão de rua, sem nome, que veio a morrer na entrada do cemitério.

Essas demonstrações de afeto só vêm confirmar o que a estudiosa americana Marjorie Garber (1997, p. 247), no livro *Dog Love*, assegurou: “Dog love and dog loss are part of the same story”. Isso porque amor e perda nunca deixaram de se entrelaçar ao longo da nossa antiga história de interação e cumplicidade com a espécie canina, uma vez que as origens do cão coincidem com o fato de eles terem se tornado parte da vida cotidiana dos humanos. E é nesse sentido que Donna Haraway (2005, p. 12), no livro *The companion species manifesto*, afirma que “cães dizem respeito a uma história inescapável e contraditória de relacionamentos – relacionamentos co-constitutivos, nos quais nenhuma das partes pré-existe ao relacionar-se, e nos quais o relacionar-se nunca se realiza de uma vez por todas”. Eles estão aqui para *viver com*. E assim, segundo ela, “cães e pessoas figuram um universo” (HARAWAY, 2005, p. 21).

Pode-se dizer que o caráter contraditório dessas relações se inscreve nos modos como se desdobraram ao longo dos séculos, já que não apenas de afetos foram construídas. Nelas, a crueldade também incide de forma contundente, e não se pode ignorar a marginalidade vivida por muitos cães em sua convivência com os homens. Subjugados, maltratados, rejeitados, descartados, muitos foram ou são reduzidos ao que Giorgio Agamben (1997, p. 132) chamou de uma “vida nua”, “indigna de ser vivida”. A morte deles, sob esse prisma, tampouco tem valor. Por serem indesejados, morrem em obscuridade ou, como último recurso, são “humanitariamente” submetidos ao sacrifício, como mostra o escritor sul-africano J. M. Coetzee (1990, p. 146), em *Disgrace*, ao trazer à tona “a margem da margem” dos cães abandonados, doentes, carentes e condenados ao extermínio, simplesmente “porque são demasiados”. Algo também apresentado no filme *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica, nas cenas em que o protagonista humano, ao procurar seu cachorro perdido, vai até um depósito de cães recolhidos nas ruas, os quais, se não reivindicados pelos donos em tempo hábil, são sacrificados num grande forno.

Mas é nos afetos e nos exercícios de luto que pretendo me deter neste ensaio, com ênfase em algumas narrativas literárias e fílmicas nas quais os cães assumem papéis relevantes como personagens. Afinal, esse amálgama amor/perda, inerente ao processo das interações entre as espécies, nunca deixou de atravessar também, com matizes e intensidades diversas, as manifestações culturais de diferentes épocas e lugares.

## 2 Mortes caninas

Homero, como se sabe, foi o marco inicial dessa linhagem literária no âmbito do imaginário literário do Ocidente, ao descrever, de maneira magistral, nas últimas páginas da *Odisseia*, o encontro de Ulisses com seu velho cão Argos – a única criatura a reconhecer o herói quando este, sob o disfarce de mendigo, retorna a Ítaca depois de 20 anos de ausência. Numa pungente demonstração de amor e lealdade, Argos não apenas reconhece Ulisses e festeja sua volta, como morre depois, evidenciando ter sobrevivido a tantos anos só para rever seu amigo. E é nesse momento que o herói chora pela primeira e única vez na epopeia.

Essa cena passou a ecoar, sob diferentes modulações, em diversas obras literárias ao longo dos séculos, sem deixar de provocar, também, reflexões sobre as maneiras como as complexas interações afetivas entre humanos e cães são potencializadas pelas experiências de perda e luto advindas da assimetria entre os tempos de vida das duas espécies. E não apenas na literatura, mas também em outros campos artísticos, como o cinema, onde as conexões entre humanos e caninos, atravessadas pelo exercício do luto, se fazem presentes de maneira abundante.

O francês Roger Grenier (1998) compôs um interessante inventário dessas interações no livro *Les Larmes d'Ulysse*, logo após ter perdido seu companheiro canino chamado Ulisses. Numa mistura de crônica, ensaio e relato, não apenas presta, com esse trabalho, uma homenagem ao seu finado amigo, como também reflete sobre o que faz os cães se tornarem trágicas e sublimes criaturas nas vidas de filósofos, escritores, personagens, personalidades da vida pública e pessoas de seu universo particular. Em cada experiência descrita, narra uma história ao mesmo tempo similar e bastante diferente das demais, nas quais o poder de compreensão mútua de seres de espécies diferentes é sondado em suas diferentes nuances de complexidade. Não à toa, o autor lembra que “au plus profond, les bêtes familières font partie de notre folie, de notre mal de vivre” (GRENIER, 1998, p. 17). Atento a isso, ele sonda as várias nuances de complexidade que atravessam o conjunto dessas relações.

Ao discorrer sobre os cães de escritores como Kafka, Rilke, Baudelaire, Freud, Virginia Woolf, Tchekhov e Flaubert, entre outros, sublinhando certas peculiaridades da espécie canídea, ele não deixa de relatar detalhes de sua própria convivência com Ulisses. No final, chega a mencionar os sonhos recentes que teve com ele, assegurando que sempre podemos reencontrar nossos cães à noite, durante anos, mesmo que reinventados ou distorcidos pelas “cruéis fantasias da imaginação”.

Esse esforço de ultrapassar, pelo exercício criativo, a dor do luto provocada pela morte de um querido cão também se dá a ver explicitamente no filme *Heart of a Dog*, de 2016, da artista norte-americana Laurie Anderson, na qual ela presta um tributo à sua cadela Lolabelle, que morreu doente e idosa, após ter ficado cega e ter sido ensinada a tocar piano para enfrentar as limitações impostas pela idade e recuperar um pouco do brilho perdido com a cegueira. Como diz a diretora, com sua amiga canina, aprendeu, entre outras coisas, a lidar com a velhice. Ao reconstituir cenas da vida de Lolabelle, graças aos registros audiovisuais de que dispunha e das lembranças que ficaram, a artista não deixou de evocar outras perdas próximas: a da mãe que não amava, mas que restou como uma dor, e a do marido Lou Reed também músico e artista conhecido, o que só reitera a assertiva de Marjorie Garber de que a morte de um cão amado tende a trazer à tona outras mortes, sem deixar de ser, ela mesma, uma dolorosa e profunda experiência.

Num tom elegíaco, mas sem lamento, a voz em *off* da própria Anderson atravessa todo o filme, potencializando a carga lírica das cenas, nas quais incidem, ainda, algumas reflexões de ordem mística e filosófica sobre os afetos, a morte e o que resta como fantasma de toda uma experiência de vida. Não à toa, uma frase de David Foster Wallace é reiterada ao longo do filme: “Every love story is a ghost story”. É ao reconhecer a perda como perda, e a sua inevitabilidade nas relações de afeto, que a artista se arrisca a falar dela, evocando, para isso, a memória.

Daí a narrativa fílmica se iniciar com “Once upon a time”, num movimento de reconstituir algo que só pode permanecer na lembrança como fragmentos de imagens, palavras, pensamentos, excertos musicais, já que todo o resto é esquecimento. Paradoxalmente, o que fica do outro que se foi em quem vive essa experiência de perda é precisamente o que desse outro se esquece. Ao trazer essa lição por vias oblíquas para dentro de seu filme, a artista não deixa de reconhecer que o perdido agora faz parte de si.

### **3 Matar por compaixão**

Se Anderson, com a cumplicidade de seu marido (que morreria logo depois), recusou-se a sacrificar sua cadela doente, preferindo deixá-la morrer naturalmente de velhice, o mesmo não se dá a ver em outras obras sobre a vida e a morte de cães velhos e enfermos, nas quais a morte canina ocorre por decisão humana. Nesse caso, não como mero gesto de descarte, mas como ato de amor, como forma de desviar o animal da experiência da dor extrema.

Na literatura, essa morte decidida e imputada em nome da compaixão se dá a ver, por exemplo, no romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera (1983), mais precisamente na sétima parte do livro, toda dedicada à convivência dos personagens Tomás e Tereza – casal atormentado pelos reveses da vida conjugal – com sua cadela Karenin. Esta, com câncer e condenada a morrer em grande sofrimento após a remoção do tumor, é submetida à eutanásia por decisão do casal, protagonizando, com isso, uma das cenas mais tocantes da literatura contemporânea. Antes dessa cena, porém, Tereza ruma em silêncio sobre a natureza de sua ligação com Karenin, chegando à conclusão de que o amor que a unia à cadela era melhor do que o amor que existia entre ela e Tomás. “Melhor, e não maior”, diz o narrador. Isso, porque o amor canino é desinteressado, é dado de graça. É um amor idílico, e que “só existe porque vem de um animal, que não foi expulso do Paraíso” (KUNDERA, 1985, p. 299).

Como no filme de Laurie Anderson, o amor canino serve de parâmetro para que Teresa possa avaliar o amor entre humanos, incluindo o materno. A dificuldade de amar a mãe (ou a obrigação de amá-la) emerge no capítulo do romance com intensidade, o que foi ressaltado na cena do filme de Philip Kaufman, de 1988, baseado no livro de Kundera, quando a personagem (interpretada por Juliette Binoche), diante da cachorra Karenin, resume tudo numa frase: “Fui forçada a amar minha mãe, mas não a este cão”.

Aliás, a presença canina nessa adaptação fílmica é pontual e mesmo a cena do sacrifício da cadela não deixa de ser sucinta, o que, de certa forma, minimiza a importância da questão animal na película em prol da ênfase nas relações humanas. Nesse sentido, subtrai uma das linhas de força mais poderosas do romance: a discussão sobre as interações interespecíficas e o relevo dado às potências afetivas e cognitivas dos sujeitos não humanos. A expressividade do olhar animal, por exemplo, que Kundera explora de maneira incisiva, se arrefece nas cenas fílmicas.

Nas páginas do livro dedicadas à morte de Karenin, o seu olhar para Tereza, pouco antes de ser sacrificada, merece uma atenção especial. Um olhar assustador, com uma intensidade, para a mulher desconhecida. Como descreve o narrador, não era um olhar de tristeza ou desespero, mas “um olhar de uma arrepiante, de uma insustentável credulidade. Aquele olhar era uma pergunta ávida” (KUNDERA, 1985, p. 301).

Diante de um olhar como esse, uma questão se apresenta: o que sabem, de fato, os cães (e também outros animais) sobre nós, humanos? O que eles são capazes de nos perguntar sem palavras? Dado que nós, humanos, somos incapazes de chegar, pela razão, a uma resposta, cabe-nos um exercício de

imaginação que nos permita entrar na pele desses outros para capturar, pelos sentidos, algo do que eles dizem sem propriamente dizerem. Afinal, os seres não humanos também têm um saber próprio sobre o que olham. Mesmo que não compartilhem uma linguagem comum, a comunicação com eles se torna possível por outras vias que não palavras articuladas.

Vale lembrar que a questão da linguagem e das formas de comunicação interespecies tem sido, nas últimas décadas, um campo fértil para descobertas surpreendentes sobre as linguagens não humanas, o que vem contradizer muitos pensadores ocidentais – entre eles, Heidegger – que usaram o dispositivo “linguagem” para estabelecer os chamados “próprios do homem” em relação às demais espécies e definir, a partir disso, não apenas uma hierarquia entre os viventes, como também os limites dos conceitos de humano e humanismo.

Heidegger (1958), aliás, chegou a associar, em *A essência da linguagem*, a incapacidade do animal de falar à incapacidade animal de morrer. Na concepção heideggeriana, como elucida Jacques Derrida (2010) em *La bête et le souverain*, o animal não pode morrer porque ele, em estrito senso, nem existe, quer dizer, ele não questiona, não compreende, não fala, portanto nada sabe do começo ou do fim. A morte, nesse caso, é vista como uma experiência reservada aos humanos sob a alegação de que os animais não a experimentam *como tal* (DERRIDA, 2010).

Entretanto, o olhar de Karenin, que parecia pressentir sua morte próxima, desmente tal assertiva, assim como Argos, que esperou a volta de Ulisses para morrer. Ou a cachorra Baleia, de *Vidas secas* (1938), do escritor brasileiro Graciliano Ramos, com sua indignada e desesperada reação à espingarda do vaqueiro Fabiano, decidido a matar a cachorra doente para poupá-la do sofrimento, como no livro de Kundera.

Baleia é, certamente, a personagem canina mais canônica da literatura brasileira. Integrante de uma família de retirantes nordestinos afligidos pela seca, exerce um papel central dentro desse grupo composto pelo pai, Fabiano, pela mãe, Sinhá Victória, pelos dois meninos, pelo papagaio e por ela mesma, a cachorra, todos imersos num mundo em estado bruto, onde vivem condenados à experiência da mais radical penúria. Uma comunidade, aliás, em que os mundos humano e não humano – feitos de porosidade – contaminam-se reciprocamente ao ponto de a humanidade de um se confundir com a animalidade do outro, independentemente da espécie a que pertencem.

Inteligente, solidária e afetuosa, é ela quem garante a sobrevivência da família. Como diz o narrador: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam...” (RAMOS, 1978, p. 90). Por isso mesmo, muitos críticos brasileiros a consideram um animal humanizado,

por defenderem que suas qualidades emocionais, comportamentais e cognitivas sejam inerentes aos humanos e impróprias quando usadas para descrever um animal não humano.<sup>59</sup>

No entanto, o que o autor faz é ressaltar o papel de Baleia como um sujeito, não pelo fato de ser humanizada, mas por ter habilidades e faculdades emocionais e cognitivas que não se restringem aos humanos. Ela é um ser que tem um olhar, um ponto de vista diante do mundo, mas fora das armadilhas do antropomorfismo, visto que Ramos a constrói como um ser que, pela estreita convivência com os humanos, tem sua animalidade contaminada por essa proximidade, na mesma proporção em que a animalidade dos humanos se intensifica.

A sua morte, que ocupa todo o nono capítulo do romance, pode ser considerada o ponto alto da história, não apenas por ser experienciada pelos três humanos como uma espécie de trauma familiar, mas também por provocar uma forte comoção nos leitores. Cito os primeiros parágrafos desse capítulo:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beijos dificultavam-lhe a comida e a bebida.

Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com um princípio de hidrofobia e amarrara-lhe no pescoço um rosário de sabugos de milho queimados. Mas Baleia, sempre de mal a pior, roçava-se nas estacas do curral ou metia-se no mato, impaciente, enxotava os mosquitos sacudindo as orelhas murchas, agitando a cauda pelada e curta, grossa na base, cheia de moscas, semelhante a uma cauda de cascavel.

Então Fabiano resolveu matá-la. Foi buscar a espingarda de pederneira, lixou-a, limpou-a com o saca trapo e fez tenção de carregá-la bem para a cachorra não sofrer muito. (RAMOS, 1978, p. 90)

Após receber os tiros da espingarda de Fabiano, a cachorra se arrasta e tenta se esconder, entrando num estado de tremor e angústia, com a respiração apressada, “a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível”. Porém, antes de morrer, sente vontade de dormir e sonhar, para, assim, acordar feliz num mundo cheio de preás.

Dessa forma, Graciliano Ramos, num exercício de imaginação e empatia, vale-se dos sentidos para entrar na pele da cadela baleada e escrever sobre o que se passa dentro dela naquele trágico momento. Compõe, assim, uma das cenas

---

<sup>59</sup> No livro *Literatura e animalidade*, discuto essa questão.

mais fortes e comoventes da literatura brasileira, a qual, aliás, foi recriada de forma magnífica por Nelson Pereira dos Santos no filme *Vidas secas*, de 1963. Tanto que houve quem achasse, na época, que a cachorra que interpretara Baleia tivesse sido realmente assassinada em prol do realismo da cena, o que levou o diretor a exhibir a vira-lata atriz no Festival de Cannes como comprovação de que ela estava viva e ativa.

A cena da morte da Baleia foi explicada pelo diretor de fotografia do filme, Luiz Carlos Barreto, numa entrevista ao jornal *Estado de S. Paulo*:

Ninguém ia matar a Baleia. Fizemos um efeito especial subdesenvolvido. Pegamos uma linha branca de costura, amarramos a perna no rabo para ela fingir que tinha levado o tiro. Tinha a maquiagem, água de chocolate, não sei o quê. Ela tinha de fechar os olhos... Nós escolhemos uma locação, um carro de boi, e o sol nascendo... para ela olhar para o sol. O sol batia e ela foi fechando os olhos por causa da luminosidade. O Nelson botou toda a equipe para fora, e só ficamos eu, ele e o José Rosa – e a câmera. Ninguém falava nada. Na hora que ela começasse a fechar os olhos, o Nelson cutucava o Zé Rosa e ele ligava a câmara. O sol nasceu, ela fechou os olhos e deu a sensação nítida de morte. (BARRETO, 2018)

Tais detalhes sobre a estratégia de filmagem do sacrifício da vira-lata evidenciam o artesanato fílmico do cineasta, que optou por atores não profissionais e inventou artifícios “caseiros” para extrair das situações os efeitos desejados. O “realismo” dessa cena de morte advém desses recursos criativos, em nítida consonância com os recursos visuais inerentes à escrita do autor alagoano. À feição de Laurie e Kundera, mas por vias distintas, Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos ingressam, assim, na intimidade da espécie canina, dela extraindo uma poética dos sentidos.

Com isso, todos, cada qual à sua maneira, atravessam os limites de sua própria espécie para entrar em outros espaços de subjetividade que não a humana, de forma a expressar, em imagens e palavras, os sentimentos, pensamentos e sensações dos animais que convivem conosco. Assumindo muitas vezes o ponto de vista desses outros viventes, eles evidenciam que essas alteridades têm outras formas de linguagem e de racionalidade que desafiam nosso poder de compreensão.

Se, em decorrência desses desafios, um certo antropomorfismo se dá a ver em muitas passagens das obras desses autores, é porque os limites entre humanidade e animalidade se embaralham no trabalho de ficcionalização de nossas relações com as demais espécies. Daí que, ao “habitarem” o corpo dos cães para compreenderem o que estes sentem na hora extrema, esses

escritores/artistas não apenas encenam uma subjetividade híbrida, interespecífica, como também evidenciam o caráter ficcional dessa tarefa.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer** – O poder soberano e a vida nua. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

ANDERSON, Laurie. **Heart of a Dog**. New York: Nonesuch Records, 2015.

BARRETO, Luiz Carlos. Era preciso sentir o calor olhando para a fotografia do filme. **O Estado de S. Paulo**, 25/08/2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/infograficos/brasil,cinema-era-preciso-sentir-o-calor-olhando-para-a-fotografia-do-filme-conta-barreto,911961>. Acesso em: 17 nov. 2020.

COETZEE, J. M. **Desonra**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COETZEE, J. M. **Disgrace**. London: Penguin 1999.

DERRIDA, Jacques. **La bête et le souverain**. V. 2. Paris: Galilée, 2010.

GARBER, Marjorie. **Dog Love**. New York: Touchstone, 1997.

GRENIER, Roger. **Les Larmes d’Ulysse**. Paris: Gallimard, 1998.

HARAWAY, Donna. **The Companion Species Manifesto – Dogs, People, And Significant Otherness**. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2005.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Trad. Teresa Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MCHUGH, Susan. **Dog**. London: Reaction Books, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Sino Filme, 1963.

**“THE BOOK THAT TURNED DARKNESS INTO LIGHT”**  
**APUNTES SOBRE LA CULTURA MONÁSTICA ALTOMEDIEVAL**  
**EN LA PELÍCULA “THE SECRET OF KELLS” (2009)**

**“The Book That Turned Darkness into Light”**

**Notes on High Medieval Monastic Culture in the Film “The Secret of Kells” (2009)**

Santiago Disalvo<sup>60</sup>

**Resumen:** Este estudio propone un breve repaso por los elementos históricos y literarios, aludidos o citados en *The Secret of Kells* (Tomm Moore, 2009), con la hipótesis de que, incluso sin el propósito consciente de transmitir un mensaje cristiano, la película sugiere que la belleza del *Libro de Kells*, manuscrito del siglo VIII, constituye luz para la humanidad: por un lado, la belleza natural reflejada en el arte y, por otro, la belleza sobrenatural que también se conjuga en esta creación. Aunque no se declara que los textos contenidos en el *Libro de Kells* sean los cuatro evangelios, la belleza es un punto de atracción tanto para el niño Brendan como para Cellach, el viejo abad ya en su lecho de enfermo, y es un legado que seguirá su curso por los siglos hasta llegar a la actualidad. En este sentido, la película es un claro homenaje a este tesoro artístico medieval y, como consecuencia, es inevitable reconocer que su mirada sobre el mundo monástico de la Alta Edad Media es enteramente positiva.

**Palabras clave:** *The Secret of Kells*. *Libro de Kells*. Alta Edad Media. Monjes celtas. Manuscrito iluminado.

---

<sup>60</sup> Universidad Nacional de La Plata. FahCE – IdIHCS (CoNICET) – Argentina. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor adjunto en la cátedra de Literatura Española I (Medieval y Renacentista) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). E-mail: santiago.disalvo@gmail.com

**Abstract:** This study proposes a brief review of the historical and literary elements, alluded to or cited in *The Secret of Kells* (Tomm Moore, 2009), with the hypothesis that, even without the conscious purpose of transmitting a Christian message, the film suggests that the beauty of the 8<sup>th</sup>-century *Book of Kells* constitutes light for humanity: on the one hand, the natural beauty reflected in art and, on the other, the supernatural beauty that is also combined in this creation. Although the texts contained in the *Book of Kells* are not stated to be the four gospels, beauty is a point of attraction for both Brendan, the boy, and Cellach, the old abbot already on his sickbed, and it is a legacy that will run its course through the centuries until the present. In this sense, the film is a clear tribute to this medieval artistic treasure and, as a consequence, it is inevitable to recognize that its view of the monastic world of the High Middle Ages is entirely positive.

**Keywords:** *The Secret of Kells*. *Book of Kells*. High Middle Ages. Celtic monks. Illuminated manuscript.

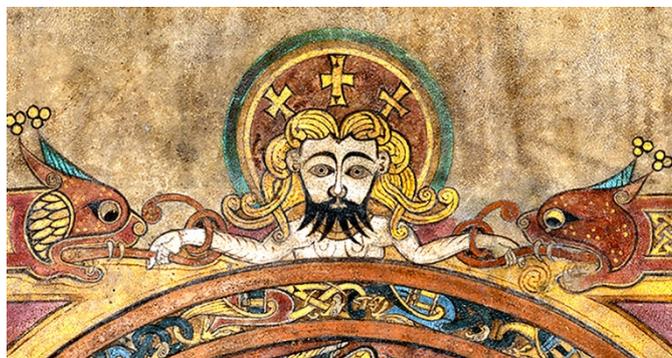
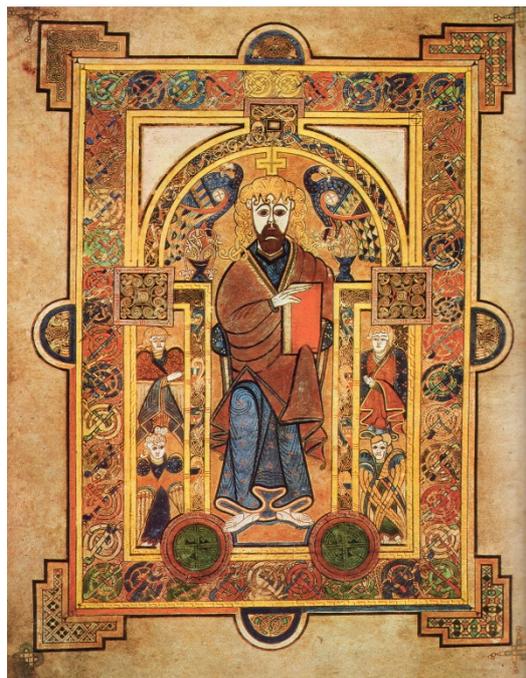
*Dedicado a mis queridos alumnos y amigos,  
Demian, Enzo, Francisco, Guadalupe, Lorenzo y Santiago,  
de quienes sigo aprendiendo tanto.*



*Experto crede: aliquid amplius invenies in silvis, quam in libris. Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis.* (LECLERCQ, 1977, p. 266; *epistola 106*): “Confía en quien sabe por experiencia: algo más grande encontrarás en los bosques que en los libros; los troncos y las piedras te enseñarán lo que no puedas oír de los maestros”. Así escribía San Bernardo de Claraval al destinatario de una de sus epístolas. La frase está anacrónicamente puesta en la boca de otro monje, el hermano Aidan, en *The Secret of Kells* (2009), película de animación creada y dirigida por Tomm Moore y Nora Twomey con el sello de Cartoon Saloon. La sentencia resume apropiadamente el espíritu de la película, cuya trama evidencia la íntima conexión entre la creación artística y la naturaleza tal como pudo haber sido percibida por los monjes en la Alta Edad Media y, en particular, a través de los ojos de un niño, Brendan, que vive en el monasterio de Kells donde su tío Cellach es el abad.

Es un célebre objeto artístico el que inspiró la creación de esta joya de la animación, uno de los tesoros del patrimonio histórico de Irlanda, el *Libro de Kells*, conservado en el Trinity College de Dublín – *Codex Cenannensis* (*Book of Kells*), Trinity College Library, ms. A. I [58] – confeccionado hacia el año 800 en uno o varios *scriptoria* monacales y conservado por mucho tiempo en la abadía de Kells. Los textos primorosamente copiados en él son los cuatro evangelios, según la versión antigua en latín, anterior a la *Vulgata*, conocida como la *Vetus Latina*. Pero su mayor originalidad reside en la riquísima iluminación: las complejas miniaturas de iniciales y páginas ilustradas con el intrincado arte llamado *celta* o, más precisamente, *insular*, de profuso colorido y formas abigarradas que combinan diseños geométricos con formas estilizadas de vegetales, animales, seres humanos y sobrenaturales, tal como lo describe Jennifer O’Reilly:

The Book of Kells takes to extremes the Insular tendency to devote more and more space to fewer and fewer words at traditional key points in the gospel text, most notably the gospel openings, which are given the decorative density of carpet pages. Words, hidden and rendered almost illegible by the distortion and ornamentation of the letter forms and ambiguous spatial relationships with their multiple frames, become images. Such decorative veiling and metamorphosis of the text provides some visual parallel to the concept that the literal text of Scripture conceals a hidden meaning. (O’REILLY, 2019, p. 48)



Basándose, pues, en este admirable manuscrito, los creadores de la animación de *The Secret of Kells* han creado un rico y delicado largometraje animado,<sup>61</sup> en el que se narra parte de la vida y las aventuras del joven Brendan en el entorno del monasterio y los bosques que lo rodean: el ataque de invasores vikingos y la destrucción de la abadía, los esfuerzos por conservar las vidas, y también las buenas obras realizadas, y una misteriosa y sobrenatural relación con el mundo exterior a la abadía, representado no solo por la naturaleza sino por una especie de espíritu precristiano o pagano. Estas criaturas con un trasfondo evidentemente folklórico e incluso mitológico están representadas en la película, en su aspecto bueno, por Aisling, una niña que se transforma en loba y que ejerce un poder mágico sobre la naturaleza y, por otro lado, en su aspecto negativo, por una antigua presencia oscura y cruel, al mismo tiempo que un lugar

---

<sup>61</sup> Al respecto afirma Holohan que “the conscious rejection of popular Western influences and animation techniques by contemporary Irish animation studios has resulted in a unique and indigenous aesthetic style and technical approach to animation. Irish independent studios are currently creating content which conveys an aesthetic grounded firmly in Irish culture. This aesthetic is produced through a number of influences ranging from Celtic symbolism, Irish medieval monastic art, the European art-house animation scene, and the traditionalism of Oriental and Eastern artwork. Similarly, the narrative direction of these productions, while universally accessible to a world audience, serves to unobtrusively explore and celebrate the history, folklore and culture of Ireland” (HOLOHAN, 2016, p. 1). Véanse también, aparte de notas periodísticas o entrevistas a los mismos creadores, algunas publicaciones anteriores al estudio citado, que habían destacado ya algunos de estos aspectos: O’Brien (2011), Bendazzi (2015), entre otros.

maligno, llamada Crom Cruach<sup>62</sup>, reputado como un antiguo sitio en el que se perpetraban sacrificios humanos en una época anterior a la evangelización de Irlanda por parte de San Patricio.

Son múltiples las referencias históricas y literarias al mundo celta, especialmente a la vertiente insular gaélica, es decir, perteneciente a la cultura de Irlanda y Escocia. En primer lugar está, por supuesto, el *Libro de Kells*, cuyas ilustraciones inspiran el diseño de la animación pero también son protagonistas de la aventura de la creación, de la elaboración, de la finalización y, obviamente, de la conservación de este precioso evangeliario. Tenemos también el dato histórico del lugar donde transcurre la acción, en su mayor parte, que es el monasterio de Kells, típicamente irlandés, con sus estructuras arquitectónicas prerrománicas entre las cuales se destaca una alta torre cilíndrica, para su protección y vigilancia, que hoy en día se conserva. Después, tenemos una serie muy importante de nombres propios. Los personajes de la película corresponden a hombres históricos, monjes tenidos por santos en la historia de Irlanda y Escocia entre los siglos VI y VIII. Si bien hay algunos anacronismos o correspondencias que son más bien evocaciones del nombre, es inevitable reparar en Cellach, el abad, nombre que corresponde a algunos santos y clérigos irlandeses de la Edad Media como, por ejemplo, Cellach el obispo de Killala (siglo VI).

Brendan, el niño protagonista de la historia, lleva el nombre del célebre santo de Ardfert y Clonfert, uno de los llamados “siete apóstoles de Irlanda”, que vivió entre los años 484 y 577, monje inmortalizado en la historia de los relatos de viajes gracias a la *Navigatio Brendani*. Sin embargo, encontramos nombres de personajes que sí parecen encarnar, en la película, a las mismas personalidades históricas de los santos celtas de los siglos VI y VII: San Columba, o Colum Cille de Iona (521-597), personaje recordado y evocado con aires de leyenda y, de forma destacada, San Aidan de Lindisfarne, muerto en el año 651, responsable de la evangelización de Northumbria y las zonas adyacentes de Escocia. Por otro lado, tenemos una serie de nombres propios no históricos pero sí a personajes o elementos legendarios y literarios vinculados con Brendan. Primero en orden de aparición, Pangur Bán es el gato blanco que pertenece a Aidan, que acompaña a Brendan en sus aventuras por el bosque. En segundo lugar, Aisling, la niña que se transforma en una loba blanca, jefa de una jauría de lobos del bosque, defiende y acompaña a Brendan en todo momento con sus virtudes sobrenaturales. Por último, Crom Cruach, un ídolo tallado y erguido en un círculo de menhires,

---

<sup>62</sup> Nombre conocido también Cromm Crúaich o Cenn Cruach, “curva sangrienta”, “cabeza sangrienta”

ominoso y amenazante, constituye el resabio de un mundo antiguo y despiadado, de dolor y de sangre derramada en santuarios de piedra.

La película retrata la imagen más negativa de los pueblos nórdicos, en la figura de vikingos sin rostro humano, que atacan las ciudades y los monasterios de la isla y que, finalmente, invaden, saquean e incendian Kells, y a los que se describe como adoradores de Crom Cruach. Sus voces mismas están deformadas, no parecen ser humanas, sino monstruosas o demoníacas. ¡Solo pueden pronunciar unas pocas palabras entre las cuales se distingue con claridad “Gold!”, en inglés “oro”, que es lo único que básicamente buscan los saqueadores.

Proponemos, pues, un breve recorrido escueto por los elementos históricos y literarios, aludidos o citados en esta película, con la hipótesis de que, probablemente sin el propósito consciente de transmitir un mensaje cristiano o evangélico, se plantea la idea de que la belleza constituye luz para la humanidad, por un lado, la natural reflejada en la artística y, por otro, la belleza sobrenatural que también se conjuga en esta creación. En la película jamás se menciona que el texto contenido en *El Libro de Kells* sean los cuatro evangelios. Sin embargo, la belleza es un punto de atracción tanto para un niño como para el viejo abad ya en su lecho de enfermo, y es un legado que seguirá su curso por los siglos hasta llegar a la actualidad. En este sentido, la película es un evidente homenaje a este monumento artístico medieval y, como consecuencia, es inevitable apreciar que la mirada sobre el mundo monástico altomedieval es enteramente positiva.

Justamente este es uno de los aspectos más novedosos de la película, ya que una mirada positiva no solo sobre el mundo medieval, sino específicamente sobre el mundo cristiano y monástico es prácticamente imposible de encontrar, en las últimas décadas, en las películas sobre el período histórico de la Edad Media, sea en películas de aventuras o de subgénero fantástico, sea en pretendidas reconstrucciones históricas.

Considerar ciertos elementos literarios presentes en la historia que se desarrolla en la película nos permitirá penetrar en la profundidad de algunas manifestaciones artísticas medievales, no solo en su aspecto iconográfico, apenas esbozado en este estudio, sino sobre todo en su vertiente poética. La profundización en algunos elementos hagiográficos y legendarios de la vida de los santos mencionados, celebrados en el cristianismo en general y, particularmente, en la religiosidad celta tradicional, también completan el cuadro de una manera atractiva, amena y, se podría decir, incluso educativa en el mejor sentido de la palabra.

Comencemos por Brendan, el niño monje, para después proseguir con Aidan y su gato Pangur Bán, la enigmática, pero a la vez entrañable Aisling y la presencia maligna, perteneciente al mundo de las pesadillas, Crom Cruach.



Podemos apreciar la ubicua *aemulatio* del estilo de arte gráfico insular o celta en el intrincado diseño de las plantas, las formas animales alargadas, por ejemplo, en los paisajes boscosos en cada cuadro de la película: “Forest scene in *The Secret of Kells* depicts the use of Celtic spirals and curvilinear patterns. The marrying of natural imagery and Celtic design is also a theme found in Illuminated manuscripts” (HOLOHAN, 2016, p. 44).<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Es necesario aclarar también, sin pretensión de un análisis profundo del lenguaje visual, que la película es deudora, en parte, de otra joya de la animación, *The Thief and the Cobbler* (“El ladrón y el zapatero”, publicitada en español como *El Ladrón de Bagdad*), creada por Richard Williams y finalmente lanzada en el año 1993: “In terms of animation processes and peer influences there have also been notable muses from outside Ireland, which contributed to Moore’s visual design and method. Moore has claimed the animation epic *The Thief and the Cobbler* by director Richard Williams, as an inspiration for the landscape design and aesthetic direction of *The Secret of Kells* and later feature *Song of the Sea*” (HOLOHAN, 2016, p. 33).



La diferencia más destacable entre Brendan y los demás personajes de *The Secret of Kells* es que “Brendanus/ Brendano/ Brendan” es el nombre de una personalidad histórica documentada y, al mismo tiempo, un célebre personaje literario. El Brendan literario es un desprendimiento legendario del Brendano histórico. Ciertamente, en el desarrollo de la película, se nos muestra a Brendan como niño: un monje que, en realidad, está en vías de serlo, un “niño monje”, realidad registrable en los monasterios altomedievales, pero cada vez más infrecuente hasta su caída en desuso en los siglos centrales de la Edad Media. Me refiero a los *oblato*s, niños ofrecidos para que se cuidaran y se educaran y, casi siempre, destinados a ser monjes.

Brendan aquí es el sobrino del abad Cellach y, hacia el final de la película, observamos algunas breves escenas en las que apreciamos a un Brendan ya adulto, un joven barbado y pelirrojo, cuyo semblante está claramente inspirado en el del joven hombre que está en el centro de la ilustración del folio *Chi-Rho* del *Libro de Kells*. No se dice mucho de su vida como adulto, excepto su función como monje, la compañía que hasta el final de sus días le hizo al monje Aidan, su labor apostólica y su misión de continuar ilustrando y resguardar el Libro. Esto no se corresponde, evidentemente, con la vida del San Brendan histórico, aunque sí hay algunos rasgos en común, por los cuales podemos suponer que los creadores de *The Secret of Kells* han elegido este nombre para el niño y el hombre Brendan. Es el sentido de aventura profundamente arraigado en él, que permanece en su corazón una vez llegado a la edad adulta, el que lo lleva a tener una vida de exploraciones y peregrinaciones, con la profundidad que da también la metáfora de la escritura, el dibujo y la lectura como viajes.

En la *Navigatio Brendani*, las vicisitudes de la travesía por mar que Brendano, el santo viajero, realizara en la primera mitad del siglo VI, se encuentran jalonadas por el canto de monjes y criaturas, constituyendo un verdadero peregrinaje cantado. La música aparece no solamente en el habitual rezo de las horas litúrgicas, sino en los diversos actos de alabanza y agradecimiento a Dios o en la acogida que unos monjes hacen a sus hermanos peregrinos. Este motivo netamente celta de los “viajes por mar hacia el oeste”, *immrama* en gaélico, en busca de la Tierra de los Santos, la Tierra Bendecida, también conocida como *Tír na nÓg*, “Tierra de los Jóvenes”, se cifra en el desplazamiento de Brendan hacia el mundo desconocido de Aisling, en el interior y más allá del bosque, el como aquel famoso viaje de San Brendano (Brendanus). El trasmundo feérico irlandés tiene tantos nombres como descripciones en su abundante literatura: *Tír Tairngaire* “Tierra de la Promesa”, la *Terra repromissionis sanctorum* de la *Navigatio Brendani*, *Tír faoi Thoinn* “Tierra bajo las Olas”, *Má Mheallach* “Llanura de Delicia”, *Ildathach* “[Tierra] Colorida” (KOCH, 2006).<sup>64</sup>

Evidentemente, la vida del Brendan de *The Secret of Kells* no es una vida sedentaria, es una vida activa, misionera y consagrada a la difusión, a la evangelización, puede decirse, con el *Libro de Kells*. Por otro lado, la centralidad de la página *Chi-Rho* en la película es elocuente, signo compuesto con las dos primeras letras de la palabra *Χριστός* (*Christós*) en griego, que significa “Cristo”, “Ungido” y prácticamente equivalen, durante la tardía Antigüedad y la Alta Edad Media, al signo de la Cruz. Contemplar el símbolo *Chi-Rho*, las letras griegas  $\chi\rho$ ,

---

<sup>64</sup> Otras sugestivas designaciones suelen ser *Tír na mBan*, “Tierra de las Mujeres”; *Má dhá Cheo*, “Plain of the Two Mists”; *Tír na nIonaidh*, “Tierra de la Maravilla”; *Tír na mBeo*, “Tierra de los Vivientes”; *Inis Subha*, “Isla de Gozo”, entre otras.

que se asemejan a una X y una P del alfabeto latino, puestas consecutivamente o superpuestas, equivalía a mirar el signo de la Cruz. La centralidad de este símbolo en el *Libro de Kells* es subrayada por el mismo hermano Aidan cuando asevera: “Será la página más maravillosa de todo el libro”. Esto indica que, consciente o inconscientemente, la concepción y el mensaje de los monjes que la película quiere destacar es, en palabras de San Juan Pablo II, que “Cristo es el centro del cosmos y de la historia”. Las letras *Chi-Rho*, en efecto, están gráficamente en el centro del folio, totalmente entrelazadas con la creación entera, y allí abrazan a los animales, las plantas, los hombres, las criaturas espirituales:

Common to the decoration of all the Insular gospel books are two pictorial conventions, long-established in the early Christian art of the Mediterranean world, whereby the Cross and Christ’s title in Greek (rendered in abbreviated form as *X* or as *XP*) were used as an iconic symbols of his risen glory. They are magnified and resplendently displayed on the cross-carpet and *chi-rho* pages but are also depicted on a tiny scale, concealed in the decoration. The Cross is frequently revealed in the interstices of the interlace, as though it lies beneath the ornament, undergirding it. It is not visible to the casual eye, but once found it leaps out of the design and its discovery in one place leads the reader actively to seek it elsewhere. (O’REILLY, 2019, p. 48)



Un elemento que tal vez no sea una extrapolación directa, pero sí un vínculo muy llamativo con la *Navigatio Brendani* es la presencia de un monstruo de características similares al de una gran bestia marina que lleva el nombre de Jasconius, una especie de ballena asimilable al pez gigantesco del *Libro de Jonás* en el Antiguo Testamento, como se verá más adelante.

La otra figura monástica que se destaca en la película, como ya hemos dicho, es Aidan: un monje que históricamente tuvo vínculo con Iona, en las Islas Hébridas, pero también una estrecha relación con el monasterio anglocelta de Lindisfarne. Ambos centros culturales y religiosos de enorme importancia en la evangelización de las islas, ligados por sus manuscritos: el *Libro de Kells* y un pariente cercano, el *Libro de Lindisfarne*, también de contenido bíblico y con iluminaciones pertenecientes al mismo estilo insular.

Aidan es retratado con rasgos de santidad y nobleza en la *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* del monje benedictino del siglo VII Beda el Venerable (COLGRAVE y MYNORS, 1969). Y no nos consta que haya tenido una vida ligada a los acontecimientos narrados en *The Secret of Kells*. Sin embargo, es interesante destacar también en este caso su misión realizada a través de viajes entre las Islas Irlanda y Bretaña, y las islas menores en el centro. Del personaje de Aidan pueden señalarse varios aspectos, aparte de su autoría o colaboración en la confección del libro. El más interesante acaso sea la compañía de su gato blanco, Pangur Bán (“Batanero Blanco”), sin lugar a dudas uno de los personajes literarios más destacables de la poesía irlandesa medieval. Un poema conocido por su primer verso, *Messe ocus Pangur Bán* (“Yo mismo y Batanero Blanco”), escrito en el siglo IX en las cercanías de la abadía de Reichenau, en la Europa continental germánica, puede haber tenido como autor a algún monje irlandés peregrino, entre los cuales se menciona al poeta Sedulio Escoto. El poema, que citaremos aquí en su traducción al inglés, está escrito en gaélico antiguo,<sup>65</sup> forma parte del *Thesaurus Palaeohibernicus* (Stokes, 1903, p. 293) y ha tenido muy diversos abordajes eruditos a lo largo de los últimos siglos. Se trata de un poema que describe las costumbres de un monje estudioso en compañía de su mascota, trazando el paralelismo entre las acciones de su gato (jugar, cazar, agazaparse, regocijarse con la presa) con las actividades del monje: estudiar, perseverar en la lectura, perseguir un concepto, intentar “atraparlo”. Una estudiosa de la talla de Helen Waddell lo señala, en su excelente obra *The Wandering Scholars*, como una de las tempranas creaciones poéticas asimilable a las de los *clerici vagantes*, es decir los clérigos o monjes errantes, o viajeros, dedicados tanto a la labor

---

<sup>65</sup> Existe traducción al español en la antología de Rivero Taravillo (2001, pp. 104-105).

intelectual como a la actividad recreativa, entre las cuales se incluía la composición de poemas en latín con rasgos humorísticos en grados:

one manuscript went farther yet to the monastery of St. Paul in Carinthia. It is the commonplace book of a scholar at Reichenau, but the compiler of it had known one of those moments of detached and humorous vision that are the salt of scholarship.

“I and Pangur Bán my cat,

‘Tis a like task we are at:

Hunting mice is his delight,

Hunting words I sit all night.” (WADDELL, 1934, p. 31)

El otro personaje que indudablemente se destaca en la película y que, como Brendan, podemos caracterizar como un niño o perteneciente al mundo de la infancia, es Aisling, cuyo origen y naturaleza apenas podemos entrever por unas pocas palabras que ella revela a Brendan: la niña ha perdido a sus padres, es decir, ha sufrido la crueldad a mano de paganos o bien de invasores que asolaron la isla; tiene una vida absolutamente compenetrada con la naturaleza del bosque y sus habitantes; es, sin lugar a dudas, una criatura en el límite que enlaza la humanidad con lo animal y con el mundo sobrenatural. En palabras de Brendan, es una *fairy*, “hada”, una criatura híbrida, perteneciente a la rica tradición de las metamorfosis de ser humano en animal, especialmente las del subconjunto de la licantropía, pero con características propias del mundo celta insular, en el cual aparecen seres feéricos con características de lobo (*faoladh*). Aisling es, pues, una criatura sobrenatural con incidencia en el mundo material, protectora del bosque y de hombres como Brendan. Esto puede verse a lo largo de la película en donde salva la vida de Brendan, no “dos veces en un mismo día”, como ella dice, sino muchas más en su vida: frente a los vikingos en la persecución por la nieve y, ya siendo Brendan un adulto, como figura protectora omnipresente en el paisaje del bosque. Esta criatura, íntimamente ligada a la literatura medieval, también puede contemplarse como figura de los *aos sidhe* o *daoine sídhe*, “gente de los túmulos”, seres sobrenaturales que pueblan los relatos gaélicos entre los siglos XII y XV, y aún más tardíamente, en el ciclo histórico-mitológico de las invasiones, el ciclo ultoniano (de Ulster), el ciclo feniano u ossiánico (de Leinster), el ciclo de los reyes, además de los numerosos *immrama* y *echtrae*. El conjunto de narraciones sobre los Tuatha Dé Danann (“Tribu de la Diosa Dana”), incluido en el *Lebor Gabála Érenn*, o *Libro de las Invasiones de Irlanda* (en códices como el *Libro de Leinster*, s. XII o el *Libro de Ballymote*, s. XIV) relata los hechos de este pueblo mágico que cede y se retira al submundo de las mansiones ocultas en los túmulos y los círculos de piedra ante

la llegada de los seres humanos, los *Míled Spáinn*, último pueblo que puebla la isla de Éire.

Por otro lado, Aisling también es un nombre que significa “visión” o “aparición” y designa un género literario de descripción onírica cultivado en lengua vernácula en Irlanda en el siglo XVIII (KOCH, 2006, p. 33), que aparece también en el mundo de las canciones folklóricas. Y por otro lado, haciendo honor a su origen popular, Aisling está ligada a la poesía oral. Ella pronuncia un antiguo dicho o *seanfhocal*, es decir, un refrán tradicional gaélico, “*Aithníonn ciaróg ciaróg eile*”, que marca el inicio de una amistad con una palabra de sabiduría antigua, dicho popular repetido por Brendan “Un escarabajo reconoce a otro escarabajo”,



Aisling también entona un ensalmo, un canto mágico, por el cual Pangur Bán queda convertido en un ser espiritual, en un ser etéreo, con la misión de liberar del encierro al pequeño monje Brendan, en una canción que desde la primera proyección de la película se ha hecho famosa en las redes también como poema que es la *Amhrán Aisling* (“Canción de Aisling”):

You must go where I cannot.  
*Pangur Bán, Pangur Bán,*  
*níl sa saol seo ach ceo,*  
*is ní bheimid beo ach seal beag gearr.*

En este ensalmo, entonado en irlandés gaélico y en inglés, Aisling hace mención a la brevedad de la vida y a la vida como niebla, imágenes que pueden rastrearse en el folklore y en la sabiduría popular, pero también en la literatura paremiológica de raigambre bíblica, como en el *Libro de la Sabiduría*:

Et nomen nostrum oblivioni tradetur per tempus,  
et nemo memoriam habebit operum nostrorum;  
et transibit vita nostra tamquam vestigium nubis,  
et sicut nebula dissolvetur,  
quae fugata est a radiis solis  
et a calore illius aggravata.  
Umbrae enim transitus est tempus nostrum,  
et non est reversio finis nostri,  
quoniam consignata est, et nemo revertitur.

(Sap. 3.4-5)

Por último, queremos destacar la elaborada caracterización y representación que tienen los enemigos, es decir los seres malignos, en esta película: La ya mencionada serpiente identificada con, o bien perteneciente a Crom Cruach, siendo éste en rigor la estatua que la misma Aisling derriba en el círculo de piedras al cual Brendan se siente poderosamente atraído. Este ídolo tallado en la roca, según se cree, era una representación de una oscura deidad o demonio al cual se le dedicaban ofrendas de sangre, en especial, sacrificios de niños, a las que habría puesto un punto final la evangelización de San Patricio en Irlanda (MONAGHAN, 2004, p. 105). La serpiente de Crom Cruach es portadora de un único ojo circular que resulta ser un cristal tallado que permite observar las cosas con un aumento, es decir, una especie de lupa con la cual se terminan de diseñar, de forma muy minuciosa y muy detallada, los trazos y colores en el mismo Libro de Kells. Hermano gemelo de otro cristal como lente de aumento, que habría sido llamado en su momento “el ojo de San Columba”, este “ojo” encontrado en la caverna de Crom Cruach, al que Brendan se enfrenta valientemente, atravesando el mundo sobrenatural o bien el onírico, es una de las características más ricas de la película. Por una parte, una “mirada científica”, la que responde a la pregunta “¿cómo se llegó a confeccionar *El Libro de Kells* con un detalle tan minúsculo?”, se conjuga con el mundo sobrenatural precristiano, es decir, Crom Cruach y toda su leyenda perdida en las brumas paganas de la historia, con los mentados sacrificios de niños, a la manera de un segundo Moloch.

Así, la monstruosa serpiente, diseñada con rasgos geométricos bidimensionales, como una especie de mal primordial o de criatura delineada solamente sobre un fondo de oscuridad, persigue al niño Brendan, el cual se opone en una lucha que se da ya en un terreno sobrenatural ya, podríamos interpretar, en una especie de visión o ensoñación. Los diseños geométricos en la película de Tomm Moore, en muchos casos cuadrangulares, cuando se trata de grupos de personajes, pero, sobre todo, los juegos de alturas y profundidades, en los recorridos circulares o espiralados de los protagonistas, remedan los de la mencionada película de Richard Williams, *The Thief and the Cobbler* (1993). De este modo, las combinaciones de rojo con negro en el incendio, las siluetas de los guerreros, el derramamiento de sangre, el humo, el carbón, los cuervos y, con mayor fuerza aún, el enemigo caracterizado por un único ojo maligno (*One-Eye*, o los *One-Eyed*, dotados de un único ojo, en Williams) son las dimensiones y ámbitos que un largometraje toma del otro, particularmente para las escenas de batalla, de tensión, de pesadilla.

La filiación literaria de este monstruo ciclópeo puede remontarse desde antecedentes como Balor, el del ojo maligno, en ámbito mitológico irlandés (KRAPPE, 1927), como a influencias más recientes, sin excluir la tolkieniana. Por ejemplo, un detalle realmente sugestivo a este respecto es que, en la colección medieval de relatos galeses *Mabinogion*, el héroe Peredur vence a la oscura Serpiente del Cairn en el Túmulo del Lamento, quitándole un anillo de oro (DAVIES, 2007, pp. 84-85). El monstruo y su habitáculo son descritos después en estos términos: “There is a mound called the Mound of Mourning, and in the mound there is a cairn, and in the cairn there is a serpent, and in the serpent’s tail there is a stone. And these are the attributes of the stone: whoever holds it in one hand will have as much gold as he wishes in the other hand. And I lost my eye fighting that serpent” (DAVIES, 2007, p. 87), siendo el *cairn*, o *carn* en galés, un montón de piedras con la función de sitio ritual o fúnebre.

No deja de llamar la atención que Brendan se enfrente con un monstruo de estas características que no sólo recuerda al Jasconius de la *Navigatio Brendani* sino al monstruo llamado *Aspidochelone*, el *Fastitocalon*, la diabólica “ballena” del poema en inglés antiguo del *Libro de Exeter* (KRAPP y VAN KIRK DOBBIE, 1966). Esta criatura gigantesca y monstruosa tiene una larga tradición literaria, tratándose de una *figura diaboli* que se preserva en el tiempo, tal como lo explica magistralmente Fausto Iannello:

attraverso la *figura diaboli* dell'aspidochelone, o, più grossolanamente, della balena o degli ipostatici mostri marini nei quali l'originaria creatura si è conservata, le realtà storico-religiose di volta in volta interessate hanno riconosciuto insegnamenti e disvelato immagini perfettamente corrispondenti all'archetipo alessandrino, ad un modello di cui le fonti testimoniano quanto fosse conosciuto e bene inteso, tra l'altro, anche nelle terre celtiche insulari, dove la tradizione manoscritta e l'acculturazione cristiana, principalmente delle età romanobarbarica e carolingia, avevano trasmesso approcci scritturistici di matrice esegetica continentale. L'intima dinamica dei testi esaminati, nella poligenesi delle immagini e delle forme, ha saputo conservare, nella secolare evoluzione socio-culturale, una "reductio anagogica" dell'ermeneutica tale da testimoniare che un testo sacro, pure sottoposto a processi narrativi "secolari", non si estingue, anzi sopravvive in forme che, combinando "sacro" e "profano", sono espresse ora nel mito, ora nell'epica, ora nel folklore, nel fantastico o nella lirica immaginativa del popolo. Un "simbolo delle origini", un archetipo, o un prototipo, che dir si voglia, nel processo temporale ha subito, e certo, un affievolirsi della coscienza sacrale che lo aveva generato, sopportando così di essere riadattato a speculazioni moraleggianti, lirismi cortigiani e miti popolari, e tuttavia, lo ribadisco, nulla ha potuto inficiarne l'origine sacrale, custodita dall'intaccato valore esegetico delle origini e dalla naturale e universale tensione allegorica dell'*homo religiosus* e dei Poeti d'ogni tempo. (IANNELLO, 2011, p. 196)

La lucha de Brendan contra la serpiente de Crom Cruach, es una batalla que se dirime finalmente en el plano del dibujo, ya que Brendan traza una línea divisoria que confina al monstruo serpenteante a un círculo de tiza blanca. Enceguecida por haber sido despojada de su único ojo, la enorme serpiente se devora a sí misma, consumiéndose hasta su propia desaparición. Aquí intuimos el homenaje realizado al noble oficio del artista plástico e ilustrador, el que ilumina las páginas, etimológicamente el significado medieval de "ilustraciones" o "iluminaciones", confinando la oscuridad destructora de lo humano y finalmente deshaciéndola. En este sentido, nuevamente aclaramos que, por más que en la película no se declare el contenido textual del *Libro de Kells*, fuera de toda duda se demuestra su calidad de objeto venerable, su destino y función iluminadora y salvífica de todos los seres humanos o, con la voz de Aisling, "the book that turned darkness into light".

Para finalizar, podemos decir que, independientemente del grado de conciencia con el que los creadores de *The Secret of Kells* hayan querido dotar a la película de un mensaje cristiano, dadas las características del objeto puesto en su centro, *El Libro de Kells*, y las condiciones históricas de su creación, es decir, la vida monástica destinada sobre todo a *quaerere Deum* en todas sus dimensiones, es decir, "buscar a Dios" en todas sus dimensiones, incluida la

intelectual y la laboral. La película resulta en una representación no solo positiva, sino necesaria de la época en que la cultura occidental sobrevivió y se conservó y, finalmente, se difundió desde los monasterios, en este caso celtas, pero también benedictinos a lo largo de la Alta Edad Media. En la película, los hermanos Aidan, Leonardo, Assoua, Tang y Sérgei están representados como ejemplos de la diversidad de procedencia geográfica y cultural en los ámbitos monacales altomedievales.

Es necesario subrayar cómo el paganismo entendido como la cosmovisión o religiosidad precristiana, no sólo no es negativamente caracterizado sino que es resguardado por el mundo cristiano que le sucede en el tiempo: Aisling y otras criaturas sobrenaturales pululan en el medio del mundo animal, vegetal y humano; en los paisajes riquísimos e intrincados de los bosques; en las volutas dibujadas por el agua que fluye entre las plantas; en la sonoridad del mar; en la luminosidad del sol; en los diferentes diseños geométricos que aparecen en flores, hojas, troncos, piedras y animales. A la manera como lo describe Chesterton en el final de su gran obra *Orthodoxy*, el paganismo, o bien los elementos paganos que glorificaban la belleza del mundo y el gozo humano por tal belleza, quedan enmarcados, sujetos, custodiados, podría decirse, dentro de un marco religioso cristiano.

It is said that Paganism is a religion of joy and Christianity of sorrow; it would be just as easy to prove that Paganism is pure sorrow and Christianity pure joy. Such conflicts mean nothing and lead nowhere. Everything human must have in it both joy and sorrow; the only matter of interest is the manner in which the two things are balanced or divided. And the really interesting thing is this, that the pagan was (in the main) happier and happier as he approached the earth, but sadder and sadder as he approached the heavens. The gaiety of the best Paganism, as in the playfulness of Catullus or Theocritus, is, indeed, an eternal gaiety never to be forgotten by a grateful humanity. But it is all a gaiety about the facts of life, not about its origin. To the pagan the small things are as sweet as the small brooks breaking out of the mountain; but the broad things are as bitter as the sea. When the pagan looks at the very core of the cosmos he is struck cold. Behind the gods, who are merely despotic, sit the fates, who are deadly. Nay, the fates are worse than deadly; they are dead. And when rationalists say that the ancient world was more enlightened than the Christian, from their point of view they are right. For when they say "enlightened" they mean darkened with incurable despair. It is profoundly true that the ancient world was more modern than the Christian. The common bond is in the fact that ancients and moderns have both been miserable about existence, about everything, while mediaevals were happy about that at least. (CHESTERTON, 1909, pp. 292-294).

Nada está más lejos, en este sentido, que la mirada desacralizante o atea, como podría serlo la asociada a cierta actitud intelectual occidental, “post-cristiana”, de este antiguo legado pagano tradicional que la película intenta rescatar, mirada precristiana profundamente imbuida de religiosidad.

## Referencias

BENDAZZI, Giannalberto. **Animation: A World History**. Volume III: Contemporary times. Florida: CRC Press, 2015.

KRAPP, George Philip y Elliott VAN KIRK DOBBIE. **The Exeter Book**. New York: Columbia University Press, 1966.

COLGRAVE, Bertram y R. A. B. MYNORS. **Bede's Ecclesiastical History of the English People**. Oxford: Clarendon Press, 1969.

CHESTERTON, Gilbert K. **Orthodoxy**. New York: The Bodley Head, 1909.

DAVIES, Sioned. “Peredur son of Efrog”. In: **The Mabinogion**. Traducción y estudio de Sioned Davies. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 65-102.

HOLOHAN, Aisling. **Theorising aesthetic design in contemporary Irish animation: A Case Study of Cartoon Saloon's *The Secret of Kells* and *Song of the Sea***. Master of Science (Interactive Digital Media). Dublin: University of Dublin, 2016.

IANNELLO, Fausto. Il motivo dell'aspidochelone nella tradizione letteraria del *Physiologus*. Considerazioni esegetiche e storico-religiose. **Nova Tellus**, 29.2, 2011, pp. 153-200.

KOCH, John T. **Celtic Culture: A Historical Encyclopedia**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

KRAPPE, Alexander H. Balor with the Evil Eye. **Studies in Celtic and French Literature**. New York, 1927, pp. 1-43

LECLERCQ, Jean y Henri M. ROCHAIS. **Sancti Bernardi Opera**. Epistolae, 1. Corpus epistolarum 181-310. Roma - Lovanium: Editiones Cistercienses - Brepols, 1977.

MONAGHAN, Patricia. **The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore**. New York: Facts on File, 2004.

O'BRIEN, Maria. *The Secret of Kells* (2009), a Film for a Post Celtic Tiger Ireland? **Animation Studies Online Journal**, 6, 2011.

O'REILLY, Jennifer. Celtic art and the gospel. *In*: FARR, Carol A. y Elizabeth MULLINS. **Early Medieval Text and Image**. 2. The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo-Saxon Art. New York - London: Routledge, 2019, pp. 41-49.

RIVERO TARAVILLO, Antonio. **Antiguos Poemas Irlandeses**. Madrid: Gredos, 2001.

STOKES, Whitley y John STRACHAN. **Thesaurus Palaeohibernicus: A Collection of Old Irish Glosses, Scholia, Prose, and Verse**. Vol. 2. Cambridge: University Press, 1903.

**The Secret of Kells**. Dir. Tomm MOORE y Nora TWOMEY. Ireland-France-Belgium: Cartoon Saloon, 2009.

WADDEL, Helen. **The Wandering Scholars**. Séptima edición. London: Constable, 1934.

# ENTRE DOIS UNIVERSOS ARTÍSTICOS: ROMANCE E ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL

## Between two artistic universes: from novel romance to audiovisual adaptation

Maria Luiza Guarnieri Atik<sup>66</sup>

**Resumo:** A correspondência interartística de dois ou mais sistemas de mídias é recorrente em obras produzidas na contemporaneidade. A transposição do romance *The seamstress* (2009), de Frances Peebles, para o formato fílmico, dirigido por Breno Silveira, tem sido foco de críticas divergentes. O presente trabalho propõe-se a examinar aspectos da construção narrativa do audiovisual *Entre irmãs* (2017) e em que medida essa narrativa pode ser considerada artefato estético audiovisual. Para tanto, como fundamentação teórica recorreremos, principalmente, aos conceitos de R. Stam, G. Betton e I. Rajewsky sobre a transposição de um sistema sígnico para outra mídia.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Transposição intermediária. Relações intertextuais.

**Abstract:** The interartistic correspondence of two or more media systems is recurrent in works produced in contemporary times. The transposition of the novel *The seamstress* (2009), by Frances Peebles to the film format, directed by Breno Silveira, has been the focus of divergent criticisms. The present work proposes to examine aspects of the narrative construction of the audiovisual *Between Sisters* (*Entre Irmãs*) (2017), and to what extent this narrative can be considered an audiovisual aesthetic artifact. Therefore, as a theoretical basis, we resort mainly to the concepts developed by R. Stam, G. Betton and I. Rajewsky, about the transposition of a sign system to some other media.

**Keywords:** literature; movie theater; intermedia transposition; intertextual relations.

---

<sup>66</sup> Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: mlatik@mackenzie.br; vatik@uol.com.br.

Publicado em 2009, *The seamstress (A Costureira)*, primeiro romance de Frances de Pontes Peebles, bem avaliado pela crítica norte-americana, *recebeu os seguintes prêmios*: Elle Grand Prix for Fiction, Friends of American Writers Award e Michener-Copernicus Fellowship

Traduzido para o português, o romance foi lançado no Brasil em 2010 pela Editora Nova Fronteira como *O Cangaceiro e a Costureira*, sendo vertido, ao mesmo tempo, para nove idiomas. Recentemente, em 2017, foi republicado pela Editora Arqueiro, recebendo um novo título, *Entre irmãs*, com nova capa em alusão direta à adaptação fílmica realizada pela Conspiração Filmes e pela Rede Globo para TV, em formatos de filme e minissérie, que foram codistribuídos pela H2O Films e pela Sony Pictures.

Frances de Pontes Peebles nasceu no Recife há 38 anos, filha de pai norte-americano e mãe pernambucana, morou no Brasil até cinco anos, quando se mudou com a família para a Flórida (Miami). Retornou ao Brasil em 2003 para cuidar da fazenda da família em Pernambuco, no município de Taquaritinga do Norte, e, no fim de 2012, mudou-se novamente para os Estados Unidos com o marido e a filha. Atualmente, eles vivem em Chicago.

Em entrevista a *Márcio Vassallo*, da agência Riff, Frances de Pontes Peebles comenta que desde criança fora rodeada pelo folclore do cangaço e que em suas visitas ao Brasil ouvia histórias contadas pela família, pela avó e por suas tias, que eram costureiras na cidade de Sapé, no interior da Paraíba, nas décadas de 1920-1930. Ainda quando criança, ouviu falar em Antônio Silvino, cangaceiro famoso no Cariri de Taquaritinga do Norte, e recebeu de um médico, vizinho da fazenda de sua família, o seu primeiro livro sobre o cangaço.

Estudos críticos sobre a década de 1930 apontam que o conjunto da produção literária brasileira, nesse período, é marcado pela preocupação social, razão pela qual muitas obras se aproximam quanto à temática, abordando, sobretudo, personagens vivendo em condições mínimas de sobrevivência no Nordeste brasileiro, assolados pelas secas, sejam eles sertanejos, cangaceiros ou representantes das forças policiais. Não há, contudo, uma hegemonia temática, mesmo entre os autores nordestinos, como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Jorge Amado, entre outros.

Os graves problemas do Nordeste nas narrativas da década de 1930 serão retomados também em estudos históricos e sociológicos, não só desse período, mas também em pesquisas contemporâneas.

No caso específico de Frances de Pontes Peebles, o Nordeste faz parte de sua história pessoal. Ela mesma afirmou em entrevista a *Márcio Vassallo* que sempre quis escrever sobre o cangaço, mas de uma maneira diferente, ou seja, mostrar o lado humano e violento dos cangaceiros, bem como a visão feminina. Assim, começou a elaborar seu romance, unindo histórias e pessoas reais com fatos e personagens ficcionais.

Em *Entre irmãs*, a fábula romanesca retrata a saga dramática de uma família que vive na pequena Taquaritinga do Norte dos anos de 1920 a 1930, em um período que ocorrem grandes transformações sociais e políticas no Brasil, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. As órfãs, Emília e Luzia dos Santos, graças aos cuidados de sua tia Sofia, tornam-se as melhores costureiras da região. As duas irmãs são bem diferentes fisicamente, bem como seus sonhos e ambições. Emília é uma moça bonita, com sorriso singelo, mas que não é o estereótipo da mocinha indefesa; busca uma vida melhor, longe da vida sofrida do sertão; sonha em se casar com um homem honrado e se mudar para o Recife. Luzia, por sua vez, tem uma aparência séria, sisuda, moldada pelas adversidades da vida; conforma-se com a realidade em que vive ao mesmo tempo em que lida com um braço atrofiado, decorrente da queda de uma árvore na infância.

No processo compositivo da estrutura do romance, constatam-se dois percursos narrativos paralelos. Duas histórias são contadas de forma intercalada, nos quatorze capítulos da obra. Uma história interrompe-se para dar lugar à outra, num processo contínuo de revezamento até o desfecho do romance. Em cada narrativa, os acontecimentos desenvolvem-se respeitando a sua própria ordem cronológica, revelando os destinos antagônicos das duas irmãs, cujos fatos ocorrem entre março de 1928 e junho de 1935.

Destinos antagônicos que ganham uma nova forma de expressão, o da mídia audiovisual. Sabe-se que a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou de forma intensa o seu diálogo com a literatura. Assim, o que anteriormente poderia ser considerado dois campos distintos, passaram a ter muitos pontos em comum. O presente trabalho propõe-se a analisar aspectos da construção narrativa do audiovisual *Entre irmãs* (2017), ou melhor, a criação de um novo artefato estético a partir de um processo de transposição de um outro sistema sógnico.

Coube a Patrícia Andrade a escritura de dois roteiros: o primeiro no formato de discurso fílmico e o segundo no de minissérie, composto por quatro capítulos, ambos dirigidos pelo diretor Breno Silveira. A estrutura narrativa é a mesma nos dois formatos. Na minissérie, porém, foram inseridas várias cenas, especialmente, das duas protagonistas, Emília e Luzia.

Quando um cineasta decide transpor um texto literário para a mídia audiovisual,

[...] o filme tem como origem um modelo já estabelecido e inevitavelmente [...] precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro do seu espaço semântico geral. Podemos dizer [...] que a segunda obra, a tradução ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original (JOHNSON, 1982, p.10).

Robert Stam (2008, p. 21), ao tratar da passagem do literário para o fílmico, considera o processo de adaptação uma leitura “inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural”. E da mesma forma que um texto pode gerar “uma infinidade de leituras”, um mesmo romance pode propiciar uma série de adaptações.

Constata-se, hoje, que a fortuna crítica sobre a teoria do cinema e sobre adaptações de romances ou peças teatrais é vasta. Teóricos e críticos procuram demonstrar as potencialidades artísticas do cinema, sua relação com as demais artes, ou ainda, em que medida a linguagem cinematográfica se constitui um artefato estético diferenciado dos demais. Dentre os teóricos e críticos, podemos citar os estudos desenvolvidos por Jacques Aumont, Jean-Claude Bernadet, Jean-Claude Carrière, Sánchez Noriega, Robert Stam, Ismail Xavier, Randal Johnson, Doc Comparato, Linda Hutcheon, Gérard Betton, que abordam questões cruciais, como fidelidade, intertextualidade, paródia, dialogismo multicultural, gênero, articulação do espaço e tempo, autoria, roteiro, arte da adaptação etc.

Os estudos atuais no domínio das artes, da literatura, do teatro, da música, do cinema abriram uma perspectiva importante de abordagem que privilegia as mudanças de percepção e de representação. Assim, algumas questões colocam-se em pauta neste estudo acerca das relações entre literatura e cinema: quais convenções do gênero romanesco são transponíveis para o discurso cinematográfico? Quais convenções devem ser descartadas, transmutadas, suplementadas ou substituídas? Quais são as relações entre o texto-fonte e o texto-alvo, ou entre as artes e as diferentes mídias?

Antes de adentrar nos procedimentos de fabulação do filme *Entre irmãs*, por meio de processos intermediáticos, é importante retomar a fábula romanesca que se inicia *in media res*, com a voz de um narrador em primeira pessoa. A narrativa abre-se e fecha-se com a voz de Emília, uma das protagonistas da trama. Entre o prólogo e o epílogo, o tempo concentra-se em um período de seis meses, de 14 de janeiro de 1935 a 23 de junho de 1935. Todos os acontecimentos anteriores, omitidos no início da ação, são retomados posteriormente pelo recurso do *flashback* ou analepse. A narração relata o início temporal de uma

ação no presente, o luto da família Duarte pela morte de seu filho Degas, marido de Emília, deixando em aberto o desencadear dos acontecimentos do passado das duas irmãs até o momento presente.

Na transposição do romance para o discurso cinematográfico, a primeira transformação é a eliminação do narrador em primeira pessoa. A primeira sequência de cenas tem como foco a infância e a adolescência de Emília e Luzia, vivendo na cidade de Taquaritinga do Norte. A antecipação de um fato posterior relatado no romance, o da queda de Luzia de uma árvore, que deixa seu braço atrofiado, tem dupla função: as dificuldades que deverá enfrentar no seu ofício de costureira e sua rejeição pela sociedade, ou seja, a cangaceira mais procurada no governo de Vargas. Sobre Emília, ficam abertas as possibilidades de realização de seus sonhos: casar-se com um homem honrado e mudar-se para Recife.

No processo compositivo da estrutura narrativa fílmica, mantêm-se os dois percursos narrativos paralelos. Os destinos das duas irmãs são narrados de forma intercalada. Uma sequência de acontecimentos interrompe-se para dar lugar a outra, num processo contínuo de revezamento até o desfecho do filme. Em cada sequência, os acontecimentos se desenvolvem em uma linha temporal linear e cronológica, obedecendo mesmo espaço temporal, de 1928 a 1935, presente no romance. Entretanto, no nível narrativo da linguagem cinematográfica, a expansão de determinadas sequências narrativas em relação ao romance visa manter o dinamismo e/ou o suspense dos conflitos do universo representado. Os poucos *flashbacks*, tão recorrentes no romance, não acrescentam novas informações, apenas intensificam a dramaticidade dos acontecimentos do presente. Um bom exemplo ocorre na cena em que Emília, desesperada com a vida que leva ao lado do marido Degas, lembra-se de uma conversa que tivera na adolescência com a irmã, que a alertara sobre o perigo de se decepcionar com o sonhado príncipe encantado vindo da metrópole.

O tempo e o espaço no romance e na adaptação fílmica não podem ser aferidos somente como cenário, mas como elementos fulcrais que impulsionam a narrativa. No contexto histórico, é o tempo de transformações sociais, de embates políticos, da ascensão de Getúlio Vargas ao poder; é o tempo da instituição do voto feminino, da censura, do controle das instituições públicas, da estatização de empresas privadas, da criação da Transnordestina, da tentativa de união dos estados brasileiros sob um poder central, do combate aos cangaceiros e aos coiteiros.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Coiteiros: fazendeiros que pactuam, em certa medida, com os cangaceiros, para se protegerem dos seus ataques.

Os espaços, por sua vez, estabelecem novas relações das protagonistas com o ambiente que vivenciam ao longo de seus destinos antagônicos, onde várias vozes sociais em interação de concordância ou dissonância transformam Emília e Luzia em um constante vir-a-ser. Luzia conhece o universo do cangaço, suas leis, as questões de honra, a religiosidade e a violência. Emília busca se adequar às normas da casa do sogro, ao olhar de constante reprovação da sogra e da sociedade recifense, onde deseja ser aceita. As irmãs acabam se posicionando frente a cenários tão cruciais: o sertão (principalmente a caatinga) e a região litorânea (urbana e mais desenvolvida).

Na adaptação fílmica, o cenário ambientado na região da caatinga pernambucana remete-nos diretamente a um imaginário de sertão nordestino presente na tradição cinematográfica brasileira. Podemos citar como exemplos *O Cangaceiro* (1953), *Vidas Secas* (1963), *Lampião e Maria Bonita* (1982), *Guerra de Canudos* (1997) e a minissérie *Memorial de Maria Moura* (1994). Vale ressaltar que o sucesso de *O Cangaceiro*, inspirado na lendária figura de Lampião, inspirou, ao longo da cinematografia brasileira, a produção de filmes cujas temática e estética coincidem em um tratamento que foi chamado de *northens* ou *northeasterns*, referência ao gênero *western* do cinema norte-americano. Filmes que realçavam o caráter aventureiro e destemido dos cangaceiros.

Retomando a trama narrativa, Luzia é obrigada a seguir com o grupo de cangaceiros, chefiados por Antônio Carcará, um homem forte e impiedoso. Embrenha-se pelo sertão, sofrendo as agruras da fome, da luta pela sobrevivência, vagando anos por aquela terra abrasadora e tão inclemente quanto os cangaceiros. Em um primeiro momento, como costureira do bando, não participa das investidas dos cangaceiros contra fazendeiros, comerciantes, caravanas do governo ou em lutas contra o poder oficial. Isso só ocorrerá depois do seu casamento com o cangaceiro Carcará, com quem vive uma história de amor. Os anos no sertão fortalecem sua personalidade forte e destemida. Depois da morte do marido, processa-se a total transfiguração da personagem feminina, pelo rito de passagem do corte de cabelo. Luzia assume a função de capitã do bando. Sob seu comando, as lutas contra as forças do governo tornam-se mais agressivas e desafiadoras. Ela instiga, por meio de mensagens telegráficas publicadas nos jornais, o próprio presidente da República, Getúlio Vargas.

O cangaço representado na trama narrativa, do romance à adaptação cinematográfica, mostra ainda, por um viés mais íntimo, o que ocorre no seio do bando de Carcará. As narrativas verbal e visual adentram nas questões mais orgânicas do universo do cangaço: a rivalidade entre os cangaceiros; seu código de honra; a violência contra as injustiças advindas dos “coronéis” e dos abusos e da truculência do poder policial.

Enquanto Luzia assume a função de capitã do bando de cangaceiros, Emília, seguindo um caminho diverso, também passa por um processo de transformação. Ainda quando morava com a tia e a irmã, conhece Degas Feijó Coelho, que passava as férias de inverno na fazenda de seu amigo Felipe Pereira, em Taquaritinga. Ao casar-se em uma cerimônia simples, antes da volta de Degas para Recife, Emília vive um momento de deslumbramento. Sonha como será a sua vida na cidade grande, fazendo parte de uma família tradicional. Entretanto, fazer parte da tradicional sociedade recifense é um dos primeiros desafios que Emília tem que enfrentar e, logo em seguida, passa por uma grande decepção, quando descobre o envolvimento de seu marido com o amigo Felipe, em um baile de carnaval. Degas encobre de sua família o passado de Emília e o fato de ser irmã da cangaceira mais procurada pela polícia. Emília, por sua vez, aceita a homossexualidade encoberta do marido, estabelecendo-se um pacto entre o casal.

Se, por um lado, Emília alcança o *status* que tanto desejava, montando um ateliê de costura com sua amiga Lindalva, no qual recebia a nata da sociedade recifense, por outro, a cada passo que dava

[...] a caminho da vida moderna, segue-se um contragolpe que a relembra de que essa não pode ser alcançada no palácio da família do marido. [...] o palácio dos Duarte Coelho encarcera uma postura anacrônica diante da sociedade em transformação. Sua sogra, apegada às convenções da alta sociedade pernambucana, investe em educar Emília no que considera os bons modos da capital e seu sogro dedica-se à Frenologia, buscando em características físicas indícios da tendência criminosa. (MINGLIOLI; IKEDA, 2018, p. 10)

Assim como ocorre na narrativa romanesca, a adaptação fílmica constrói duas personagens femininas, além do seu tempo, que trilham seu próprio caminho em uma sociedade patriarcal, cada qual à sua maneira, escolhendo seus próprios valores morais. Se, por um lado, a temática de feminismo ganha relevância na adaptação fílmica, por outro, o contexto histórico de grandes transformações políticas com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder fica em um plano secundário. A narrativa fílmica tem um tom mais folhetinesco em relação ao texto-fonte, sem deixar, contudo, de enfatizar o machismo, a homossexualidade, o patriarcado, a emancipação da mulher e a marcante dualidade simbólica sertão-litoral. Em seu diálogo com o romance de Frances de Pontes Peebles, o diretor Breno Silveira aproveitou-se de seu privilégio criativo e modificou elementos da fábula em busca de sua própria linguagem no campo cinematográfico, ou melhor, na representação de um microcosmo das estruturas sociais e culturais do Nordeste da década de 1930.

A transposição de uma mídia para outra apresenta-se de maneiras diferentes pelas próprias características das linguagens e também pelas intenções e visões que circundam o seu estatuto nas artes e na sociedade. Segundo Hélio Guimarães (2003),

[...] o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003, p. 91-92)

Existem, também, diferenças básicas na representação do espaço. A qualidade estática do espaço no romance ganha maior dinamicidade e fluidez na linguagem fílmica, pois assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. Quanto à sua significação, Gérard Betton (1987) assim se posiciona:

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente do seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p. 29)

Na adaptação cinematográfica, os espaços nordestinos que representam o arcaico e o moderno estão intimamente ligados às personagens que nele evoluem. As imagens não são simples representações de dois espaços distintos e distantes, uma vez que potencializam o caráter dramático das ações das personagens.

Por outro lado, como bem pontua Tânia Pellegrini (2003),

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema (que é como conseguimos *ver* o tempo fluir) vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo. Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da bidimensionalidade, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem. (PELLEGRINI, 2003, p. 91-92)

No discurso fílmico de *Entre irmãs*, as sequências intercaladas e geograficamente distantes relacionam-se entre si na dimensão temporal pela coincidência nas etapas de vida das irmãs: casamento, morte do marido, fortalecimento interior, tomada de decisões e emancipação. Fatos semelhantes, na dimensão cronológica temporal, costuram a vida das irmãs em seus destinos adversos.

Gérard Betton (1987) destaca outro aspecto importante da fruição de um artefato artístico: a leitura de uma obra literária faz nascer em nosso espírito uma imagem conceitual, que difere da imagem fílmica, uma vez que esta é baseada em uma realidade que nos é oferecida para “ver”, e não para imaginar gradualmente.

Quanto ao tempo, a construção no romance é feita por meio das palavras. No cinema, é construído por fatos. E Betton (1987) acrescenta:

O romance suscita um mundo, enquanto o filme nos coloca diante de um mundo que ele organiza de acordo com uma certa continuidade. O romance é uma narrativa que se organiza em mundo, enquanto o cinema é um mundo que se organiza em narrativa. (BETTON, 1987, p. 116)

Para Irina Rajewsky (2012), no processo de transposição intermediática, o importante é a qualidade da criação de um produto em outra mídia. Poderíamos aqui indagar em que medida a adaptação de Breno Silveira do romance de Frances de Pontes Peebles, em seu processo de criação, resulta em um artefato estético.

O filme de Breno Silveira propõe novas possibilidades de leitura do texto de Frances de Pontes Peebles. No romance, o destino das duas irmãs só se entrecruza pelas notícias nos jornais, ora sobre o cangaço e sobre a nova capitã do bando, ora sobre a presença de Emília em eventos sociais no Recife. No discurso fílmico, as cenas que nos remetem à ideia de complementariedade entre os destinos das duas irmãs ocorrem quando cada irmã vê a outra nas fotos de jornais. No caso de Emília, é seu marido quem lhe mostra a foto da irmã no jornal e diz: “Pois repare quem está ao centro. O estado dela parece bem interessante”. Emília mantém-se calada ao ver a foto da irmã grávida entre os cangaceiros. O seu olhar incrédulo e o seu silêncio refletem a intensa emoção interior contida. Já Luzia, ao ver o retrato da irmã no jornal, deixa transparecer sua comoção por lágrimas. Embora as cenas apareçam em momentos distintos na sequência fílmica, ambas têm um valor simbólico: a luta que as irmãs empreenderam para conquistar seu espaço em ambientes dominados pelo poder masculino.

O filme é um objeto plurimidiático, resulta, sobretudo, de uma fusão de mídias ou de “interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKI, 2012, p. 52). Texto verbal, performance dos atores, cenários, enquadramentos de câmera, figurinos, trilha sonora etc. são todas mídias que se complementam no processo de sua criação.

Na adaptação cinematográfica, o diretor Breno Silveira, buscando, por exemplo, maior empatia com o espectador, insere uma cena de grande impacto emocional, a do encontro das duas irmãs em um acampamento de flagelados, momento em que Luzia entrega seu filho aos cuidados da irmã e ambas se despedem para sempre em um último abraço. O cenário miserável do acampamento de flagelados, a atuação dramática das atrizes, os *close-ups* nos rostos das personagens são recursos alocados para instigar emoções no espectador.

Retomando a trama romanesca, Luzia continua sua trajetória de justiceira do sertão, porém é morta pelos soldados do governo de Vargas. Emília parte para os Estados Unidos em busca de sua autonomia, pois não aceita viver sob nenhum dos modelos de opressão da sociedade recifense. É o início de uma nova trajetória existencial, da busca de autoconhecimento e conhecimento do verdadeiro amor, com um novo casamento. Na narrativa cinematográfica, o diretor opta por um final em aberto, com a imagem de Emília no porto, de mãos dadas com Expedito, filho de Luzia, aguardando o momento do início de sua primeira viagem de navio.

Os elementos visuais enriquecem o texto literário graças à habilidade do diretor Breno Silveira como fotógrafo. Novos efeitos de sentido são acrescentados ao romance com cenas em que o foco principal do enquadramento traz à tona a beleza e a aridez do sertão. Uma beleza singular captada pela movimentação da câmera, onde a rusticidade das moradias, a pobreza, a secura do solo, a escassez das árvores e dos arbustos contrastam com um céu límpido e azulado, levando o espectador a imergir na vastidão do sertão nordestino e simultaneamente adentrar na vida das protagonistas Luzia e Emília.

Ao mesmo tempo que captura a essência sertaneja ao acompanhar a trajetória de Emília, o diretor contrapõe imagens do espaço urbano de Recife, palco de tensões políticas e sociais nos anos 1930. “Recife é apresentada como uma cidade grande e moderna, aberta para receber com entusiasmo as novidades do estrangeiro, como mostra a passagem do Zepelim” (MUNGIOLI; IKEDA, 2018, p. 9), reconstituída digitalmente no processo de montagem do filme. Assim, ao resgatar a dualidade sertão-litoral descrita no romance por meio de imagens, o cineasta substitui a câmera imaginária do leitor por uma câmera real e autoral.

Ao retomar o processo compositivo estrutural do romance, os dois percursos narrativos que se alternam continuamente e a dualidade simbólica sertão-litoral, o diretor Breno Silveira (re)cria e (re)escreve a obra de Frances de Pontes Peebles, ora se aproximando, ora se afastando dela, resignificando, por meio de palavras, imagens, sons, ruídos, fotografia, cenografia e figurinos, os valores históricos, sociais, morais e culturais do universo fabular, legitimando, assim, a sua obra audiovisual como um artefato estético intermediário e intertextual.

## Referências

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GUIMARÃES, Hélio. O Romance do Século XIX na Televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

MUNGIOLI, Maria Cristina; IKEDA, Flavia Mesquita. **Costurando o tempo: estruturas cronotópicas na série “Entre Irmãs” (2018)**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0833-1.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes** – desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

# N’O JARDIM DOS FINZI-CONTINI, DE BASSANI E DE SICA ONDE O DESEJO, QUANDO A MEMÓRIA?

*In the Garden of the Finzi-Continis*, by Bassani and De Sica  
Where the Desire, When the Memory?

Maria Adélia Menegazzo<sup>68</sup>

**Resumo:** Pretende-se neste artigo discutir as relações entre literatura e cinema, investigando a potência das imagens do desejo e da memória, portanto imagens que relevam uma ordem subjetiva, a partir da leitura do romance de Giorgio Bassani, *O Jardim dos Finzi-Contini*, e do filme realizado por Vittorio de Sica, a partir da mesma obra.

**Palavras-chave:** Texto. Imagem. Desejo. Memória. Giorgio Bassani. Vittorio de Sicca.

**Abstract:** This article aims to discuss the relationship between literature and cinema, investigating the power of the images of desire and memory, therefore images that come from a subjective order, considering the reading of Giorgio Bassani's novel, *The garden of the Finzi-Continis*, and the film made by Vittorio de Sica, from the same work.

**Keywords:** Text. Image. Desire. Memory. Giorgio Bassani. Vittorio de Sicca.

É fundamental para as relações entre imagem e texto, mais precisamente entre literatura e cinema, aqui propostas, compreender o romance *O Jardim dos Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani (2008), publicado em 1962, como um livro de memórias, onde se entrelaçam imagens provenientes de recordações biográficas que incluem desde o nome do protagonista, sua família judia de classe média alta e a cidade de Ferrara. Por outro lado, é necessário refletir sobre o filme de Vittorio de Sica, enquanto leitura e/ou reescritura do mesmo romance, como

---

<sup>68</sup> Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. Professora dos Programas de Pós-Graduação em Letras da UFMS.

produto do cinema neorrealista italiano, o que nos permitirá pensar as imagens em suas bases visuais e sonoras, mais do que sensório-motoras (DELEUZE, 1990).

Dito de outro modo, a constituição do romance autobiográfico conduz, nesse caso específico, a uma abordagem subjetiva o suficiente para que o narrador traduza tanto o desejo quanto a memória em imagens calcadas nas sensações provocadas pelo sentido da visão sobre as pessoas e as coisas, como também pela sonoridade, seja das palavras, do cotidiano ou da música. Essa subjetividade permite, ainda, que a obra cinematográfica explore os recursos de sua própria linguagem, tornando-se outra, ganhando, no limite, autonomia em relação ao objeto original.

Assim, no prólogo, o narrador expressa um desejo, evitado por muitos anos, de “[...] escrever sobre os Finzi-Contini – sobre Micòl, Alberto, o professor Ermanno e a signora Olga – e sobre todos os outros que moravam ou que frequentavam, como eu, a casa situada no Corso Ercole I d’Este em Ferrara, pouco antes do início da última guerra” (BASSANI, 2008, p. 13).

O impulso e a energia necessários para fazê-lo, no entanto, virão apenas em 1957, após o narrador visitar, no cemitério dos etruscos, o túmulo da família mais importante, numa cela subterrânea, em Cerveteri, próximo a Roma. Nesse momento, começa a lembrar-se dos seus anos juvenis, do cemitério israelita de Ferrara e do jazigo monumental dos Finzi-Contini, revelando de imediato que apenas Alberto foi ali enterrado e que ninguém da família sobreviveu à deportação para a Alemanha em 1943.

No primeiro capítulo da primeira parte, o narrador conta a história do jazigo da família Finzi-Contini, que viu pela primeira vez ainda criança. Tem início, assim, uma reflexão sobre a solidão: “Quem sabe como e por que nasce uma vocação para a solidão?” (BASSANI, 2008, p. 25). Embora seja um tema entre tantos outros discutidos no romance, a solidão conduzirá a visão do narrador para o isolamento daquela família, não só no cemitério, como também na cidade, na outra casa, a *magna domus*, na Corso Ercole I. A delimitação do isolamento se dá por meio do muro que cerca toda a propriedade, uma construção do século XVI que adquiriu, ao longo do tempo, por conta de adaptações e restaurações, as características de um solar neogótico no estilo inglês. Como mais ninguém se lembra da casa, nem mesmo o Guia do Touring Clube, o narrador cumprirá a missão rememorativa. E, ao falar da casa, falará também do jardim e de todos os que frequentavam aquele espaço.

Depois de uma longa digressão, relatando a organização social de Ferrara, as divisões entre os judeus na sinagoga, entre os alunos na escola, o advento das leis raciais promulgadas por Mussolini e suas consequências, o narrador, finalmente, tem um encontro mais duradouro com Micòl.

Enquanto tenta se refazer do fracasso escolar, porque ficou de segunda época em uma matéria, Giorgio sai de bicicleta ao longo da Muralha degli Angeli, que circundava a propriedade dos Finzi-Contini, e para debaixo de uma árvore:

Deitei-me de bruços na grama, ao lado da bicicleta, com o rosto em brasa escondido entre os braços. O ar quente soprava em volta do meu corpo estendido e eu sentia unicamente o desejo de permanecer o maior tempo possível daquele jeito, com os olhos fechados. Em meio ao coro entorpecedor das cigarras, despontavam alguns sons isolados vindos de não muito longe: o canto de um galo, um bater de panos [...], e por fim, bem perto, a poucos centímetros da minha orelha, o tique-taque cada vez mais lento da roda posterior da bicicleta ainda sem ter atingido o ponto de imobilidade. (BASSANI, 2008, p. 57)

Aqui, pode-se observar como o processo descritivo, por meio da memória do narrador, atinge um intenso grau de precisão dos elementos envolvidos no quadro, entretanto, todos voltados para as sensações: “o rosto em brasa”, “o ar quente em volta do meu corpo”, “o coro entorpecedor das cigarras”, “o tique-taque cada vez mais lento da roda da bicicleta”. Sensações insignificantes, se pensadas isoladamente, mas que traduzem a vulnerabilidade de Giorgio diante do que virá. Micòl começa a chamá-lo sem que ele se dê conta disso, porém percebe que se encontra sob as árvores do Barcheto del Duca, em cujo centro fica a *magna domus* dos Finzi-Contini e seu jardim, cercado pelo fatídico muro que se interrompia a uns 250 metros mais à frente:

Logo reconheci Micòl Finzi-Contini pelo cabelo louro que tinha mechas e cachos num tom louro-nórdico, como a *fille aux cheveux de lin*, e que só podiam ser dela. Debruçava-se sobre o muro como se estivesse no peitoril de uma janela com os ombros para fora e apoiada sobre os braços cruzados. Ela devia estar a menos de 25 metros de distância (suficientemente próximo, portanto, para que eu conseguisse ver seus olhos, que eram grandes e claros, talvez grandes demais naquela época para seu pequeno rosto magro de menina) e me observava de baixo para cima. (BASSANI, 2008, p. 59)

Embora não fosse a primeira vez que se encontravam, era a primeira vez que Micòl lhe dirigia a palavra. Evidentemente, há um simbolismo sustentando a imagem inatingível de Micòl, dada pela aparência nórdica, o isolamento pelo muro, o muro consagrado por ela, segundo o narrador, “*au vert paradis des amours enfantines*” (BASSANI, 2008, p. 128), olhando-o do alto, marcando-o para

sempre. Essa inacessibilidade material vai se revelar, também, entre Giorgio e Micòl, do ponto de vista amoroso. Se no momento do encontro o menino não se apercebe da realidade, o narrador construirá sua história atentando sutil e frequentemente para isso:

Quantos anos se passaram desde aquela longínqua tarde de junho? Mais de trinta. E no entanto, se eu fechar os olhos, Micòl Finzi-Contini ainda está lá, debruçada sobre o muro, olhando para mim e falando comigo. Em 1929, Micòl era pouco mais que uma menina, tinha 13 anos. Era magra e loura e tinha olhos claros muito atraentes. Eu era um menino de calça curta, muito burguês e muito vaidoso, a quem bastava um pequeno inconveniente escolar para me lançar no mais infantil dos desesperos. Olhávamos um para o outro. Acima de sua cabeça, o céu era azul e compacto, um céu quente e já de verão, sem nenhuma nuvem. Nada poderia alterá-lo, era o que parecia, e nada realmente o alterou, pelo menos na memória. (BASSANI, 2008, p. 63)

Ao fechar os olhos, Giorgio percebe a importância decisiva de sua percepção daquela cena: não apenas Micòl tem sua imagem feérica fixada na memória do narrador há mais de 30 anos, como também aquilo que a emoldurava sensualmente: o céu azul, quente, de verão.

Essa cena cumprirá um papel importante no filme, que tem início em 1938, dois meses depois de terem sido promulgadas as leis raciais, correspondendo ao início da segunda parte da narrativa. Dentre as medidas práticas legisladas, os jovens judeus estavam proibidos de casamentos mistos, foram excluídos de todas as escolas públicas de qualquer categoria ou nível, dispensados “da honra” do serviço militar e impedidos de frequentar bibliotecas e agremiações recreativas; as famílias estavam proibidas de publicar obituários, de constar de catálogos telefônicos e de ter empregadas domésticas de raça ariana.

Diante dessas medidas, o jardim dos Finzi-Contini assumirá uma função estruturante, não apenas na vida de algumas pessoas, como também na narrativa, tornando-se uma espécie de microcosmo regido por leis próprias, um Éden para um grupo de jovens judeus que havia sido expulso do clube de tênis de Ferrara, dentre eles, Giorgio. Ao receber o convite de Alberto Finzi-Contini para jogar tênis em sua propriedade, o narrador hesita, mas, no dia seguinte, Micòl lhe telefona reforçando o convite e, após uma longa e amigável conversa, ele acaba aceitando: “Talvez tenha sido o dia luminoso e a brisa leve e acariciante de uma primeira tarde de outono extraordinariamente ensolarada que me fizeram, de repente, pegar a raquete e as roupas de jogar tênis que repousavam na gaveta havia mais de um ano” (BASSANI, 2008, p. 87).

Mais uma vez, as imagens se sustentam pelas sensações, pela luz do sol, a brisa suave, enquadrando aquela extraordinária tarde de outono.

Desse modo, a natureza parece cumprir um papel de benevolência e compreensão, compensando-os pelas perdas. Os jovens vestidos como tenistas, de roupas brancas, com suas bicicletas em direção ao jardim, é a cena que dá início ao filme.

Na abertura, enquanto é apresentada a ficha técnica, há movimentos panorâmicos da câmera mostrando imagens recortadas das árvores, algumas vezes muito nítidas, muito próximas, outras, desfocadas: as folhas vermelhas dos olmos, tílias, plátanos e castanheiros, nas tonalidades quentes do verão ou do outono e também galhos secos do inverno, acompanhadas da música composta por Manuel de Sica, doce e melancólica ao mesmo tempo. Em seguida, na tela, sobre o fundo vermelho, aparece inscrita a informação: “Ferrara, Itália – 1938 a 1943 – Por volta de 1938, o governo Fascista do II Duce, Benito Mussolini, aplicou as assim chamadas “Leis raciais contra os judeus italianos”.

A próxima cena já mostra a chegada dos jovens ao portão da casa. Dentre eles, mas fora do grupo dos judeus excluídos, está Giampiero Malnate, amigo de Alberto, dos tempos em que estudava em Milão, que trabalhava como químico em uma indústria de Ferrara. O percurso até a casa é composto por meio de planos gerais, superdimensionando o jardim, alternando imagens do gramado, das árvores, do céu azul, do grupo de ciclistas, até a recepção pelos irmãos Alberto (Helmut Berger) e Micòl (Dominique Sanda).

O jardim, como um paraíso onde cada coisa está no seu lugar, permanece tensionado desde o início do romance, com a informação da morte de todos os Finzi-Contini e, no filme, com o anúncio sobre as leis raciais contra os judeus. Nesse sentido, e numa certa medida, o filme tem o livro não só como prototexto, mas também como uma espécie de intertexto, uma vez que o sentido de determinadas ações decorre de informações que estão pressupostas e não serão dadas senão pelo texto literário. Ao mesmo tempo, jogando com imagens ópticas e sonoras, de Sica vai investir nos aspectos plásticos do filme e, de maneira sutil, também na resolução das ambiguidades que sustentam o romance, como o porquê da recusa de Micòl em se relacionar com Giorgio (Lino Capolicchio) e a natureza da relação entre Alberto e Malnate (Fabio Testi), impondo, assim, sua marca pessoal ao texto literário. Talvez, por isso, Bassani, que a princípio colaborara na adaptação do texto para o cinema, exige a retirada de seu nome dos créditos cinematográficos (BARROSO, 2008).

No final da terceira parte do romance, após a ceia de Páscoa com a família, Giorgio recebe um telefonema de Alberto convidando-o para ir a *magna domus*, acenando com o fato de que havia, ali, uma surpresa para ele. Micòl estava em Veneza há um ano, escrevendo sua monografia sobre Emily Dickinson. Nesse meio tempo, Giorgio frequentou os Finzi-Contini a convite do professor Ermanno, que abriu sua biblioteca para o estudante. Ao chegar à casa, depara-se com Micòl e, sem poder resistir, movido pela alegria do reencontro, acaba por beijá-la. Entrando na sala, onde a família estava toda reunida, são recebidos com “simpatia e benevolência”:

E até mesmo a sala, assim como eu a vi naquele momento, naquela noite, pareceu-me muito mais acolhedora do que de costume, ela também envolta, num certo sentido, numa luz rosada refletida na madeira clara e lustrosa dos móveis, nos quais a chama alta e as línguas de fogo da lareira espargiam suaves reflexos cor de carne. Eu nunca a havia visto assim tão iluminada. (BASSANI, 2008, p. 218)

A imagem da sala refletindo uma luz rosada na madeira clara, associada às chamas da lareira com reflexos cor de carne, é a metáfora precisa dos sentimentos do narrador naquele momento. No entanto, assim como o fogo se extingue, a partir desse momento, vai ocorrer um afastamento maior de Micòl, que passa a tratar Giorgio com frieza. Um segundo beijo, agora pleno de desejo, vai acontecer dias depois no quarto da personagem feminina, que se recuperava de um resfriado, e que tenta contê-lo sem sucesso:

Continuava a beijá-la cegamente no rosto, conseguindo apenas raramente encontrar os seus lábios, sem fazer com que ela fechasse os olhos. Por fim aconcheguei meu rosto no pescoço dela. [...] de repente, num sofrimento súbito e terrível que me tomou por inteiro, tive a nítida sensação de que eu a estava perdendo, de que eu a havia perdido. (BASSANI, 2008, p. 243)

Do ponto de vista do que aqui estamos propondo – a relação entre imagens de desejo e de memória –, trata-se do clímax da narrativa, mas, ao contrário de outros momentos, aqui a visão tem um papel secundário, e o tato leva às sensações, inclusive de perda. Micòl recorda, em seguida, de outro momento, quando foram surpreendidos pela chuva e entraram na garagem onde ficava guardado o coche que os levava para a escola quando crianças, em que ela pressentiu o rumo que o relacionamento deles estava tomando. Ao invés de ter uma conversa franca, tinha fugido para Veneza.

Começa a ficar evidente que, para Micòl, a paixão física era menos importante do que a recordação daquela amizade. Seria preciso refletir profundamente sobre o que se passava entre eles, sobre o que poderiam desejar um do outro. De acordo com Adauto Novaes (1990), “se desejamos mais do que aquilo que os olhos dizem e do que prometem as paixões é porque existe um movimento vivo e secreto do desejo, que nenhum pensamento revela inteiramente”. E qual seria o desejo de Micòl? Para ela, eles eram iguais e começava daí a impossibilidade de ficarem juntos:

[...] eu também, como ela, não dispunha daquele gosto instintivo pelas coisas que caracteriza as pessoas normais. Ela intuía isso perfeitamente. Para mim, assim como para ela, o passado tinha mais importância do que o presente, e a recordação era mais importante do que a coisa possuída. Diante da recordação, toda posse só pode ser decepcionante, banal, insuficiente... Como ela me compreendia! Ela também sentia igualmente o meu anseio de que o presente se tornasse logo passado para poder amá-lo e fantasiá-lo ao meu modo. Esse era o nosso vício: o de seguir adiante com a cabeça sempre voltada para trás. Não era assim? (BASSANI, 2008, p. 251-252)

Desse modo, Micòl tenta organizar, para ambos, o próprio desejo. Se o desejo se alimenta de imagens, portanto está afeito à esfera do olhar, a personagem opta por aquelas do passado na medida em que remetem “*au vert paradis des amours enfantines*” (BASSANI, 2008, p. 128). Por outro lado, conta o narrador, “ela [disse que] sempre tinha lido nos meus olhos muita ‘idealização’, o que de alguma forma a tinha forçado a mostrar-se melhor do que era na realidade” (BASSANI, 2008, p. 255).

Viver, para Giorgio, significa desejar, portanto, para continuar a viver, é necessário buscar nas experiências e nas reflexões sobre o sentido de sua paixão por Micòl os modos da expressão desejante, para chegar ao instante que desencadearia uma duração mínima nas bordas do tempo.

No texto literário, a relação entre Micòl e Giorgio se sustenta na descrição das imagens provenientes da superfície da natureza e das coisas na medida em que são transformadas em suporte de sensações e emoções, conforme procuramos demonstrar até aqui. No filme, evidentemente, são os movimentos de câmera, a variação dos planos, ângulos e posições dos objetos que vão narrar outra história. Além disso, a trilha sonora potencializa as imagens, os momentos de tensão e *carpe diem*. Conforme afirmamos, Vittorio de Sica narra a partir do seu próprio jardim e, nessa perspectiva, constrói seus atalhos, revela sentidos ocultos, com uma câmera essencialmente dinâmica.

Enquanto o romance tem como ponto de partida o encontro do narrador com o passado histórico das origens de Roma e tem início com um processo de memória involuntária proustiana, dando-nos a verdade do passado pela experiência, o filme, como mencionamos, começa guiado pela visão e pela sonoridade. Uma tradução ímpar daqueles dias em que “o tempo se manteve perfeito, parado naquela espécie de suspensão mágica, numa imobilidade suavemente luminosa e vítrea de alguns de nossos outonos” (BASSANI, 2008, p. 101).

Tomando as imagens que se referem à relação Micòl-Giorgio, de Sica utiliza diversos planos, por meio dos quais vai expondo a aproximação corporal das personagens, desde o mais aberto, para os passeios de bicicleta pelas aleias do jardim, até momentos mais íntimos, quando o *close-up* cumpre seu papel revelador, principalmente focado sobre a direção dos olhares, acelerando o posterior confronto.

Em determinadas tomadas do filme, há um sentido de ilustração de cenas da narrativa, por exemplo, aquelas que aludem aos beijos entre os protagonistas ou ao primeiro diálogo entre eles, no muro do jardim, quando crianças.

No entanto, com relação a Alberto, a melancolia e o definhamento físico da personagem explícitos no romance, no filme, recebe grande dose de ambiguidade, com a câmera insistindo em focar seu rosto em primeiríssimo plano, ou em detalhe, nas mãos, como também apresentando-o vestido com um *robe-de-chambre* branco, nas cenas contrastantes do quarto de dormir. Alberto concentra a imagem de luz e sombra nas tomadas exteriores e a de tradição e modernidade no ambiente do quarto. O que Alberto deseja? Mantém sob forte tensão a natureza da amizade entre Malnate e Alberto, seja pelo contraste físico dos atores-personagens, o vigor de um e a fragilidade do outro, seja pela melancolia expressa no olhar de Alberto, na preferência por viver isolado em seu próprio quarto, ainda que confortável e modernamente, ouvindo jazz e conversando com os amigos. Assim, investindo nos objetos e no olhar, subordinando-os a uma imagem de reflexão, podemos afirmar com Deleuze (1990, p. 29) que, no filme, uma “situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável”.

Enquanto no romance a desconfiança de Giorgio de que Micòl tinha outro relacionamento permanece como conjectura, a de que poderia ser Malnati por vários sinais mencionados pelo narrador, mas sem uma confirmação direta, apenas aquela que a sensação lhe poderia oferecer – “Tudo estava claro e nítido, como que em relevo, numa luz ainda mais clara do que a luz do dia” (BASSANI,

2008, p. 326) –, de Sica opta por eliminar qualquer dúvida da personagem ou do leitor/espectador, levando-o a presenciar os amantes na *Hütte* (o vestiário da quadra de tênis), numa noite de lua cheia. “Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que, portanto, excede nossas capacidades sensório-motoras” (DELEUZE, 1990, p. 29). De Sica posiciona Giorgio como um *voyeur* em primeiro plano, na janela, e Micòl em primeiríssimo plano, olhando para Giorgio, nua, e enquadra o rosto de Malnate, dormindo placidamente, minando o desejo de Giorgio, trazendo com os quadros o conhecimento.

Se desejar implica falta, a realidade pode vir a ser inimiga do desejo (KHEL, 1990). Bassani sustenta um narrador desejante como memória do objeto desejado, investindo em imagens advindas de sensações. De Sica segue o mesmo caminho, mas intervém, nos limites do neorrealismo, negando a presença desse narrador, transformando o romance memorialista em prototexto do filme. A memória não pode ser limitada cronologicamente, mas o tempo material serve de ponto de partida para que o narrador circunscreva seus espaços de solidão, de afetividade, de identidade. De Sica presentifica o passado memorialista, ignorando os constantes saltos temporais, permitindo-se apenas o *flashback* com cenas da infância das personagens. O passado-presente dá um sentido ao jardim, a duração de um verão quase alucinatório, a partir e depois do qual o mundo não será o mesmo, os homens não serão os mesmos.

No penúltimo parágrafo do texto literário, o narrador revela as palavras de Micòl para Malnate, sempre que o assunto era o futuro como ele o via, democrático e social: “o futuro em si a aborrecia, preferindo de longe *le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* e, mais ainda, o passado, ‘o querido, delicado e plácido passado’” (BASSANI, 2008, p. 333).

No filme, as perguntas do nosso título recaem sobre a experiência do tempo ali implicada: tão ambígua quanto alguns personagens; suficientemente marcada pela história, com o cinema dentro do cinema; tão distendida quanto a melancolia da trilha sonora. O verso de Mallarmé – “o belo, vívido e virgem dia de hoje” – responde às questões do nosso título, pondo em relevo o presente do desejo do narrador na memória, delicada e plácida, porém passado.

## Referências

BARROSO, Ivo. O jardim inatingível de Micòl. *In*: BASSANI, Giorgio. **O jardim dos Finzi-Contini**. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.7-11.

BASSANI, Giorgio. **O jardim dos Finzi-Contini**. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. *In*: NOVAES, Aduino (org.). **O desejo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NOVAES, Aduino. O fogo escondido. *In*: NOVAES, Aduino (org.) **O desejo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SICA, Vittorio de. **O Jardim dos Finzi-Contini**. 1970. Disponível em: <https://youtu.be/PxSPu25xbQw>.

# DO CINÉ-ROMAN AO ROMAN-PHOTO

## CONSIDERAÇÕES SOBRE NARRATIVA, IMAGEM E MOVIMENTO

*Du ciné-roman au roman-photo*

**Considérations sur récit, image et mouvement**

Juliana Mantovani<sup>69</sup>

**Resumo:** Ao longo da história literária, o gênero romanesco transformou-se substancialmente a ponto de colocar em questão a suposta estabilidade verbal da obra literária, que repousaria inerte sobre a palavra, a descrição e a narração no fluxo de um tempo estático, em aparente construção sem movimentos. Na tentativa de elaborar um breve panorama reflexivo sobre criações híbridas que aliaram a narração à ilustração e ao movimento, este artigo buscará apresentar e distinguir as produções do *récit illustré*. Para isso, serão recuperadas algumas de suas especificidades e apresentados exemplos de obras que nos auxiliem a traçar essas considerações.

**Palavras-chave:** *Roman-photo. Ciné-roman. Récit-photo. Imagem. Movimento.*

**Résumé:** Tout au long de l'histoire littéraire, le genre romanesque s'est substantiellement transformé et il a même mis en question la prétendue stabilité verbale de l'œuvre littéraire, qui reposerait inerte sur le mot, la description et la narration dans le flux d'un temps figé, dans une apparente construction sans mouvements. Afin d'élaborer un bref panorama réflexif sur les créations hybrides qui ont combiné le récit à l'illustration et au mouvement, cet article s'efforcera à présenter et à distinguer les productions du récit illustré. Pour cela, on récupèrera certaines de leurs spécificités et on présentera des exemples d'ouvrages qui puissent nous aider à développer ces considérations.

**Mots-clés:** *Roman-photo. Ciné-roman. Récit-photo. Image. Mouvement.*

---

<sup>69</sup> Doutora em Literatura pela UnB. Professora do Curso de Letras Língua Portuguesa no Instituto Federal de Brasília, São Sebastião. E-mail: juliana.mantovani@ifb.edu.br

## 1 Narrativa e visualidade: considerações iniciais

O gênero romance vivenciou e tem vivenciado processos substanciais de modificações estéticas que são determinantes para o curso da história literária, transformações que chegam mesmo a colocar em xeque a noção geral de uma suposta estabilidade da obra literária, que repousaria sobre a palavra, a descrição, a narração no fluxo de um tempo, que seria inerte, em uma aparente construção sem movimentos. Ao explodir as fronteiras da palavra e da imagem, dezenas de obras de arte híbridas se apresentam como ambiente profícuo para experimentações verbo-visuais que rompem com os limites entre o *ler* e o *ver*, entre o *estático* e o *movimento*, entre o *tempo* e o *espaço*, entre o *papel* e a *tela*.

Lembremos que, em seu *Pour un nouveau roman* (2012 – publicado originalmente em 1963), Alain Robbe-Grillet nos advertia acerca da natureza das mudanças operadas à sua época no romance. Na leitura desse escritor-teórico, inicialmente, no gênero romanesco, os objetos e os gestos serviam de suporte à intriga, mas sua imagem desaparecia por completo para dar lugar à sua significação. No exemplo de Robbe-Grillet, uma cadeira desocupada representaria em um romance uma ausência, uma espera, não sendo vista como o objeto que ela é, mas apenas como a sua significação, como o significado vinculado àquele objeto.

Na sua percepção, entretanto, no *nouveau roman*, esse aspecto se altera, porquanto o objeto e os gestos passam a ser eles mesmos *vistos* e, embora sua significação permaneça existindo como anteriormente, essa significação não mais os substitui. Para Robbe-Grillet (escritor-experimentador ele mesmo desse gênero de romance, aliás), nas construções romanescas futuras, tais elementos estarão ali, presentes, antes de serem as representações, os significantes que remetem a qualquer *outra coisa* externa ou ligada a eles.

Destaquemos a tal propósito e a título de exemplo da modificação estrutural do *nouveau roman* em termos de visualidade e movimento a experimentação literária proposta pelo escritor em seu romance *La jalousie* (1957), que – sem apresentar nenhuma imagem fisicamente integrada ao livro – fornece ao leitor uma descrição pormenorizada da paisagem e dos detalhes arquitetônicos do espaço romanesco sob diversos ângulos de visão e luminosidades distintas, acompanhando o ritmo dos movimentos de um narrador que se esconde por trás de suas palavras e de sua pretensa objetividade. As cenas desse romance, em consonância com um projeto de visualidade cinematográfica, são descritas em 3ª pessoa e no tempo presente. Tais cenas aparecem enquadradas segundo ângulos de tomada que vão se sucedendo

conforme a movimentação espacial do narrador – figura que permanece, portanto, *invisível* para o leitor.

O mesmo vale para a passagem do tempo narrativo, que será indicada nesse romance por meio de mudanças visuais no espaço e por determinadas variações espaciais que marcam o curso temporal, como a gradativa transição luminosa característica da trajetória da luz do sol na fachada da casa e na varanda ou o itinerário percorrido pela sombra da casa projetada no terreno.

Sem nos alongarmos excessivamente nesse romance que nos serve de gatilho para reflexões, observemos ao menos um trecho em que a construção visual se alicerça em uma composição textual em tudo semelhante à composição de uma sucessão de quadros fotográficos, como fotogramas:

C'est à une distance de moins d'un mètre seulement qu'apparaissent dans les intervalles successifs, en bandes parallèles que séparent les bandes plus larges de bois gris, les éléments d'un paysage discontinu: les balustres en bois tourné, le fauteuil vide, la table basse où un verre plein repose à côté du plateau portant les deux bouteilles, enfin le haut de la chevelure noire, qui pivote à cet instant vers la droite, où entre en scène au-dessus de la table un avant-bras nu, de couleur brun foncé, terminé par une main plus pâle tenant le seau à glace. La voix de A... remercie le boy. La main brune disparaît. Le seau de métal étincelant, qui se couvre bientôt de buée, reste posé sur le plateau à côté des deux bouteilles. (ROBBE-GRILLET, 1957, p. 23, grifos meus)

Desse modo, como sugere esse autor-teórico, na estrutura romanesca, há também lugar para objetos e gestos serem *vistos*, seja em imagens materialmente inseridas, como passaremos a analisar mais adiante, seja em composições como a citada, em que as imagens são descritas a partir de uma técnica que coincide com o enquadramento e o registro de imagens fotográficas, postas agora em movimento pela sua sobreposição e sucessão.

Essa construção textual acena para a ruptura das fronteiras entre palavra, imagem e movimento e, por isso, causa um efeito cinematográfico, como se o leitor acompanhasse a sequência de apresentação dos fotogramas de um filme, nesse trecho evidenciados pela aparição em intervalos sucessivos dos elementos da paisagem descontínua que o narrador vê e descreve em “tempo real”, à medida que se desloca para fora da casa: os balaústres em madeira, a poltrona vazia, a mesa de centro em que repousa um taça de vinho cheia. A cena visualizada pelo leitor é enquadrada pela janela por meio da qual o narrador “câmera” vê o que acontece no exterior da casa, e nessa descrição o leitor é levado, inclusive, a *ver* “surgir” e “desaparecer” uma mão que segura e traz um balde de gelo para a cena.

É precisamente este o alerta que Robbe-Grillet faz sobre alterações que se operam na forma do *roman futur* e que nos auxiliou a começar a esboçar essas nossas ideias acerca das relações entre romance, imagem e movimento: “E eis que agora vemos a cadeira, o movimento da mão, a forma das grades<sup>70</sup>” (ROBBE-GRILLET, 2012, p. 14).

Contudo, gostaríamos de assinalar que a visualidade e o movimento – denunciadas com precisão por Robbe-Grillet – acompanham o romance desde longa data. Embora construída de maneiras distintas, a hibridez entre palavra e imagem e entre palavra, imagem e movimento não esperou a segunda metade do século XX para se fazer numerosa nas narrativas literárias.

Adentrando um pouco mais o terreno das relações materiais entre o espaço do papel e o espaço da tela, notemos ainda que, para Robbe-Grillet, os romances filmados de sua época dialogavam também com essa perspectiva, tendo em vista que, segundo o teórico, tais filmes muito frequentemente buscaram transpor uma narração em forma de imagens.

Nessa esteira, se, por um lado, as adaptações cinematográficas de romances passam a oferecer ao espectador uma forma de vivenciar a transposição de uma narração no papel para uma sequência de imagens na tela, por outro, a formalização dessa capacidade de tornar *presentes* os objetos e os gestos, de os tornar *visíveis* e os fazer serem *vistos* no próprio interior do gênero romanesco parece se apresentar de modo patente nas formas híbridas que impulsionaram, desde finais do século XIX, a criação de novos gêneros artísticos híbridos, como os *écits illustrés*, aqui compreendidos e analisados separadamente como: os *photo-romans*, os *ciné-romans* e os *écits-photo*.

Assim, na tentativa de elaborar um breve panorama reflexivo sobre criações híbridas que aliaram a narração à ilustração e ao movimento, sobretudo por meio das ilustrações fotográficas e cinematográficas, este estudo buscará distinguir tais produções do *écit illustré*, recuperando algumas de suas especificidades e apresentando exemplos que nos auxiliem a desenvolver nossas considerações. É válido destacar que aqui será feito um recorte de produções artísticas, com ênfase em determinadas criações artísticas francesas dos finais do século XIX em diante.

---

<sup>70</sup> No original: “Et voici que maintenant on voit la chaise, le mouvement de la main, la forme des barreaux”. Todas as traduções de citações de textos teóricos apresentadas neste artigo são de minha responsabilidade, salvo menção contrária.

## 2 O romance ilustrado pela fotografia

Os estudos de Daniel Grojnowski (*Photographie et langage*, 2002; e *Le roman illustré par la photographie*, 2005) e de Paul Edward (*Soleil Noir: photographie et littérature des origines au surréalisme*, 2008) recuperam uma profusão de publicações dos chamados *écrits illustrés*, especialmente ilustrados pela fotografia, na história literária francesa e na inglesa. Segundo suas pesquisas, é bastante considerável o número de produções dessa natureza já na segunda metade do século XIX, seguindo o prolongamento da euforia representada pelo advento moderno da imagem fotográfica, que dividia opiniões e críticos, dada a sua natureza ambígua de imagem técnica e artística.

O crescimento de publicações ilustradas por fotografia é proporcional ao desenvolvimento tecnológico de produção de imagem e de impressão, e os *écrits illustrés* por fotografia se apresentam na literatura contemporânea sob diversas formas, hoje encontrados em aplicativos e lidos em formatos variados, como nas telas de *tablets* e de *smartphones*.

O gênero literário ilustrado esteve, contudo, numa posição subalterna desde o seu surgimento com as ilustrações em desenhos, o que se agravou no caso da ilustração fotográfica, dado o caráter mecânico da produção da fotografia, não considerada artística por muitos críticos do final do século XIX e início do século XX. Tendo sido objeto dos mais diversos comentários negativos e irônicos no contexto artístico, a fotografia foi considerada refúgio dos pintores fracassados e humilde serva das artes e das ciências na apreciação de Baudelaire, para quem, sendo a poesia e o progresso dos ambiciosos, um forçosamente acabaria servindo ao outro, papel de servidão deixado evidentemente em sua percepção à fotografia.<sup>71</sup>

Nesse sentido, é alarmante pensar que frequentemente traça-se uma relação unilateral e hierárquica de dependência da imagem em relação ao texto verbal ao se analisarem ilustrações literárias. Assim, é importante enfatizar que as ilustrações podem operar funções complementares na relação com o material verbal de tal modo que suas especificidades não são jamais ignoradas na leitura do todo de uma obra híbrida. Em seu texto *A “história da cegonha”, de Karen Blixen, e a noção de ilustração* (2012), Hans Lund evoca as três funções que consensualmente são outorgadas à ilustração: adornar, traduzir ou explicar um texto; e introduz a sua contribuição aos estudos das ilustrações, seu conceito de “ilustração antifônica”, na qual “o texto verbal se alterna com a representação

---

<sup>71</sup> Refiro-me aqui às reflexões de Baudelaire em “O público moderno e a fotografia”, que constam nos textos do Salão de 1859 (2005).

visual, isto é, em certos pontos deixa de descrever para que a imagem o faça” (LUND, 2012, p. 171).

Notemos que as ilustrações que adornam o texto, que podem, portanto, ser consideradas supérfluas e desnecessárias, geram “[...] pausas no processo de leitura e, ao mesmo tempo, homenageiam o texto, influenciando assim indiretamente a atitude do leitor em relação ao que está lendo” (LUND, 2012, p. 175). A ilustração, de saída, altera e engendra um movimento corporal novo do leitor diante da obra lida/vista, intervindo com pausas e deslocamentos de idas e vindas entre o lido e o visto.

A imagem poderá também confirmar e elucidar o que está expresso verbalmente, mas não poderá jamais ser um substituto, um equivalente do texto, justamente porque se configura sob um outro sistema de signos. Do mesmo modo, pode haver deliberadamente uma tentativa do ilustrador/fotógrafo de transposição do sentido do texto para as imagens, em que se supõe uma “tradução” dos sentidos textuais para as imagens. No entanto, ainda assim, a total transferência de sentido permanece inatingível, o que invalida qualquer percepção reduzida da ilustração como uma “duplicata” redundante que repete em imagens o que já foi dito em palavras. Em todo processo de “tradução”, lembremos, pressupõe-se uma distância, um hiato intransponível entre os sistemas de signos.

Além disso, o ilustrador – desenhista, pintor ou fotógrafo – é antes de tudo um intérprete da obra verbal e “suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo do texto polissêmico”. Por outro lado, não sendo capaz de expressar todos os significados do texto, ele precisará sempre fazer escolhas que ocasionam acréscimos ao conteúdo verbal, ou seja, “sua representação, muito provavelmente, oferecerá informações enraizadas no mundo visual, informações estas que o texto não consegue mediar em palavras” (LUND, 2012, p. 177).

Ademais, quanto às ilustrações fotográficas, Grojnowski (2005) enfatiza que a retirada de ilustrações empobreceria enormemente qualquer texto, tanto por seus efeitos estéticos quanto em termos dos efeitos de sentidos. As ilustrações sempre marcam, em relação ao texto verbal, uma divergência e um apoio, uma tensão e um suporte. No caso das ilustrações fotográficas, elas “[...] operam pela intrusão de uma ‘realidade’ cujos poderes escapam às propriedades da linguagem”<sup>72</sup> (GROJNOWSKI, 2005, s/p). Assim, na opinião desse crítico, “quando uma fotografia ‘ilustra’ uma narrativa, ela torna visível (*lustrare*:

---

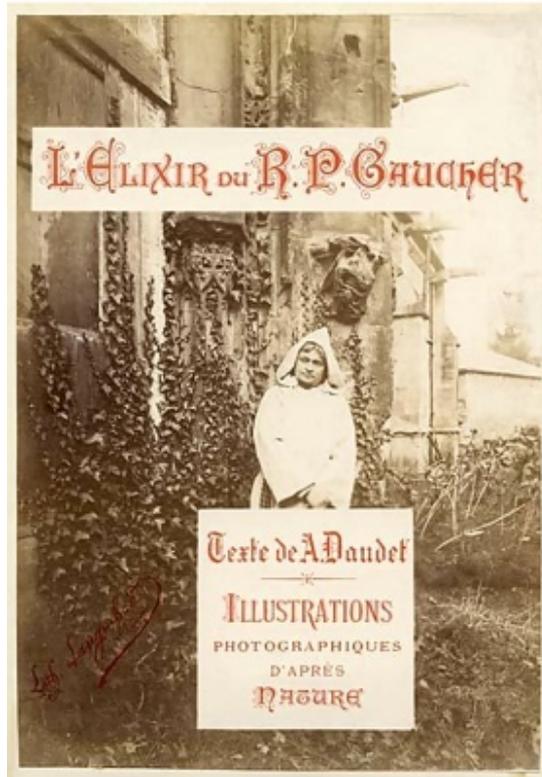
<sup>72</sup> No original: “opèrent par l’intrusion d’une « réalité » dont les pouvoirs échappent aux propriétés du langage”.

iluminar), isto é, perceptível e inteligível. Ela assegura a presença material do referente, ela faz nascer emoções e ela se dirige à compreensão”<sup>73</sup> (GROJNOWSKI, 2005, s/p).

Analisando o curso da história literária francesa, podemos notar que, em razão do avanço das técnicas de impressão, a ilustração fotográfica passou a ser rapidamente uma realidade para as obras de ficção, e os romances ilustrados por fotografia começam a se tornar populares a partir dos finais dos anos 1880, a princípio adornados por ilustrações ligadas a lugares exóticos e a cenários naturais, geralmente mencionados na narrativa. Os leitores franceses vivenciaram nas décadas de 1880 e 1890, por exemplo, a publicação de diversas obras ilustradas por fotografias, como *Têtes de pipe* (1885), de L. G. Mostrailles (com fotografias de Émile Cohl); *L'Élixir du Révérend Père Gaucher* (1889), de Alphonse Daubet (com fotografias de Henri Magron); *Le mortier de Marc-Aurèle* (1891), de Georges Vibert (com fotografias de Henri Magron); *Bruges-la-Morte*, (1892) de George Rodenbach (com fotografias de Lévy e Neurdein); *Les Cinq Dames de la Kasbah* (em sua edição de 1896), de Pierre Loti (com fotografias de Jules Gervais-Courtellemont; *La Dame Turque* (1898), de Jean Lorrain (com fotografias não creditadas); e *Le testament d'un excentrique* (1899), de Jules Verne (com desenhos de George Roux e fotografias não creditadas).

---

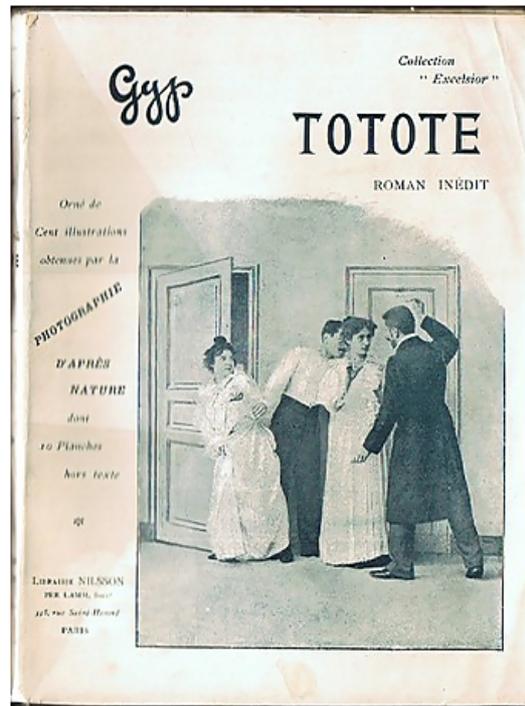
<sup>73</sup> No original: “Lorsqu’une photographie « illustre » un récit, elle rend visible (*lustrare*: éclairer), c’est-à-dire perceptible et intelligible. Elle assure la présence matérielle du référent, elle fait naître des émotions et elle s’adresse à la compréhension”.



**Figura 1** – Capa de *L'Élixir du Révérend Père Gaucher* (1889), de Alphonse Daubet (com fotografias de Henri Magron)

**Fonte:** *Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine*, disponível em <http://phlit.org/items/show/5925>)

As publicações aumentaram expressivamente nos últimos anos daquele século e ao longo do início do século XX, uma vez que duas editoras parisienses, Offenstadt Frères e Nisson/Per Lamm, especializam-se no *roman photo-illustré* e publicaram, entre os anos de 1897 e 1906, mais de 60 títulos em coleções específicas, títulos bastante populares e bem rentáveis, como as obras das coleções *Excelsior*, *La voie merveilleuse* e *Orchidée*, cujos exemplos são muito numerosos, por isso nos limitaremos a citar apenas alguns: *Totote* (1897), *L'entrevue* (1899), *Balancez vos dames!* (1900) e *La fée* (1902), de Gyp; *Amoureuse Trinité* (1897) e *L'heure bleue* (1900), de Pierre Guédy; *La chair en joie...* (1898), *Amoureuse* (1900), *Au bord du lit* (1900) e *Les jeux de l'amour* (1902), de René Maizeroy; *Le tombeau des vierges* (1900) e *Incestueuse* (1901), de Jean de la Hire, e *Les Grandes aventurières* (1901), de Marc De Montifaud, em boa parte publicadas com fotografias de Paul Sescou, de E. Lagrange ou simplesmente sem atribuição.



**Figura 2** – Capa de *Totote* (1897), de Gyp (com fotografias de Paul Sescou)  
**Fonte:** *Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine*, disponível em <http://phlit.org/items/show/2189>)

Embora haja exemplos de obras de grande qualidade estética dentre os *récits illustrés*, as publicações da virada do século estiveram mais ligadas aos romances populares, predominantemente voltados ao público feminino, de vendagem fácil e, às vezes, erótico, como sugerem alguns dos títulos aqui citados. A literatura ilustrada pela fotografia rapidamente foi, então, associada pelo mercado editorial ao erotismo e ao nu, fundando uma tradição popular desabonada pelo cânone literário.

Desse modo, claramente um obstáculo às produções que integram a palavra e a imagem, houve no século XIX um grande prejulgamento de diversos autores, que associavam a fotografia ao seu suposto “realismo” e ao perigo da penetração da indústria, inimiga das artes, no seio das obras literárias. São estes os aspectos da produção fotográfica que Baudelaire reprovava veementemente: seu realismo e seu caráter industrial.

A preocupação da crítica literária com os romances ilustrados por fotografias já nos anos finais do século XIX é tamanha que se reflete na iniciativa da revista *Mercur de France* de fazer uma consulta aos autores da época sobre sua opinião acerca das ilustrações fotográficas. A “Enquête sur le roman illustré par la photographie” foi lançada pela revista em janeiro de 1898 e trouxe entrevistados diversos e importantes críticos e autores do período, como Émile

Zola, Stéphane Mallarmé e Georges Rodenbach, autor aliás, de um romance ilustrado, *Bruges-la-morte*. As respostas são bastante diversas e divididas: ora favoráveis, ora desfavoráveis ou relativistas.

Em geral, quando autores e críticos são favoráveis à ilustração fotográfica, justificam-se com base no “realismo” de incluir uma imagem “tomada do real”, sem intervenção humana – diminuindo ou excluindo o aspecto criativo e artístico da fotografia –, o que era compatível com a busca da objetividade e da impessoalidade de alguns escritores da época.

Outros, como Mallarmé e Rodenbach, mostram-se contrários ao uso de imagens, que, segundo eles, vão contra a liberdade da imaginação, do espírito e da criação inventiva dos leitores. Há os que, como Reibrach, consideram aceitável, mas apenas a ilustração de romances populares, já que as fotografias são aceitas no gosto do público em geral, mas jamais nas “obras literárias”, opinião semelhante à de Paul Sérusier, para quem “As fotografias?... isso pode ser divertido, mas a questão da arte é outra coisa”.<sup>74</sup>

Outros, por fim, como Georges de Lys, relativizam o uso da ilustração, separando as ilustrações por desenho das por fotografias: as obras de luxo estariam reservadas àquelas artísticas e criadas por um desenhista, ao passo que as ilustrações medianas seriam feitas por essas reproduções mecânicas. A fotografia, personificação de uma modernidade por muitos temida, incarna uma forma de ameaça às belas-artes e, apesar do permanente esforço de Félix Nadar, estava longe de ser considerada uma arte.

Tendo em vista a enorme produção de textos ilustrados por fotografias e sua pluralidade estética e temática, Magali Nachtergaele, em sua tese de doutorado *Esthétique des mythologies individuelles: le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle* (2008), busca diferenciar os termos *récit-photo* e *roman-photo*. Conforme sabemos, em geral, os livros ilustrados por fotografias foram frequentemente considerados marginais, como o chamado *roman-photo*, popular e sentimental, gênero surgido com tal nome em 1947, o que desencadeou a necessidade dessa distinção no meio teórico-crítico. Longe de desconsiderar a singularidade das obras foto-ilustradas, é importante distinguir que, não associados às publicações destinadas ao público feminino de revistas especializadas, os *écrits-photos* definem e encadeiam, segundo autores como Grojnowski e Nachtergaele, propostas de interação verbo-visual complexas que aquelas presentes nos *roman-photos*, porquanto conferem à imagem fotográfica

---

<sup>74</sup> No original: “Les photographies?... ça peut être amusant mais la question d’art est à part”. Essa *Enquête* encontra-se publicada no dossiê que consta na edição de *Bruges-la-Morte* (Flammarion, 1998, p. 323-334). A resposta de Paul Sérusier encontra-se à página 332 dessa edição.

um valor estruturante na obra. Algumas dessas diferenças e singularidades passaremos a investigar a seguir.

### 3 Do ciné-roman ao roman-photo: uma trajetória invertida

Conforme Jan Baetens recupera em *Pour le roman-photo* (2017), o *roman-photo* (ou *photo-roman*) é um gênero que surgiu em 1947, normalmente publicado por meio de episódios, e que se tornou bastante popular na Itália e na França a partir da década de 1950. Embora apresente uma configuração formal semelhante à dos quadrinhos, esse gênero é ilustrado por sequências fotográficas e, em geral, narra histórias amorosas voltadas para as leitoras jovens e adultas. Trata-se de um gênero considerado marginal, dito “paraliterário” ou “subproduto”, por isso pouco conhecido e pouco estudado.

Sobre os *romans-photo*, é relevante pensar que foi imperioso solucionar desafios que acabarão por gerar suas principais características. Como narrar uma história por meio de imagens; como dividir a história em episódios semanais; como estruturar as páginas e otimizar a visibilidade das imagens; ou ainda, como decidir sobre o que será “contado” por palavras e o que será “contado” por imagens; são essas algumas das tensões que ocasionarão o formato desse gênero.

De acordo com Baetens, pode-se considerar *Nel fondo del cuore* (Figura 3), *fotoromanzo* publicado na Itália, na revista *Il Mio Sogno*, em 20 de julho de 1947, a obra inaugural desse novo gênero. Na França, o gênero será lido inicialmente a partir de empréstimos e traduções e terá seu primeiro exemplo original francês publicado em 1949, na revista *Festival*. As revistas especializadas no público feminino de tiragem semanal, como *Il Mio Sogno* e *Grand Hôtel*, na Itália, e *Festival* e *Noux Deux*, serão, assim, o principal veículo de publicação do gênero.



**Figura 3 – Nel fondo del cuore (1947)**  
**Fonte:** BAETENS, 2017, p. 11



**Figura 4 – À l'aube de l'amour (1950).** Primeiro roman-photo publicado na revista *Nous Deux*  
**Fonte:** BAETENS, 2017, p. 13

Nascido na Itália dos anos 1940, o *roman-photo* (fotoromanzo) surgiu, portanto, em revistas populares, mas continua a ser publicado, o que evidencia, por exemplo, a revista francesa *Nous Deux*, cujas tiragens ainda atingem atualmente 230.000 exemplares por semana, revista que hoje dispõe igualmente de um aplicativo para leitura virtual em *tablets* e *smartphones* e que, assim, alcança cerca de um milhão de leitores, público majoritariamente feminino de idade média de 54 anos.<sup>75</sup>

Com tramas previsíveis e simples, essas publicações assemelham-se às telenovelas contemporâneas e são foco das mais diversas críticas, o que não as impediu de galgar sucesso de vendas na França entre os anos 1960 e 1980. O gênero acumula milhares de títulos na França e conta também com adaptações da literatura clássica, como o *roman-photo* *La cousine Bette*, de Raymon Cauchetier (Figura 5), adaptado do romance homônimo de Honoré de Balzac e publicado em cinco fascículos no ano de 1968.



**Figura 5** – *La cousine Bette*, de Raymon Cauchetier (1968)

**Fonte:** Fotografia da Exposição *Roman-Photo* (arquivo pessoal do/da autor/a)

---

<sup>75</sup> De acordo com informações constantes na Exposição *Roman-Photo*, que ocorreu entre 13 de dezembro de 2017 e 23 de abril de 2018, no Musée des Civilisations de l'Europe e de la Méditerranée – Mucem, em Marseille, França.

Desse modo, em resposta ao forte apelo popular da cultura visual e ao novo mercado editorial surgido após a Segunda Guerra Mundial, o *roman-photo* será muito marcado pelas fórmulas da literatura popular – o melodrama, no que se refere aos conteúdos; o folhetim, quanto ao ritmo e à estrutura das narrativas – e pelo fascínio da cultura de massa americana –, donde provém a ênfase posta sobre o universo do cinema, no momento em, que após vários anos de embargo, os filmes hollywoodianos se propagam na Europa devastada<sup>76</sup> (BAETAENS, 2017, p. 15).

O desenvolvimento das formas literárias híbridas demonstram categoricamente que os gêneros, como o *roman-photo*, mostram-se capazes de se reinventar e hoje não faltam exemplos de autores contemporâneos de grande reconhecimento, como Sophie Calle, Marie NDiaye, Benoît Peeters e Marie-Françoise Plissart, que desenvolvem trabalhos poéticos híbridos, ou ainda de outros, tais quais o prêmio Nobel de Literatura Patrick Modiano e o escritor e fotógrafo Hervé Guibert, cujas obras são ricas de diálogos entre a literatura e a fotografia.

O percurso de formulação dos *romans-photo*, segundo Nachtergaele e Baetens, curiosamente testemunha a sua derivação de outro gênero, o *ciné-roman*, adaptação de fotogramas de filmes publicada em pequenos fascículos que tiveram muito sucesso e cujo mérito foi fazer o espectador reviver o prazer das salas de cinema. Embora o cinema apenas seja possível a partir do invento da fotografia, a trajetória desses gêneros mostra um caminho inverso.

O *roman-photo*, surgido em 1947, remonta às origens do cinema, tendo tido por principal referência, sem dúvida, o *ciné-roman*, gênero muito popular nos anos 1930 e 1940, que, embora com variações de formato, “[...] alinha uma série de fotogramas do filme, completados com a ajuda de diálogos à guisa de legendas”<sup>77</sup> (BAETENS, 2017, p. 15). O próprio *roman-photo* se valeu, por vezes, de imagens cinematográficas para a sua composição, não se configurando *ciné-roman*, entretanto, nos casos em que não tenha sido estruturado com base na estrutura de um filme e a partir especificamente de seus fotogramas.

---

<sup>76</sup> No original: “Ainsi le roman-photo sera très marqué par les formules de la littérature populaire – le mélodrame, quant aux contenus; le feuilleton, quant au rythme et à la structure des récits – et par la fascination de la culture de masse américaine – d’où l’accent mis sur l’univers du cinéma, au moment même où après plusieurs années d’embargo les films hollywoodiens déferlaient sur l’Europe dévastée”.

<sup>77</sup> No original: “aligne une série de photogrammes du film, complétés à l’aide des dialogues en guise de légendes”.

Exemplos relevantes de publicações de *ciné-roman* fizeram parte das coleções *Bibliothèque des classiques du cinéma* (Editora Balland) e *The Film Classics Library* (Editora Darien House), como *Drôle de drame* (1974) (Figura 6), *ciné-roman* criado a partir do filme homônimo de Marcel Carnée de 1937, e *Ninotchka* (1975) (Figura 7), *ciné-roman* feito a partir do filme homônimo de Ernst Lubitsch de 1939.



**Figura 6** – *Drôle de drame* (*Bibliothèque des classiques du cinéma*, 1974)

**Fonte:** BAETENS, 2017, p. 20



**Figura 7 – Ninotchka (The Film Classics Library, 1975)**

Fonte: BAETENS, 2017, p. 17

#### 4 Imagem fotográfica e imagem-sequência

Nessa trajetória invertida, o *ciné-roman* antecipa a representação da narrativa em sequências de imagens – ou fotogramas –, característica narrativa que será retomada à sua maneira pelo *roman-photo*. O que o *ciné-roman* tornou vital para a leitura o *roman-photo* também promoverá em suas páginas: a necessidade de apreensão das imagens de modo sequencial e em conjunto. Esses gêneros impõem ao leitor o ato de “ligar” as imagens que ele vê, na medida em que as unidades de sentido são dispostas e se configuram em sequências, o que implica, no ato da leitura, apelo à busca do encadeamento das imagens que, em blocos, revelam ações em movimento. E, conforme Baetens, essa ligação entre as imagens converte a imagem, portanto, em *imagem-sequência*, e assim a imagem-sequência, a exemplo do que acontece na construção das séries fotográficas, rompe com o caráter isolado de cada uma das fotografias que a compõem.

Nessa perspectiva, por um lado, a imagem-sequência engaja o leitor em uma dinâmica visual particular que acena para a ação em movimento e que o direciona a completar em termos de mobilidade a imagem vista. Por outro lado, é preciso assinalar que, ao contrário do desenho e da pintura, “a fotografia representa uma parte de um todo” (GROJNOWSKI, 2005, s/p). Trata-se de uma imagem metonímica por natureza, isto é, ela sempre “[...] atesta que fora de seu campo o mundo continua a existir, que sua parte visível reflete o universo inteiro” (GROJNOWSKI, 2005, s/p)<sup>78</sup>. Desse modo, a imagem fotográfica sempre nos convida para o seu *hors-champ* e incita o olhar ao prolongamento da imagem-ação em curso, essa ação dinâmica que foi capturada em uma imagem de feições fixas: nas palavras de Baetens (2017, p. 191): “A própria fixação da imagem revela paradoxalmente a mobilidade que tenta colocar entre parênteses, da mesma forma que se sabe que o sujeito fotografado se prolonga para além do perímetro da imagem”.<sup>79</sup>

Entendidos por esse prisma, esses gêneros alteram a dinâmica de leitura e impõem pela imagem fotográfica e pela imagem-sequência um jogo de percepção que aponta para uma presença exterior ao corte fotográfico e invisível no papel, mas que recupera um sujeito e uma ação em movimento. As imagens sucessivas constroem, portanto, a apreensão de um espaço e de um tempo, que se desenrolam e seguem em movimento para além da imagem que o quadro inserido na obra nos permite ver. É nesse sentido que propomos o reconhecimento da relação paradoxal entre a estabilidade da imagem fixa da fotografia e a mobilidade denunciada por essa imagem. Em outras palavras, na imobilidade da imagem fixa da fotografia, aqui posta em sequência, é possível vislumbrar os movimentos que as ações narrativas por si mesmas sugerem e que são agora projetadas pelo leitor sobre o texto que ele lê.

Segundo Baetens (2017, p. 192), “toda fotografia tem o prazer de jogar com um tipo de desdobramento que compensa a exaltação estereotipada do corte único pela acumulação dos cortes que conduzem aos efeitos narrativos.”<sup>80</sup> Nesse sentido, consideramos os gêneros *ciné-roman* e *roman-photo* exemplos de construções híbridas capazes de condensar de modo extremamente produtivo e singular a narrativa, a imagem e o movimento.

---

<sup>78</sup> No original: “la photographie représente la partie d’un tout [...] atteste qu’en dehors de son champ le monde continue d’exister, que sa partie visible témoigne de l’univers tout entier”.

<sup>79</sup> No original: “La fixité même de l’image dévoile paradoxalement la mobilité qu’elle tente de mettre entre parenthèses, tout comme on sait que le sujet photographié se prolonge au-delà du pourtour de l’image”.

<sup>80</sup> No original: “Toute photographie a loisir de jouer avec de type de dédoublements qui compensent l’exaltation stéréotypée de la coupe unique par l’accumulation des coupes conduisant vers des effets narratifs”.

Como mencionado, esses gêneros, ambos atacados pela má reputação, não deixaram, no entanto, de ser publicados numerosamente, inclusive por escritores de prestígio, como o já citado Alain Robbe-Grillet, conforme se pode ver pelos *ciné-romans* *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963) ou ainda *Glissements progressif du plaisir* (1974). Tais publicações refletem e dialogam com a sua busca pela narração cinematográfica, com ou sem a inserção material de imagens, notada por nós no início de nossas considerações.

A esse propósito, em virtude das mudanças formuladas no gênero por Robbe-Grillet e outros escritores, como Marguerite Duras e Jean Cayrol, o *ciné-roman* permanecerá em transformação e se reformulará, dando lugar a um *ciné-roman* esteticamente mais próximo do gênero roteiro. É esse *novo ciné-roman* que estará em voga nas discussões teóricas e críticas nos anos 1970 e que buscará se diferenciar, distanciando-se da “vulgaridade e da estupidez da constelação foto-romanesca”<sup>81</sup> (BAETENS, 2017, p. 74).

O *ciné-roman* e o *roman-photo*, cujas origens se entrelaçam, acabarão, portanto, por se afastar dadas as variações empenhadas no *ciné-roman*, ao passo que o gênero *roman-photo*, antes restrito ao gênero popular e sentimental das revistas de tiragem semanal, pluraliza-se e a ilustração fotográfica adentra espaços que fogem da indústria cultural responsável pela popularização daquele tipo de *récit-illustré*. A expansão das formas de arte híbridas que são igualmente concebidas e alicerçadas na narrativa e na imagem-sequência comprova que esse caminho permanece aberto e recebe cada vez mais novos gêneros, como o *photo-essay*, que se estrutura com base na composição fotográfica sequencial, composição que formula evidentemente uma narrativa por imagens.

## 5 Os récits-photo: algumas reflexões finais

Por fim, gostaríamos de acrescentar que, como pudemos ver, o uso das ilustrações foi bastante específico nas edições populares dos séculos XIX e XX e sofreram muitas depreciações. Tratava-se, em geral, de fotografias produzidas em estúdio, com cenas teatralizadas que representavam personagens, cenários e trechos das cenas narradas nas obras.

A ilustração, entretanto, atua também de maneira ainda mais determinante na fatura e na estrutura narrativa de uma obra híbrida, e os tipos de relações potencialmente geradas entre narrativa e ilustração são tão numerosas quanto relevantes. As ilustrações podem, por exemplo, atuar como um elemento necessário a ser captado complementarmente pelo leitor para a

---

<sup>81</sup> No original: “vulgarité et de la bêtise de la constellation photo-romanesque”.

compreensão do desenvolvimento do enredo, ou acrescentar ao texto uma “atmosfera” e um “cenário” que englobam, envolvem e acompanham os movimentos dos personagens em cena em uma narrativa. As imagens podem ainda se confrontar e negar certas passagens do texto e gerar tensões produtivas. Em todos os casos, a relação texto-imagem exigirá do leitor um deslocamento para uma recepção mais ativa, tendo em vista que “as imagens são informadas pela narrativa”, isto é, são “habitadas pelos personagens, exprimindo seus pensamentos, seus desejos, suas emoções. Habitadas igualmente pelo ponto de vista, as reflexões do narrador”<sup>82</sup> (GROJNOWSKI, 2005, s/p).

Nesse contexto, *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach, foi considerada pelo crítico uma obra singular por inserir paisagens exteriores, e não cenários de estúdios, e fotografias que não apresentam personagens. Segundo Nachtergaele, Grojnowski e Philippe Ortel (em *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, 2002), essa obra fotoliterária, considerada exemplo de *récit-photo*, estabelece uma interação texto-imagem inovadora para a época de publicação e determinante no que concerne às camadas significativas e à construção dos sentidos da obra, instaurando conexões e interferências fotoliterárias *sui generis*.

É possível perceber que, a despeito da resposta desfavorável de Rodenbach ao uso das ilustrações fotográficas na *Enquête* da revista *Mercure de France* já mencionada, as suas declarações no *Avertissement* de seu romance revelam uma consciência poética e um valor estruturante fundamental das fotografias na sua obra. Sem, contudo, empregar a palavra “fotografia”, seu alerta reflete justamente a possibilidade de uma interação mais profunda entre texto e imagem fotográfica na estrutura composicional de sua obra, indo muito além, inclusive, do que trataram as críticas de sua época:

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercales entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte. (RODENBACH, 1998, p. 50, grifos meus)

---

<sup>82</sup> No original: “les images sont informées par le récit, [...] habitées par les personnages, exprimant leurs pensées, leurs désirs, leurs émotions. Habitées également par le point de vue, les réflexions du narrateur”.

A aproximação entre texto e fotografia estabelecida pelo próprio autor sugere uma relação verbo-visual intrínseca, em que a cidade, visível na obra pelas imagens fotográficas, atua diretamente sobre as ações do romance. As fotografias aqui não têm por função estabelecer um plano de fundo; essas imagens oferecem ao leitor uma experiência de leitura em que o cenário, participante ativo na construção dos eventos narrativos, o fará vivenciar a presença e a influência da cidade e, assim, experimentar o contágio e o prolongamento das imagens sobre o texto.

São essas percepções que fazem com que Grojnowski considere *Bruges-la-Morte* o romance responsável pela “invenção” do *récit-photo*, nesse sentido distinto do *roman-photo* popular, por estabelecer uma relação estrutural de interferência complementar texto-imagem. Sem discorrermos sobre as suas análises acerca de *Bruges-la-Morte*, é importante ao menos destacar que Rodenbach manifesta em seu texto de apresentação da obra um desejo de fundar um diálogo verbo-visual que em nada se assemelha às produções populares. Nas palavras de Philippe Ortel (2002, p. 18), *Bruges-la-Morte* será, portanto, um livro que “[...] anuncia as realizações do século seguinte”.<sup>83</sup>

Podemos ainda dizer que se trata de uma obra que transforma seus personagens em placas sensíveis e representa a influência da fotografia nos seus comportamentos, ao passo que ilustra a maneira fotográfica de ver e de pensar. Ademais, em uma função de contágio, as 35 fotografias dessa obra não se contentam em ilustrar de modo tradicional o romance, mas projetam as suas sombras sobre o texto e mergulham seus personagens e seu leitor “em um jogo infinito de ressonâncias e de reflexos”<sup>84</sup> (ORTEL, 2002, p. 306). Assim, graças às imagens dos cartões-postais, o leitor é “impressionado” por esse cenário e poderá seguir o fluxo dos movimentos de seu narrador.

Em outra perspectiva, notamos que, a exemplo do que Robbe-Grillet anuncia sobre as imagens no *nouveau roman*, as fotografias de *Bruges-la-Morte*, numerosas e bastante repetitivas, carregam um valor significativo por sua presença física e visível e não pelo que elas reapresentam. À margem do olho, que lê a outra página, elas enquadram a leitura em vez de comentá-la ou ilustrá-la; elas influenciam lateralmente sobre o olhar do leitor, que pode continuar

---

<sup>83</sup> No original: “annonce les réalisations du siècle suivant”.

<sup>84</sup> No original: “un jeu infini de résonances et de reflets”.

assim a imaginar os fatos sem empecilho<sup>85</sup>. (ORTEL, 2002, p. 306-307, grifos meus)

Dessa maneira, identificamos em *Bruges-la-Morte*, a recusa ao estatuto inferior das ilustrações fotográficas e o anúncio do amálgama palavra-imagem-movimento que buscamos descortinar aqui. E foi nessa esteira que procuramos fundar nossas considerações a respeito de narrativa, visualidade e movimento, reconhecendo em obras já dos finais do século XIX essa estreita relação, o que nos permite propor que a ilustração fotográfica possibilita, em diversas obras híbridas, a instauração de um princípio paradoxal de concentrar, na imagem estática, o movimento – seja o movimento que transcende a fotografia, no meio do qual ela foi paralisada e que ela aponta sem cessar em seu *hors-champ*; seja ainda o movimento dos deslocamentos de narradores e personagens que o leitor experimenta ou o movimento corporal particular e característico do leitor na apreensão de uma obra ilustrada.

Portanto, como foi possível analisar e demonstrar, numerosos foram os gêneros híbridos, como o *ciné-roman*, e mesmo outros anteriores ao seu surgimento, que desafiaram os limites da narrativa e impuseram aos seus leitores e críticos a necessidade de novas posturas crítico-reflexivas e de novas dinâmicas de leitura. Confrontando a estabilidade do texto verbal e a sua aparente imobilidade, os casos aqui verificados formam um diversificado, mas restrito, panorama que pôde exemplificar algumas das possibilidades de interferências verbo-visuais e de associações entre palavra, imagem e movimento – o que, como notado, não depende, mas pode ser estabelecido pela inserção física da imagem fotográfica lado a lado ao texto verbal.

Nosso intuito de suscitar debates e reflexões acerca dessa vasta temática, contudo, não pretende esgotar as discussões em torno dos gêneros artísticos híbridos, tampouco busca reduzir ou encerrar o amplo *corpus* de investigação de um campo que se renova e se amplia constantemente.

---

<sup>85</sup> No original: “et non par ce qu’elles re-présentent. Au bord de l’œil, qui lit l’autre page, elles encadrent la lecture plutôt qu’elles ne la commentent ou l’illustrent; elles influent latéralement sur le regard du lecteur, qui peut continuer ainsi à imaginer les faits sans entrave”.

## Referências

BAETENS, Jan. **Pour le roman-photo**. Les Impressions nouvelles. Édition du Kindle, 2017.

BAETENS, Jan. Texte et image dans le roman-photo. **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**, v. 4, n. 1, p. 170-176, 1988. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02666286.1988.10436233>. Acesso em: 3 set. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes (Salão de 1846; A arte filosófica; Salão de 1859). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005.

EDWARD, Paul. **Soleil noir**: photographie et littérature des origines au surréalisme. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

GROJNOWSKI, Daniel. **Photographie et langage**. Paris: José Corti, 2002.

GROJNOWSKI, Daniel. Le roman illustré par la photographie. In: LOUVEL, Liliane; SCEPI, Henri (dir.). **Texte/Image**: nouveaux problèmes. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/30894>. Acesso em: 9 dez. 2017.

LUND, Hans. A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Tradução Thaïs F. N. Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaïs F. N.; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 171-188.

MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAUX, Danièle; ORTEL, Philippe (dir.). **Littérature et photographie**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

NACHTERGAEL, Magali. **Esthétique des mythologies individuelles**: le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle. 2017. Tese (Doutorado Literatura) – Université Paris-Diderot – Paris VII, 2008. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00640863/document>. Acesso em: 28 set. 2017.

ORTEL, Philippe. **La Littérature à l'ère de la photographie**: enquête sur une révolution invisible. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

ROBBE-GRILLET, Alain. **La jalousie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

RODENBACH, Georges. **Bruges-la-Morte**. Paris: Flammarion, 1998.

# UNA VARIEDAD (CASI) INFINITA

## REPRESENTACIONES FEMENINAS EN TEXTOS

### PROMOCIONALES DE ““LEMCO”” (1880-1910)

Uma variedade (quase) infinita

Representações femininas em textos promocionais de ““LEMCO”” (1880-1910)

Cecilia Molinari<sup>86</sup>

**Resumen:** Sobre finales del siglo XIX, los avisos publicitarios de productos de higiene y nutrición se multiplican al ritmo vertiginoso en que se producen novedosos y “revolucionarios” productos, como el emblemático “extracto de carne”. Fuertemente orientados a la mujer como consu, estos avisos no sólo promocionan una marca sino también (re)producen identidades. En este trabajo analizo desde una perspectiva socio-semiótica cómo la publicidad impresa en medios de prensa de *Liebig’s Extract of Meat* recontextualiza identidades de género a primera vista dispares que sin embargo constituyen distintas facetas de una identidad en evolución.

**Palabras clave:** Discurso publicitario y género. Publicidad de productos de la química aplicada. Liebig Extract of Meat Factory. Semiótica social. Recontextualización.

**Resumo:** No final do século XIX, as propagandas de produtos de higiene e nutrição multiplicaram-se de forma vertiginosa com a produção de novos e “revolucionários” produtos, como o emblemático “extrato de carne”. Fortemente voltados para mulheres como consumidoras, esses anúncios não apenas promovem uma marca, mas também (re) produzem identidades. Neste artigo, analiso a partir de uma perspectiva sócio-semiótica como o extrato de Liebig da publicidade na mídia impressa recontextualiza identidades de gênero díspares à primeira vista que, no entanto, constituem diferentes facetas de uma identidade em evolução.

---

<sup>86</sup> Professora Assistente na Universidade de la República, Montevideo, Uruguay. E-mail: cecilia.molinari@fic.edu.uy

**Palavras-chave:** Discurso publicitário e gênero. Publicidade de produtos de química aplicada. Extrato Liebig da Fábrica de Carne. Semiótica social. Recontextualização.

## 1 Apresentação

El discurso de la publicidad presenta una narrativa basada en el valor de lo nuevo, vuelto posible gracias al progreso científico-tecnológico — un vínculo que fue y continúa siendo explotado por la industria química para comercializar productos en los sectores de higiene y nutrición.

Los medios funcionan como intérpretes de la realidad social, proporcionando a los sujetos sociales una versión simplificada de los fenómenos sociales (Coleman & Ross 2010). Los discursos publicitarios (re)producen identidades recontextualizando y resemiotizando personas y lugares como personajes y circunstancias en narrativas visuales donde los personajes realizan acciones en contextos específicos (Caldas-Coulthard 2008). Los avisos victorianos se ocupan por primera vez de modos incorporados de existencia que conviven con imágenes idealizadas de prosperidad y progreso (Loeb 1994), donde las representaciones (sociales y textuales) de la mujer tendrán un rol central.

A la mujer burguesa occidental le corresponderá actuar como popularizadora del nuevo conocimiento científico, particularmente en las áreas de nutrición y salud, materializado en prácticas y en productos de la industria química; ocupará también un rol central como administradora de la economía doméstica, a cargo de todo el rango de decisiones de consumo del hogar.

No es de extrañar entonces que los discursos publicitarios *apunten* a la mujer, que la escriban, la dibujen, pero también que orienten a ella sus objetivos. La publicidad saca a la mujer de lo privado, exponiéndola, como un espécimen más de cualquier museo antropológico, a la mirada, la envidia, el deseo — de lo que ella misma representa en tanto ideal y del artículo o la marca que ella representa.

Ciencia, industria y consumo convergen en la campaña publicitaria del *Liebig's Extract of Meat Co.* (“LEMCO”) para el *Liebig's Extract of Meat*, que promociona un enfoque “científico” de la salud y la nutrición, materializado en un producto emblemático de la conjunción entre ciencia, industria y capitalismo que caracterizan la ideología del progreso (Hobsbawm 1987) que se consolida en este período.

Los textos promocionales de “LEMCO” no sólo promocionan la marca sino que recontextualizan representaciones de género asociadas con las nuevas identidades femeninas de fines del S. XIX. El propósito de este trabajo es explorar, desde una perspectiva socio-semiótica, las estrategias discursivas por medio de las cuales se (re)producen estas identidades.

La “LEMCO”, fundada a mediados del siglo XIX para producir el *extractum carnis* desarrollado por el célebre químico orgánico Justus von Liebig, prontamente comenzó una campaña global de promoción (Brock 1997) que incluía avisos tradicionales en periódicos, testimonios de científicos y médicos en publicaciones académicas, libros de cocina, posters, y su famosa colección de cromos coleccionables que continuaron publicándose por casi un siglo. En estos textos, cada vez con más intensidad, el producto pasa a representar a la mujer tanto como la mujer va a representar el producto, mostrándolo y mostrándose en múltiples dimensiones.

La versatilidad del producto se conjuga en los discursos promocionales de “LEMCO” con la *infinite variety* que caracteriza a la mujer para William Shakespeare y que para el pintor William Hogarth (1753:129) sintetiza en dos palabras la belleza femenina, superponiendo “the pictorial trope of the ‘ideal’ with the concept that a woman can be more than merely a harbinger of visual interest: she can also be a figure who possesses purpose and proficiency” (Williams 2018: 46).

## 2 El análisis del discurso publicitario

En este artículo me propongo explorar las representaciones de la mujer en avisos publicitarios de “LEMCO” para el *Liebig’s Extract of Meat*, en tanto dimensiones centrales a la construcción de una identidad emergente: la consumidora. A modo de ilustración trabajo con un corpus reducido de textos de “LEMCO” publicados entre 1890 y 1910, que comprende avisos impresos en revistas de consumo popular, libros de cocina y cromos coleccionables. Mi análisis se enmarca en el análisis del discurso, que considera los textos en relación con las estructuras sociales y procesos en los cuales se enmarcan (Wodak & Meyer 2009). Utilizo el término *discurso* para referirme tanto a los aspectos semióticos de las prácticas sociales (Boréus et al 2017) como a la herramienta por medio de la cual se actúan las prácticas sociales, contribuyendo a su reproducción y transmisión (Jones et al 2015).

El discurso publicitario es un género complejo, cuyo propósito último es influir en las actitudes, comportamientos y elecciones los usuarios acerca de su estilo de vida (Danesi 2013), combinando tres componentes: informativo, persuasivo y estético (Bartholomew 2007). Los discursos publicitarios tienen

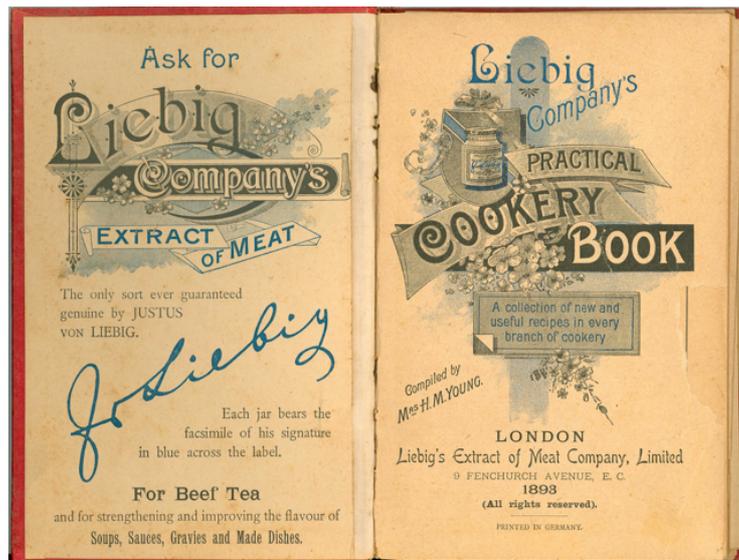
lugar dentro de otros discursos, recurriendo a recursos retóricos, visuales, lingüísticos y materiales de otros géneros (Cook 1995; Matheson 2005; Amalanci 2012; Koll-Stobbe 1994), que convergen y se combinan en cada aviso particular. Este estatuto híbrido tiene consecuencias significativas en términos de cómo se producen y reciben los textos publicitarios, obstaculizando su identificación como publicidad (Wicke 1998; Talbot 2007).

Si bien los avisos publicitarios existían desde mucho antes, hacia fines del siglo XIX se vuelven un factor primordial para la consolidación del capitalismo, funcionando de hecho como un discurso oficial (Schudson 2000) en tanto expresión de su trasfondo ideológico, reforzado por el uso de medios visuales (Ciarlo 2011).

### 3 La mujer en el contexto social del siglo XIX

Al avanzar la era victoriana, las mujeres de clase media se preparaban para cumplir dos funciones: administrar la economía doméstica y cuidar de la salud de los miembros de la familia, acuerdo con el conocimiento científico del momento. Este conocimiento se materializaba en prácticas de higiene y nutrición, así como en una variedad de libros de texto. (Morgan 2007; Loeb 1994; Finlay 1992).

La “cocina científica” era uno de las iniciativas impulsadas por von Liebig en textos académicos, periodísticos y promocionales. Seguramente el más conocido por las mujeres victorianas era su *Familiar Letters on Chemistry* (von Liebig 1859), donde exponía de forma accesible los principios químicos de una alimentación equilibrada. En cooperación con reconocidas autoras de textos culinarios (Finlay 1992:416), “LEMCO” también patrocinó obras de popularización en estilo epistolar – por ejemplo *Letters to a Young Housekeeper* (Taylor 1892), y sus propios libros de recetas (Young 1893), que proponían incrementar el consumo de carne bovina – o, en su defecto, del extracto de carne Liebig.

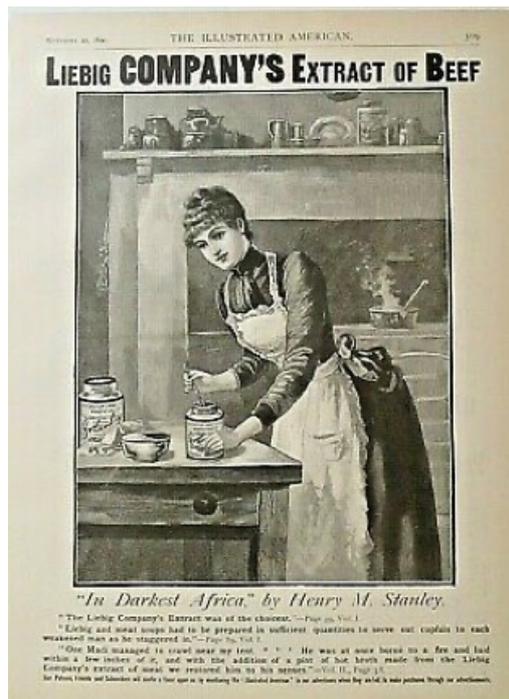


**Figura 1** – Livro de receitas obsequiado com a compra de Liebig's Extract of Meat

**Fuente:**

[http://www.oldcooksbooks.com/master\\_book\\_by\\_let\\_search.php?order\\_by=price\\_high&category=&page=34](http://www.oldcooksbooks.com/master_book_by_let_search.php?order_by=price_high&category=&page=34)

En estos textos la mujer –tanto como voz narrativa y como audiencia imaginada (Goffman 1956)— es una mujer de clase media, educada en las llamadas “ciencias domésticas” como era de rigor en ese momento; en las imágenes que acompañan o evocan estos textos, se representa reproduciendo prácticas “de laboratorio” en el ámbito del hogar. En estos discursos, el motivo de la higiene, la pureza de los ingredientes y la garantía de la ciencia (encarnada en la firma de von Liebig que figuraba en todos sus productos) ocupaba un lugar central. La Imagen 2 muestra al ama de casa de apariencia impecable, preparando el “meat tea” sobre una mesa donde los únicos elementos representados son la taza de caldo y los característicos frascos de porcelana de “LEMCO”.



**Figura 2** – Aviso publicado em *The Illustrated American* (1890)

**Fuente:**

[https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.ebayimg.com%2Fimages%2Fg%2Fkn8AAOSwuEhdu1n2%2Fsl400.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.ebay.com%2Fitm%2FLIEBIG-EXTRACT-OF-BEEF-Used-In-Darkest-Africa-by-Stanley-Vintage-1890-Print-Ad-%2F223729750026&tbid=elj7CHE0MtfDsM&vet=12ahUKewiwrYKUoa\\_sAhVRAlkGHR2MDacQMygUegUIARDTAQ..i&docid=LzNx0BMrwOiMIM&w=284&h=400&itg=1&q=liebig%20extract%20advertisement%20vintage&safe=active&client=safari&ved=2ahUKewiwrYKUoa\\_sAhVRAlkGHR2MDacQMygUegUIARDTAQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fi.ebayimg.com%2Fimages%2Fg%2Fkn8AAOSwuEhdu1n2%2Fsl400.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.ebay.com%2Fitm%2FLIEBIG-EXTRACT-OF-BEEF-Used-In-Darkest-Africa-by-Stanley-Vintage-1890-Print-Ad-%2F223729750026&tbid=elj7CHE0MtfDsM&vet=12ahUKewiwrYKUoa_sAhVRAlkGHR2MDacQMygUegUIARDTAQ..i&docid=LzNx0BMrwOiMIM&w=284&h=400&itg=1&q=liebig%20extract%20advertisement%20vintage&safe=active&client=safari&ved=2ahUKewiwrYKUoa_sAhVRAlkGHR2MDacQMygUegUIARDTAQ)

A lo largo del siglo XIX, a medida que la clase media se enriquece y gana prestigio social, los avisos publicitarios irán tomando un cariz cada vez más hedonista, enfatizando los interiores suntuosos, la vestimenta sofisticada, y artefactos de lujo (Imagen 3) y sirvientes; la presencia misma de la dama burguesa, como afirma Loeb (1994:21) es una evidencia de prosperidad.

Un apreciado manual de economía doméstica afirma que el hombre recién casado:

[...] must have a house replete with elegancies, with plate, pier glasses, pictures and all the paraphernalia of a drawing room of fashion and he must be prepared to give an extensive entertainment once or twice a year to all with whom he is on speaking terms; or if he will not do this, if he will not be bound by such conventionalism, he must submit to sink his status in society and be considered a plebeian and a boor by his former associates. (Citado en Loeb 1994:20)

La esposa deberá no sólo reflejar con su apariencia la riqueza de su marido sino también hacer posible la puesta en escena de esta performance de éxito por medio de una administración racional de la economía doméstica: deberá ser el ángel del hogar, “but not too angelic to know what goes on in the kitchen, down to the very drains” (Ibid.).



**THE CLEVER HOSTESS**

is always anxious to provide a varied menu for her guests. Originality is prized as much in cooking as in any other art, and originality and economy can be achieved with the aid of Liebig Company's Extract. It adds flavour, nourishment, and delicacy to Soups, Sauces, Gravies, and Entrées, and enables the cook to make the most of materials which by themselves would be insipid.

*Genuine only if Signed in Blue—*

*Joseph Liebig*

**LIEBIG COMPANY'S EXTRACT.**

**Figura 3** – Aviso en *The Illustrated London News*, c.1900

**Fuente:** <https://www.mediastorehouse.com/mary-evans-prints-online/liebig-extract-4383179.html>

Varios avisos de “LEMCO” recontextualizan prácticas asociadas a estos eventos, y muestran a la mujer como anfitriona, discutiendo el menú con la cocinera (Imagen 4) o felicitándola por el éxito de la cena (Imagen 5). De este modo, el se presenta conjugando economía y lujo gracias al descubrimiento de uno de los científicos más renombrados del momento: ofrecía por un precio moderado “el valor nutricional de 30 libras de carne bovina en un frasco de 1/2 libra” (Finlay 1992), y convertía a su usuaria en un objeto de envidia y admiración.

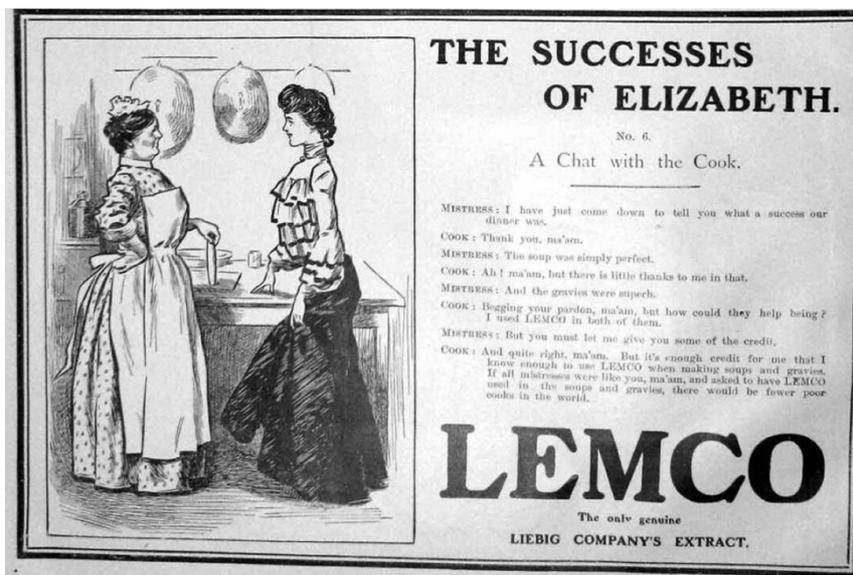


Figura 4 – Aviso publicado en *The Graphic*, 1903

Fuente: <https://i.ebayimg.com/images/g/2DUAAOSw86ZemIHR/s-11600.jpG>

Mientras que estos avisos se centran en la figura de la mujer de clase media, otros muestran únicamente a la cocinera; es interesante notar que en estos casos sus prácticas culinarias no se enmarcan como conocimientos científicos sino como saberes ancestrales relacionados con la magia y los conjuros (Imagen 5).



Figura 5 – Aviso publicado en *The Graphic*, 1902

Fuente: <https://www.ebay.ie/itm/Old-Print-Late-Duc-De-Broglie-Lt-W-Collins-LEMCO-Liebig-Cos-Extract-1901-20th-/143594016088?hash=item216edecd58>

Si bien la mujer burguesa se libera de las tareas domésticas como la cocina, limpieza o cuidado de los niños, (Imágenes 3 y 4),

Los avisos impresos en revistas también representan a la mujer de clase media victoriana en su rol de popularizadora de las nuevas teorías y prácticas científicas de higiene y alimentación fuera de su hogar. Estos textos muestran otra faceta, las actividades filantrópicas, particularmente las visitas a los enfermos.

Se trata de actividades que llevaban a la mujer burguesa a contextos sociales menos privilegiados, fue fundamental para popularizar entre las clases trabajadoras las nuevas teorías y prácticas de higiene y alimentación, y que presentan una esfera de actuación más amplia que el ámbito privado del hogar (Morgan 2007).



**Figura 6** – Aviso publicado em *The Sketch*, 1903

**Fuente:**

[https://www.google.com.uy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiVoPKyj\\_dAhVBhpAKHcPOApMQjRx6BAGBEAU&url=https%3A%2F%2Fwww.periodpaper.com%2Fcollections%2Ffood-soda%2Ftin4&psig=A0vVaw3a01ch-7tRuUJyi2QqyrV3&ust=1536003980223239](https://www.google.com.uy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiVoPKyj_dAhVBhpAKHcPOApMQjRx6BAGBEAU&url=https%3A%2F%2Fwww.periodpaper.com%2Fcollections%2Ffood-soda%2Ftin4&psig=A0vVaw3a01ch-7tRuUJyi2QqyrV3&ust=1536003980223239)

Mientras que los avisos en revistas y las publicaciones patrocinadas recontextualizan prácticas cotidianas de las mujeres victorianas, otro tipo de identidades predominan en los cromos coleccionables. Se trata de diosas, reinas de la historia o la ficción, impresos en colores brillantes con las técnicas más innovadoras del momento. Estas imágenes, como señala Wynne Nevinson (citada en Williams, p. 10), muestra cómo la percepción de la mujer combina lo real y lo mitológico, combinando representaciones de personajes de la mitología junto a figuras reales. Como apunta Williams (2018:16), citando el Manifiesto de la Mujer Futurista de 1912, en estas imágenes las mujeres aparecen situadas:

[...] in a contradictory position within the formation of modernist ideologies: on the one hand they were emblematic of the primitive and mythologised some of eternal femininity; on the other they were seen as subject to specifically feminine frailties in the face of the modern world.



**Figura 7** – Sapho. Cromo coleccionable, 1897

Sin embargo, subyacente al erotismo clásico estas imágenes exaltan el poder femenino: “images of the mermaid, the queen, the angel, the demon, the old maid, and the fallen woman actually exalted feminine power” (citado en Loeb 1994:38).

Si la publicidad ofrece a los consumidores identidades estereotípicas vinculadas a formas de vida, de tal forma que consumir ciertos productos y participar en ciertas actividades se vuelven símbolos de pertenencia, el extracto de carne condensa un giro en la ciencia de la nutrición, un emblema de la economía doméstica, y un “artefacto de la historia de las mujeres” (Finlay 1992:405). (Re)presentadas y (re)producidas casi infinitamente, las mujeres en los textos publicitarios de “LEMCO” encarnan y definen las cualidades — éticas, estéticas, políticas— del ideal femenino del momento.

## Referencias

- Amalancei, B. (2012). Argutie et publicité. **The Scientific Journal of Humanistic Studies**, 7(Year 4, No7), 208-214.
- Boréus, K., & Bergström, G. (Eds.). (2017). **Analysing Text and Discourse**. Eight approaches for the Social Sciences. London: Sage.
- Brock, W. (1997). **Justus von Liebig**. The chemical gatekeeper. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ciarlo, D. (2011). **Advertising Empire**. Race and visual culture in Imperial Germany. Cambridge, Mass & London: Harvard University Press.
- Cook, G. (1996). **The Discourse of Advertising**. London: Routledge. Bartholomew, M. (2007). Advertising in the Garden of Eden. *Buff. L. Rev.*, 55, 737.
- Danesi, M. (2013). **Encyclopedia of Media and Communication**. University of Toronto Press.
- Finlay, M. R. (1992). Quackery and cookery: Justus von Liebig's extract of meat and the theory of nutrition in the Victorian age. **Bulletin of the History of Medicine**, 66(3), 404. Caldas-Coulthard, C. R. (2008). Body branded: Multimodal identities in tourism advertising. **Journal of Language and Politics**, 7(3), 451-470.
- Goffman, E. (1956). **The Presentation of Self in Everyday Life**. In. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Hobsbawm, E. (1987). **Age of Empire: 1875-1914**. New York: Random House.
- Hogarth, W. (1753). **The Analysis of Beauty**: Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste. Georg Olms Verlag. Disponível em [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis\\_Fontes52.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf) acesso 22/11/2020.
- Jones, R. H., Chik, A., & Hafner, C. A. (2015). **Discourse and Digital Practices: Doing Discourse Analysis in the Digital Age**: Routledge.
- Koll-Stobbe, A. (1994). Message merchants: cognitive aspects of advertising cultural discourse. **Linguistica**, XXVIII(3-4), 385-398.
- Liebig, J. (1859). **Familiar Letters on Chemistry**: in its relations to physiology, dietetics, agriculture, commerce, and political economy: Walton and Maberly.

Loeb, L. A. (1994). **Consuming Angels**: Advertising and Victorian Women: Oxford University Press New York. Coleman, S., & Ross, K. (2010). *The media and the public*. London: Blackwell.

Matheson, D. (2005). **Media Discourses**. Analysing media texts. London: Open University Press.

Morgan, S. (2007). **A Victorian Woman's Place**: public culture in the nineteenth century (Vol. 40): IB Tauris.

Schudson, M. (2000). Advertising as Capitalist Realism. **Advertising & Society Review**, 1(1).

Taylor, M. (1892). **Letters to a Young Housekeeper**. London: Sampson Low, Marston, & Co.

Wicke, J. (1988). **Advertising Fictions**: literature, advertisement & social reading. New York: Columbia University Press.

Williams, G. (2018). **Politics and Aesthetics of the Female Form, 1908-1918**: Springer.

Wodak, R., & Meyer, M. (Eds.). (2009). **Methods for Critical Discourse Analysis**. London: Sage.

## **Dossiê Artes e Utopias**

# UMA UTOPIA<sup>87</sup> PARA A ARTE: CONTINUAR A SER ARTE

Fernando José Pereira<sup>88</sup>

## 1 Sobre a utopia das imagens que reclamam o tempo neste tempo sem tempo

*Para a Fátima Vieira, uma verdadeira utópica verdadeira.*

O último livro do historiador de arte norte-americano Hal Foster tem um título significativo: “What comes after farce?”. O autor está a referir-se, obviamente, a uma famosa formulação teórica marxista que apareceu primeiramente no texto “O 18 de Brumário de Louis Bonaparte” onde se afirma que a história se repete, primeiro, como tragédia e, depois, como farsa. Aí Marx dizia, referindo-se, em primeiro lugar, à tragédia da tomada do poder absoluto por Napoleão Bonaparte na França em 1799 e, em segundo lugar, à farsa de seu sobrinho Napoleão III decretando uma tomada de poder semelhante em 1851. Por mais ridículo que possa ter parecido, o objetivo para Marx era revelar a diretriz da burguesia, “que para salvar o seu dinheiro deve perder a coroa”, que a busca do lucro tornava todas as outras coisas discutíveis, incluindo a legitimidade soberana do próprio governo.

A formulação de Marx é da maior importância, inclusive, para entender o nosso tempo. Mas, mais importante, a pergunta do título de Foster alude a uma série de incertezas com que nos defrontamos no nosso presente, também, ao nível das práticas artísticas.

---

<sup>87</sup> A utopia que é referida no título deste artigo deve a sua significação a uma formulação teórica do filósofo espanhol Luis Castro Nogueira quando afirmava de forma interrogativa e, por que não dizê-lo, irónica: “Porque é que as utopias são sempre da Razão e nunca das razões?”. A utopia a que nos referimos relativa às práticas artísticas é mesmo das razões, singulares, individualizadas e que, assim, se podem transformar no que mais interessa a este texto: em simples gestos desejanter e não em magalomanias racionalistas já experimentadas e prontamente transformadas em distopias sinistras.

<sup>88</sup> Professor Doutor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, I2ADS.

Talvez as mais importantes estejam interligadas e possam fundir-se. Contudo, aqui, interessa-nos escarpelizar mais aprofundadamente cada uma em separado: por um lado; uma enorme alteração das temporalidades introduzidas pelo digital na contemporaneidade e, por outro, talvez como consequência directa da aceleração temporal, a hiperprodução imagética que vimos designando ao longo dos últimos anos como uma pandemia<sup>89</sup> das imagens.

A actual distopia do tempo é o resultado de várias operações levadas a cabo com sucesso no sentido de tentar adaptar os humanos a um tempo que não lhes pertence: o tempo maquínico digital. Para tal, vão sendo introduzidos mecanismos geradores da impaciência que se generaliza a toda a nossa vida. O Tempo passou a ser, quando se dá por ele, uma espécie de fardo que nos complica a vida. As chamadas redes sociais e a instantaneidade da comunicação que transportam consigo vieram, também, acrescentar algo de novo: a ansiedade de estar sempre em perda. Somos impacientes com tudo e, obviamente, com a arte também. Por isso, repensar os mecanismos do Tempo e as formas de actuação que as temporalidades mais exigentes requerem é uma das tarefas políticas mais importantes para os artistas do nosso tempo.

Refere o filósofo inglês Peter Osborne: “As obras contemporâneas estão a ser entendidas e valorizadas como artefactos da lembrança, enquanto a lembrança é reduzida a, ou se identifica com a memória ou recordação e, sempre, ligada à noção de testemunho.” Não é deste olhar que aqui queremos falar, do olhar nostálgico marcado pela lembrança e pela recordação, antes de um olhar prospectivo, utópico. Voltemos a Osborne: “É uma virtude de o modelo de memória associar a história aos vivos, isto é, ao presente, e não apenas ao passado. De facto, uma das principais funções do conceito de memória é avivar o passado, dar-lhe vida no presente ... mas a história não é apenas uma relação entre o presente e o passado - é igualmente sobre o futuro. É este momento futural que separa definitivamente o conceito de história do de memória... Nesse sentido, a história (como a arte) é inerentemente utópica”.

Quatro exemplos recentes (três, das práticas artísticas e um do mundo da moda) podem potenciar uma discussão mais aprofundada sobre este assunto a partir da constatação de que hoje a arte e a cultura, exactamente devido à

---

<sup>89</sup> Uma explicação necessária. A investigação em torno deste assunto começou já há alguns anos, muito longe, portanto, da actual situação que nos encontramos a viver. Não tem, por isso, qualquer relação com ela, para lá da utilização da palavra pandemia. Decidimos manter a palavra por uma questão de coerência. Apesar de tudo o que é aqui afirmado, que bom seria termos pela frente uma pandemia de imagens...só.

impaciência e à instantaneidade, se encontram em situação de trabalhar em condições profundamente adversas.

A exposição “Slow Painting” realizou-se em Dezembro passado (2019) na Leeds Art Gallery em Inglaterra. Antes de mais, um detalhe importante sobre o título: vivemos tempos de tal velocidade e impaciência que o título desta exposição, sendo ela de pintura, portanto de imagens estáticas, teve a necessidade de acrescentar o adjectivo “slow”. Trata-se aparentemente de um detalhe, mas afirma-se como sendo da maior importância. O acrescento da palavra *devagar* produz a alteração decisiva, tanto ao nível da produção como da recepção, para que a fruição possa ser realizada. É um apelo que o curador faz, de forma não dissimulada, a um tempo que admita a reflexão e a produção de pensamento a partir do visionamento atempado das pinturas expostas. Não consigo evitar a referência a um relato delicioso realizado sobre esta exposição por um repórter do jornal “The Telegraph”, diz Cal Revely-Calder: “A capacidade de ver a pintura”, escreve Herbert no ensaio do catálogo, “não é inata. Ela cresce e cresce apenas na aparência. A exposição “ Slow Painting ” considera a visualização como uma prática de complexidade, aquela que se mantém viva na tela apesar de pressionada pelo acelerador. É uma exposição difícil; produtivamente, para aqueles preparados para se demorarem. Em Leeds, o *layout* foi dividido em dois: numa sala, com uma porta, os visitantes pareciam capazes de permanecer; no outro, parecido com um corredor, a azáfama apagava a calma. Uma mulher apareceu e parecia que varria, a capturar cada pintura no seu telemóvel. A sua velocidade começou a parecer pungente: uma feliz pecadora, sem o saber, condenada. O trabalho de olhar - como em qualquer devoção - é tão facilmente abandonado.”. O que aqui é relatado é, hoje, comum e já observado por muitos de nós. As imagens criadas pelos seus especialistas, os artistas, encontram-se em situação difícil. A comunicação digital que tudo normaliza e banaliza consegue uma eficácia (palavra estranha aos procedimentos artísticos) que altera a nossa relação com as imagens: permite o “guardar de imediato para ver quando tiver tempo” e esse é o problema fundamental levantado por esta, entre outras exposições e obras de artistas. Que semelhanças poderão existir entre ver atempadamente uma pintura e observar a sua reprodução minúscula no ecrã de um telemóvel? Como refere num artigo muito recente Naomi Klein: “...quando avançamos a este ritmo não temos tempo, sequer, para fazermos perguntas sobre as misérias que espalhamos pelo mundo”. Mas nós, resilientes que somos, mantemos a premissa de ainda as colocar e de forma bem clara. O pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci ajuda-nos nesta tarefa quando refere a persistência de uma espécie de optimismo da vontade que consegue ultrapassar o pessimismo do pensamento.

Steve McQueen, na sua versão artista e não cineasta, traz-nos um exemplo da possibilidade que as obras de arte têm de conduzir a um mesmo significado as estórias e a história numa narrativa pessoalizada e liberta das pressões da comunicação e da instantaneidade: a confluência da memória com a história, a utopia de o fazer.

A obra “End Credits” apresentada na nova galeria do New Museum de Nova Iorque em 2017 é constituída por uma enorme projecção audio visual que, no seu total tem a duração de 13 horas. Tudo se passa em torno do revisitar pelo artista de todo o dossier criado pelo FBI em tempos *McCartistas* sobre o cantor negro Paul Roberson e agora tornado público. Todas as páginas do processo passam pelo ecrã em scrolling ascendente, tal como os créditos finais de um qualquer filme que acabamos de ver. Trata-se, portanto, de uma referência a uma narrativa que já foi vista e que terminou. A acompanhar as imagens dos documentos ouvem-se as vozes de dois personagens, um masculino e outra feminina que vão comentando o que vamos vendo...ao longo das nove horas de projecção. Contudo, um elemento decisivo é acrescentado: a assincronia entre a duração das imagens e do som. As primeiras têm uma duração de nove horas enquanto as segundas seguem sós por mais quatro horas. A falência de um poder que ainda quer ser o mais forte – o regime das imagens – torna-se visível na sua abdicação para a continuidade sonora. É um detalhe, mas da maior importância. A totalização global representada pelo poder absoluto da imagem e da sua instantaneidade apresentou-se, antes de mais, como a vencedora de uma espécie de batalha contra o Tempo: anunciaram-se o fim da história, o fim de todas as utopias o desinteresse da memória em favor de um presente absoluto e instantâneo concentrado na ideia de agora. E, anunciou-se, também, a expansão totalizadora do espaço. O Tempo tornou-se, assim, operativo, para que os fluxos vários possam circular. E, para tal, assistimos a uma voracidade tecnológica que tudo devora (nem as memórias do passado recente escapam). Toda esta situação torna a noção de contemporâneo altamente complexa, daí a necessidade absoluta de uma temporalidade que seja coincidente com a condição humana ou, então, se tal acontecer, como temos vivenciado, a sua impossibilidade, correremos o risco de experimentarmos o que Fredric Jameson teoricamente designava como esquizofrenia social, isto é, quando os elos das camadas do tempo se partem.

A obra de Luke Willis Thompson “autoportrait” de 2017 é uma referência importante na discussão aberta com a imposição compulsiva da instantaneidade. A obra, rodada em filme de 35 milímetros a preto e branco e sem som, é composta de 2 planos de 4 minutos cada. Em cada um deles podemos ver retratos de Diamond Reynolds. Reynolds ficou conhecida por um triste (mais um) episódio relacionado com a violência policial norte-americana perante a comunidade

negra do seu país. A difusão em directo, a partir do seu telemóvel, do assassinato do seu namorado dentro de um carro partilhado pelos dois e pelo filho de ambos, por um polícia foi notícia no dia e, como sempre, foi rapidamente devorada por outras tantas imagens difundidas pela comunicação. Rapidamente passou à condição de resto ou de rasto de imagem. O que o artista propõe como “sister-image”<sup>90</sup> é a absoluta antítese da voracidade do tempo maquínico da comunicação digital. Nos oito minutos de duração, o retrato de Reynolds em pleno silêncio e sem nunca olhar o espectador, absolutamente parada, apenas mexendo a cabeça de plano para plano, mas absolutamente imóvel depois destes breves movimentos, é uma proposta de serena gravidade e, sobretudo, uma possibilidade de reflexão sobre o assunto da obra. O retrato pungente é, assim, acrescentado de uma dimensão identificadora da própria relação que a arte (pelo menos alguma) pretende manter com o mundo: reflexiva e, por isso mesmo, motivadora de sentimentos no espectador. Mas todo este envolvimento é povoado pela capacidade do espectador “resisitir” a um tempo alongado e silencioso, apenas entrecortado pelo ruído sincopado da enorme máquina de projectar de cinema. Uma espécie de drone que se espalha pela sala e acompanha o espectador na gravidade silenciosa do não olhar de Reynolds. As imagens mostram-na sempre de lado ou a três quartos e nunca de frente. O Tempo torna-se visível e palpável, talvez, até, incómodo, e, contudo, são essas características que o tornam eminentemente político. Um Tempo que potencia a reflexão é um tempo aliado da obra de arte, mas é, também, uma condição política desta e que lhe é inerente. Refere A crítica de arte Tina Camp<sup>91</sup> a propósito desta obra e da sua força política: “Yes, it is an act of refusal. It is a refusal to be complicit in the silencing of black pain and suffering, and a refusal to impose words on the indescribable. It is a refusal to depoliticize the space of the gallery or to assume the art world is removed from the politics of black fungibility. It is a refusal that forces us to do the work of reckoning — both inside the gallery and beyond it — with our own culpability with the infrastructures of anti-black violence that pervade every space, regardless of whether we acknowledge it or not.” A narrativa presente na obra e que a conduz ao presente da sua exibição apresenta-se aqui no interior de uma visível construção temporal que lhe permite a identidade necessária à sua condição de obra artística. Que lhe permite continuar a ser arte.

Nas antípodas do mutismo e estaticismo da obra de Thompson encontra-se a passagem de moda da marca Gucci na semana da moda de Milão para a primavera de 2020 e realizada em Setembro de 2019. Nesta, os modelos passavam imóveis e silenciosos num tapete rolante construído especialmente

---

<sup>90</sup> A definição pertence ao artista

<sup>91</sup> *Adjacency: Luke Willis Thompson's Poethics of Care* in revista “Flash Art n.º 327 de outubro de 2019.

para o evento. Vestidos maioritariamente de branco e com referências explícitas ao vestuário utilizado em hospitais psiquiátricos, os modelos passavam, quais seres lobotomizados<sup>92</sup>. A utilização da imagem, vazia, mas significativa do nada da maioria das imagens da comunicação que, numa relação de livre arbítrio, tudo utiliza para seu interesse é, por isso, uma “imagem” ao mesmo tempo poderosa e representativa do nosso tempo: A imagem como tudo, ou, antes o tudo como imagem. Trata-se de um recurso habitual da comunicação (por oposição à obra de arte), a sua superficialidade a que, neste caso, se acrescenta igualmente uma declarada falta de ética.

Se olharmos para as obras atrás analisadas e as pusermos em paralelo com este evento podemos chegar a algumas conclusões. Lida-se, em ambos os casos, com imagens e, contudo, não se tocam sequer, na relação que estabelecem com o espectador. Trata-se, nesta última situação, de uma alteração da maior importância. Aparentemente estamos no mesmo território do estaticismo, do tempo alongado, do silêncio e, contudo, nada disto é aqui decisivo, bem pelo contrário. Estas são imagens da pandemia imagética, as anteriores são absolutamente exteriores a esse fenómeno, sobretudo, porque assim o querem. Poderemos, se quisermos, adaptar a esta postura das práticas artísticas a noção derridiana da possibilidade da im-possibilidade. O que significa, obviamente, uma espécie de necessidade de sobrevivência para a arte em condições altamente adversas como as que vivemos no nosso presente.

Voltar ao título deste texto, equivale a fazer uma reflexão sobre o gesto desejante dos artistas e da arte nos seus percursos no interior do território conhecido como arte contemporânea. Não a utopia da Racionalidade, antes, como afirmava Luis Castro Nogueira, uma utopia das razões. E essa, esses gestos, nós temos a possibilidade de os buscar, de os abraçar como possibilidade de trabalho. Refere o título deste texto que a utopia da arte é, apenas, a arte poder continuar a ser arte. Parece coisa fácil e, contudo, é uma ambição utópica que, obviamente não se quer desfazer em uma qualquer distopia que a torne irreconhecível. Esta utopia é o alimento e o ideal que fornece a energia necessária aos artistas para continuarem a produzir. Esta utopia é a forma de dizer que sim, temos força para continuar a produzir a partir do nosso “gasto inútil”, para usar um termo caro a Bataille. E que utopia maior, numa sociedade autofágica e absolutamente vinculada a projectos económico/financeiros de desenvolvimento contínuo e impossível (que nos trouxe à tragédia que hoje

---

<sup>92</sup> A modelo Ayesha Tan Jones teve necessidade de proferir as seguintes declarações: “Como artista e modelo que já teve problemas de saúde mental, bem como membros da família que sofreram de depressão, ansiedade, bipolaridade e esquizofrenia, é doloroso e insensível ver uma marca como a Gucci usar essas referências como um conceito para uma passagem de moda”.

vivemos). Diz Naom Chomski com razão que este presente com que convivemos talvez seja a pior crise de sempre da humanidade.

Escrevi há muitos anos que toda a obra de arte, busca a utopia de uma existência exilada e que o olhar de fora é o mais interessante porque potencia o olhar crítico. Ambas as premissas forma aniquiladas pela totalização global e, contudo, elas continuam absolutamente válidas. São gestos desejantes que permitem aos artistas e às suas obras construir os seus “refúgios mentais” nesse lugar sem lugar (u-topos) a que pertencem. Dizia, com ironia Fredric Jameson que é nestes tempos mais sombrios que a nossa velha amiga utopia nos auxilia a ultrapassá-los. Tinha e tem toda a razão.

# O RUMOR UTÓPICO DO SOM

## The utopic sound rumor

Mário Azevedo<sup>95</sup>  
Bruno Pereira<sup>94</sup>

### 1 Da porosidade da escuta à utopia sonora

*O que nos parece natural é unicamente o habitual do há muito adquirido, que fez esquecer o inabitual, donde provém. Este inabitual, todavia, surpreendeu um dia o homem como algo de estranho, e levou o pensamento ao espanto.*

Heidegger, 2008, p. 17

*O grito enquanto  
proposta de abertura  
inabitual. O grito como  
proposta sonoclasta.  
Uma possibilidade de  
sermos livres. O grito  
enquanto utopia da  
liberdade dos sons;  
como fenda na aporia  
contemporânea.*

*Não há vida sem grito.  
Não há arte sem utopia.*



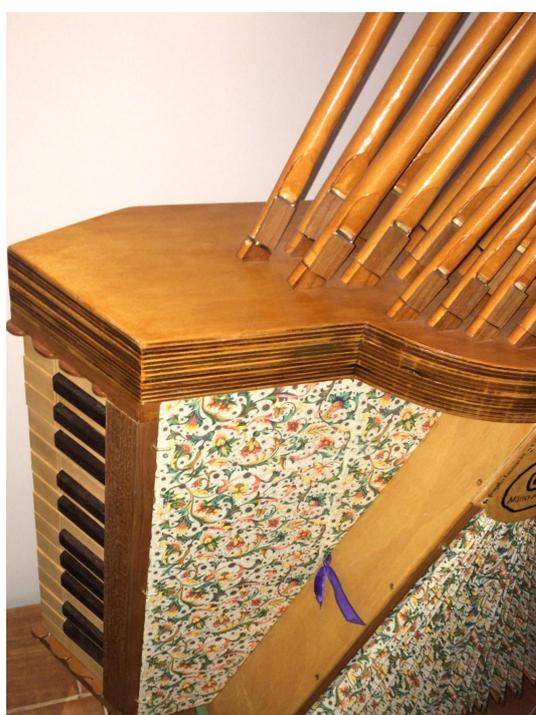
---

<sup>95</sup> Professor na Escola Superior de Música e Artes (ESMAE). Doutor em Educação Artística pela Universidade do Porto, onde desenvolve trabalho focado em Educação Artística, Música, Estética e Filosofia. E-mail: marioazevedo@esmae.ipp.pt

<sup>94</sup> Escola Superior de Música e Artes (ESMAE), i2ADS, NIMAE.  
E-mail: brunopereira@esmae.ipp.pt

A arte suscita a criação de experiências plurais a serem realizadas por nós em direção ao discernimento que temos sobre o tempo que vivemos. Esses eventos, tanto podem ser dirigidos ao conhecimento que já acumulamos sobre o que nos rodeia, como podem atrever-se a problematizar o já vivido, o que agora vivemos e o que ainda não foi vivido. É bem disso exemplo a *possibilidade esperançosa* de sermos livres.

É a partir dessa manhã radiosa, de luz e som, que pensamos sobre a *porosidade da escuta* e sobre a *utopia dos sons*, partindo da experiência tida por nós aquando da idealização e do apoio à construção de um instrumento silenciosamente sonoclasta<sup>95</sup>, o *organetto* de Da Vinci, materializado por nós enquanto *acordeão de papel*<sup>96</sup>.



---

<sup>95</sup> O neologismo designado por sonoclasta, agora dado ao *acordeão de papel*, provém da ajuda parafrásica requisitada ao termo iconoclastia (do étimo *klastein*) o que faz com que, ao quebrar os sons e ao afastá-los do seu uso habitual, os abre a um território inaudito e incognoscível.

<sup>96</sup> O *acordeão de papel* é um instrumento inspirado em desenhos de Leonardo Da Vinci, encontrados na Biblioteca Nacional de Espanha, construído por Reynier Kloeg e que foi supervisionado por Mário Azevedo em 2016, quando da preparação final dos trabalhos que este último realizou para a sua tese doutoral em torno do silêncio. O acordeão foi concebido enquanto instalação sonora sobre o silêncio e equipado para se poder confrontar com o real sonoro contemporâneo.

A possibilidade de pensar utopicamente a escuta e o som, levou-nos ao exercício inabitual de colocarmos num frente-a-frente o *laboratório do ouvido*<sup>97</sup> da Dziga Vertov (1896-1954) e o *ready made sonoro assistido*<sup>98</sup> de Marcel Duchamp (1887-1968), ambos nados e criados no mesmo ano de 1916 e, infelizmente, tanto quanto sabemos, nunca postos em contacto.

É esse desencontro que aqui queremos sanar por nos interessar imaginar a riqueza de pensamento sobre o universo da arte sonora (Labelle, 2007) que, do seu encontro, poderia ter resultado. Ao agitar dialeticamente o vigor da metamorfose perceptiva composta por Dziga Vertov (Khan, Whitehead, 1999), ladeado pelo seu *laboratório do ouvido*, e contracenando com a inquietação duchampiana sobre o poder ilimitado do som, congeminado no seu *ready made sonoro*, não será difícil imaginar a riqueza enorme de aventuras sobre a potência da utopia sonora aí alimentadas.

Este diálogo hipotético está assim pensado para irmos ao encontro da possibilidade de auscultar os territórios da arte sonora, da sociedade e do político, sobrepondo-lhes o som enquanto articulador de sentido utópico. Foi para isso que convocamos a presença matérica de um *acordeão de papel*, objeto predisposto a criar uma nuvem de investigações que o levarão a expor-se, como já foi atrás expresso, enquanto instrumento utopicamente sonoclasta.

A potência utópica deste instrumento pode muito bem instruir-nos sobre como nos poderemos opor ao culto do som agregado à convenção – a visão etnográfica dos sons em Vertov e a pródiga imaginação sobre o indeterminado duchampiano são disso claramente um testemunho – dando força à liberdade e autonomia dos sons face às doutrinas estéticas que, ainda hoje, persistem no seu aprisionamento funcional.

Um instrumento sonoclasta conjetura a possibilidade de inquirir a natureza política da arte sonora ao cuidar e ao observar as suas próprias condições no ato de criar, de disseminar e de rececionar sons. Isto acontece à arte sonora por ressentimento, por esta saber que o enfraquecimento radical a que os sons foram expostos não lhe augura nada de bom.

---

<sup>97</sup> Este laboratório foi concebido como lugar para produzir (montar e editar) sons, num exercício paralelo às práticas cinematográficas que já se realizavam. Aí recorrer-se-ia à metáfora sonora, i.e.: distorção, onde o *som como ideia* ganhava já notoriedade.

<sup>98</sup> Em 1916, Duchamp constrói o seu primeiro *ready made assistido* – With Hidden Noise – cujo propósito consistia em conceber uma caixa que tivesse dentro de si um som indeterminado e irreconhecível.

Esse ressentimento manifesta-se hoje na nossa incapacidade de nos desfazermos daquele passado sonoro que corrompe o presente e compromete o futuro. A sonoclastia do *acordeão de papel* opta mais, afinal de contas, pela inocência nietzscheana do devir, aderindo assim a um tempo que não fique, por si só, tão endividado com o passado.



*Adorno  
carrega-nos da  
tensão que  
resulta das  
interações do  
outrora com o  
agora e com o  
possível  
futurível. Esta é  
uma profunda  
metamorfose de  
que a arte é  
orgulhosamente  
refém.*

*“A definição do  
que é a Arte é  
sempre dada  
previamente  
pelo que ela foi  
outrora, mas  
apenas é  
legitimada por  
aquilo em que  
se tornou,  
aberta ao que  
pretende ser e  
àquilo em que  
poderá talvez  
tornar-se”  
(Adorno, 1970,  
p. 13).*

Não é que o passado não conte para o *acordeão de papel*. Mas faz-lhe melhor, por mera questão de sobrevivência, observar o passado a partir dos seus momentos de rutura. É aí que, quer Vertov com os seus desafios em tornar a música enquanto modalidade sonora do real, quer Duchamp na sua luta pela, se é possível afirmar assim, anticristalização auditiva, reforçam o *desejo de futuro* que o acordeão transporta dentro de si.

*Um instrumento  
antigo, do qual  
nunca ouvimos o  
som. Uma  
reinvenção desse  
instrumento, sem  
território tímbrico,  
num acordeão de  
papel que tem  
dentro de si todos os  
sons do Mundo,  
todos os sons da  
nossa utopia.*

Tomamos, por isso, dois caminhos por entre o dédalo contemporâneo: o caminho da escuta utópica, aquela que, de dentro para fora, oposta ao policiamento e ao controlo dos sons, mas adepta da sua experimentação fenomenológica, busca incessantemente o território indeterminado dos sons, e o caminho do som utópico, essa matéria vibrátil que teima em confrontar-nos com o ainda não ouvido.

Eis a razão pela qual a porosidade da escuta dá as mãos à utopia dos sons: a possibilidade de se constituírem tal qual um *pas-de-deux* que acontece por vibrarem ambas entre a imanência e a transcendência dos sons. Essa ideia facilita o pensarmos a utopia a constituir-se, tal qual, um exercício nosso que antecipa e planeia desejos e, por isso, propõe-se amadurecer a concretização de um objeto sonoro.

*Como é que o som que ouvimos, acusticamente, não se torna distópico? O que nos interessa no som, quando este se demite intencionalmente do seu território causal, simbólico e semântico, é o seu lado de profunda utopia uma vez que nunca nos dá o que procuramos, mas transporta consigo mais um questionamento, uma surpresa, um infixável, uma natureza que não se torna estática, uma natureza desejante que nos afasta do risco distópico.*

*É esta permanente lacuna que lhe permite ser veículo físico de uma utopia.*

Ernst Bloch (1885-1977), no seu monumental *O Princípio Esperança*<sup>99</sup>, afirma que é essa *consciência antecipante* que a utopia contém, que nos permite falar dela como a potência que se projeta na ideia de que nós ainda não somos tudo o que podemos vir a ser, o que dota a arte de uma força - Martin Heidegger (1889-1976) fala-nos até da força da arte<sup>100</sup> -, que nos abala de uma maneira singularmente vincada em nós. É por isso que a utopia, partindo das ruínas dos nossos dias, desenha em nós um *aberto* irresistível e impossível de recusar.

*O trabalho deste afeto [Esperança, N.T.] exige homens que se entreguem ativamente ao processo do devir a que eles mesmos pertencem.*

Bloch, 2007, pp. 26-27

Podemos afirmar que utopia, pela voz de Bloch, ganha notoriedade enquanto consciência antecipadora que se move em direção ao que ainda não se manifestou no mundo, promovendo um exercício dialético entre o passado e o futuro, não se deixando enredar pelas heranças desse passado mas manifestando um apreço especial pela descoberta e pela realização prática – i.e. objeto artístico (*acordeão de papel*) – que já se projeta no agora e, utopicamente, nas proximidades do futuro que está a chegar.

*Neste momento damos de caras com o silêncio, um lugar onde se sente a tensão de uma vibração por acontecer, uma sensação inexplicável de fragilidade pela ausência e de poder absoluto pelas possibilidades de inscrição de um som (ou de novo silêncio) neste futuro que está por vir. A utopia é então um instrumento silencioso que se deixa contemplar, sem pressa, sem a sensação de inevitabilidade da construção de um som, desejando-o, mas nunca ansiando pela sua concretização distópica.*

---

<sup>99</sup> *O Princípio Esperança*, de Ernst Bloch, Editorial Trotta, Madrid, em 2007, é uma obra monumental que propõe à filosofia que se deixe possuir pelo conceito de esperança. Escrito no exílio norte-americano de Bloch (1938-1947), espraia-se em mais de 1.700 páginas e, dividida em unidades temáticas, mais se assemelha a um atlas concetual em torno do mundo da *esperança*.

<sup>100</sup> A força da arte encontra-se derramada por todo o texto de Heidegger intitulado “A Origem da Obra de Arte” editado pela primeira vez em 1950, traduzido e publicado em Portugal em 2008, ensaio esse estruturado a partir de conferências realizadas em 1936.

*É a utopia a ganhar contornos de obra de arte quando a sua potência se torna sujeito, quando o seu processo intangível de tensão criadora se transforma no foco da nossa percepção. É uma espiral infinita que nos aponta para uma escuta, a tal percepção, também ela infinita. Uma escuta que não faz medir as vibrações acústicas, mas que perscruta o tal momento que antecede qualquer vibração e que lhe permite tudo. Uma escuta infinita que nos permite construir o labirinto que desejamos para a nossa orelha que investiga o Mundo em que escutamos.*

Isso coloca-nos perante uma particularidade muito curiosa quando nos dirigimos à potência da arte utópica, por nela observarmos constantemente uma inatualidade, assaz visível, que deambula entre o que já está feito artisticamente e aquilo que ainda está por fazer. A existir uma constante, diríamos que esta se pressente quando a utopia artística derrama sobre nós inatualidades.

*Utopicamente INATUAL, INÚTIL, INOPERATIVA, INDEPENDENTE, INCLASSIFICÁVEL, INESGOTÁVEL.*

Bloch fala-nos de uma esperança que urge compormos, tal qual uma medida profilática exatamente para impedir a propagação da ossificação e da burocratização do futuro. Os artistas lançam esperançosamente as suas obras sobre aquilo que ainda não sabemos. Os objetos artísticos passam a ser não só aquilo que os distingue na sua singularidade estética, mas também, aquilo que legitima a possibilidade ética de interromper o fluxo avassalador da mesmidade.

Walter Benjamin (1892-1940) e Ernst Bloch coincidem, assim os vemos, na potência messiânica que se pode albergar num objeto artístico – i.e.: livro, som, movimento, luz, ...- que declara o *rumor utópico*<sup>101</sup> de que o pior que pode acontecer é nós continuarmos como sempre.

---

<sup>101</sup> Eis o sussurro sonoro expelido pelo *acordeão de papel* que se insinua a partir do nosso trabalho, mas que vive numa contingência própria e carregada de negatividade.

Arte e utopia coincidem aqui, e só se afastam quando uma realização matérica da arte suscita a si própria o sorriso melancólico da sua utopia, agora envolta numa dialética entre o sonho realizado e o devaneio involuntário do seu desejo.

Arte e utopia coincidem no desassossego militante e, por isso mesmo, constituem-se enquanto ato político. É assim que se definem nas opções que tomam e é assim que se declaram, ao contrário da opção moralista da obra-que-deve-ser, pela potência crítica do *por vir* que transportam em si.

*Para que este necessário desassossego possa concretizar-se não podemos abdicar de um Tempo de acolhimento. Um Tempo de acolhimento que promove criação, que promove a vitalidade da arte enquanto fazedora da utopia intangível. No entanto, falamos de um Tempo de acolhimento que não é passivo, mas que pressupõe uma fricção com o agora, lançando um novo agora que se projeta em potencial futuro. Tempo de acolhimento ao Mundo que aí vem, ao Mundo por vir. Tempo de acolhimento que recusa o tempo que nos foge e não nos deixa possibilidade para a experiência da arte e da sua utopia.*

*Interessa-nos o que está “por vir”. É aí que reside o combustível da utopia que alimenta a criação artística e a repossibilitação de um tempo em devir que permite escavar, camada a camada, o pensamento onde reside essa utopia. Esse furo agora escavado, faz jorrar, de dentro para fora, a potência da criação de algo que está por vir. Algo que não é previsível, que é não catalogável. Algo que exprime uma “relação negativa com o seu tempo e um nexo ativo com um tempo por vir” (Dias, 2004, p. 11). Este algo é agora uma concretização artística tensional que provoca o campo do irrealizável, do impossível. Esta obra é uma “abertura, na ordem do sensível, de um inédito campo de sensações” (ibid, p. 13).*

Uma e outra sabem que um objeto de criação é inesgotável nos caminhos que traça para si próprio e para o mundo onde se insere. É isso que as faz esboçar um discurso operativo destinado a bloquear meras insatisfações subjetivas e a compor um conjunto amplo de transposições que abrem espaço a um movimento crítico singular, ou coletivo, e que, pelo interesse que têm em não controlar processos, expõem aquilo que vai mal em todas as dinamarcas desta nossa contemporaneidade.

Arte e utopia são sinónimo de esperança por se associarem livremente e por darem o exemplo de como nos podemos livrar das aporias que anestésiam o pensar e o fazer das nossas experiências poéticas.

Podemos agora tentar discorrer sobre onde é que o tráfego entre ambas ganha mais força. Pela experiência que temos vindo a acumular em nós, estas acabam por se encontrar exatamente no lugar habitado pela contra-hegemonia.

É neste lugar onde é possível encontrar prescrições poéticas em ambas as partes que façam implodir o já estabelecido e se crie uma *fissura esperançosa* capaz de nos alertar para que aquilo que existe não possa interromper, ou até suplantar, o *por vir*. O problema é que não só se anestesia o que há de vir como se contamina escandalosamente a potência dos nossos sonhos e isso é matéria do foro da biopolítica, como todos sabemos.

Talvez não haja outra forma de debelar o que agora foi expresso que não seja desanestésiar<sup>102</sup>, que não seja a de expor a fratura, a dor e, simultaneamente, a ideia de obliterar o cancelamento do futuro que, por agora, vamos vivendo.

Assistimos hoje à inventariação de novas normalidades – chamam-lhe exatamente o *novo normal* - no sentido de enunciar positivamente castradoras que se incumbem de nos infantilizar o pensamento e a ação, tornando-nos obedientes e apenas capazes de fazermos uso do já existente.

Talvez seja isso que nos impele a falar de utopia e de arte enquanto espaços de fracasso, enquanto lugares que nos permitam observar os limites da nossa própria (in)capacidade de criar, de disseminar e de rececionar. Isso bastar-nos-á para *fracassarmos ainda melhor*, no sentido que Samuel Beckett dá à expressão exposta.

*A história das artes, da literatura, da filosofia e da ação política é maturação de um futuro e não sacrifício do presente por um futuro desconhecido. A regra, a única regra, de ação para o artista, o escritor, o filósofo e o político não é que a sua ação seja eficaz, mas que seja fecunda, matriz e matricial.*

Chauí, 2002, p. 194

---

<sup>102</sup> Desanestesia, segundo Fernando José Pereira (Azevedo, Pereira, 2016), é uma proposta de aproximação ao real. Neste caso insistimos na busca incessante do real sonoro, trazendo à colação a ideia de que real sonoro é aquilo que, via Lacan, o simbólico é incapaz de capturar.

## 2 A porosidade da escuta

*A ocorrência isenta de repetição ultrapassa a razão de forma a caducar os meios de que dispõe habitualmente para exprimir o real; falar, explicar, demonstrar, são pormenores que tanto mais se veem desprovidos de nexos, quanto mais elevado for o grau de intensidade e mais afastado se situar do plano do dizível. Somente a experimentação é razoável, originando o desfalecimento do verbo.*

Onfray, 2003, p. 59

Sendo a arte e a utopia a contemplação visível e invisível da potência do fazer e do pensar, num tempo tão absorvido pela crise do que significa projetar, torna-se imperativo declarar ambas enquanto elementos ontológicos constituintes do que todos somos.

Quer em Bloch, quer em Benjamin, quer mesmo em Thomas Morus (1478-1535), podemos verificar que neles está registado que todos os *castelos que ainda agora estavam no ar* antecipam um movimento em direção a um acontecimento singular.

Um  
som.  
Nenhum  
som.  
O som.

É disso que aqui queremos tratar: o acontecido e o ainda não acontecido encontram-se no território da escuta humana para admitirem que a vida própria de um evento sonoro artístico *tende* para a utopia. Eis-nos chegados à possibilidade de sentir a utopia como recusa a um sonoro instituído e cansado, saída para o contacto com o som inaudito e, sobretudo, para dar densidade à exigência que proponha a nós maneiras de nos suplantarmos a nós próprios, numa viagem cultural intempestiva que vai da categoria do sujeito à categoria dos seus predicados.

Nesta expedição, abrem-se assim em nós, espaços de confronto sobre os nossos próprios limites. A escuta, essa ação porosa que acontece no *entre* os homens e as coisas vibráteis que os rodeiam, assume-se prospetiva, na medida em que busca impacientemente o contacto *em aberto* com os sons emancipados. Isso acontece porque a escuta vive na esperança e na utopia de, em si mesma, se apresentar enquanto porta aberta para o tráfego entre sons livres de qualquer poder paternal.

Acostumada que está ao jogo positivo da guloseima sonora do entretenimento, esta escuta que percorre o mundo dos sons, assume-se como trajetória que inclui nela importância significativa a dar à observação livre sobre sons que reconheçam no *outro*, naquele som estrangeiro que nos chega de fora, um modo de estar próprio e que permite a criação espontânea e indeterminada de múltiplas maneiras de auscultarmos o mundo.

*Na nossa “hipercinesia quotidiana” (Han, 2016) não há tempo para mais. Não há tempo para questionar um som que desconhecemos, que se esquina no nosso ouvido agredindo a passagem penteada – mas não esquecer, labiríntica – da nossa orelha. Não há tempo para um “quem és tu, som estranho? O que fazes aqui?”. Não há tempo para uma transformação lenta do nosso escutar, do nosso pensar. Não há tempo para incluímos o outro, a alteridade, no nosso processo de relação com o Mundo. Ainda hoje olhamos com suspeita para o outro que se apresenta diferente de nós. Esquecemo-nos que até ao espelho já não somos nós próprios, mas apenas uma outra representação do nosso corpo, bidimensional, profundamente lacunar.*

*Já não há tempo para pensarmos o que fazemos, mas apenas para operacionalizar o que já fazíamos. O “tempo que foge não é habitável” (Han, 2019, p.12) nem pelo eu, nem pelo outro. Atropelamos uma considerável parte das possibilidades de construir singularidade que nos chega pelo ato de pensar criticamente o que nos rodeia, de construir uma visão própria do Mundo que está à nossa volta.*

*É tempo de reivindicar Tempo. É tempo de convocarmos o outro para a construção da nossa negatividade.*

O laboratório do ouvido de Vertov aí está para assinalar, mais de um século passado sobre o seu nascimento, o bom que foi, que é e que será nós podermos aceder a uma poética dos sons, ao advento de uma contínua e emergente residência artística dedicada ao som, que nos impregne de experiências e de memórias sobre a presença de (im)possíveis constelações sonoras que nos alertem e que nos levem a investigar – daí a existência do laboratório – não o como, mas o porquê destes nos habitarem.

Escutar, para lá do que se ouve, é também a proposta de Martin Heidegger. No seu texto *A origem da Obra de Arte* torna ainda mais denso o carácter enigmático da arte, fazendo-nos o convite para nos abeirarmos do indivisível que a arte contém, partindo do território silencioso do pensar.

Vinte anos depois do laboratório de Vertov, Heidegger (2008) diz-nos que “o que quer que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra” e questiona a origem desta quando interroga: “A obra de arte está no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio carácter de coisa na obra de arte?” (p. 13)

Percebe-se na pergunta realizada por Heidegger que para ele, para lá da coisa consubstanciada na obra, existe um campo imenso de trabalho a dedicar-se ao artístico, a esse outro, que, ao lado da obra, compõe a sua unidade, a sua singularidade.

É isso, no nosso entender, que o filósofo expressa quando nos diz que: “ouvimos em casa a porta a bater e nunca ouvimos as sensações acústicas ou mesmo os meros ruídos. Para ouvir um mero ruído, temos de deixar as coisas, afastar o ouvido de as ouvir, isto é, ouvir abstratamente” (p. 19).

Não sabemos se John Cage se confrontou com este texto, mas a verdade é que dois anos depois da edição destas conferências (1950) que fizeram nascer *A origem da Obra de Arte*, o criador norte-americano apresenta, via David Tudor, o seu 4'33”, um objeto conceptualmente silencioso que vem ampliar o território da arte musical contemporânea e que permite, no dizer heideggeriano, “deixar a coisa, por exemplo, repousar no seu ser-coisa” (ibid, p. 23).

Diríamos que Cage, via silêncio, permite que os sons, eles próprios, repousem em si mesmo, agora que ficam libertos de uma putativa interpretação.

Adiantamos, por isso, que o laboratório vertoviano, exposto à espuma dos dias de hoje, radica-se num posicionamento político disposto a fazer a crítica ao som reificado e, num movimento contrário, a fazer a apologia de um gesto sonoro performático que atravesse novos *modus operandi*, quer na pesquisa, quer na invenção sonora.

No nosso caso, a ideia de retomarmos imaginariamente o laboratório de Vertov, assume a possibilidade de, em apneia sonora, dotarmos a escuta de uma porosidade tal que, submetidos a ela, nos tornamos auditivamente sonâmbulos e mais aptos e experimentados para podermos investigar outras proposições sonoras, podendo neste caso, nem lhe podermos colocar o epíteto de música.

Quando Vertov nos diz que “a orelha não espia, o olho não escuta”<sup>105</sup>, está a convocar-nos para nos juntarmos à ideia de nos tornarmos hábeis na montagem da nossa vida audível propondo que, num verdadeiro gesto futurista, adicionemos ao nosso corpo uma orelha mecânica e um altifalante, para podermos criar rádio crônicas sobre nós, como se nos visitássemos a nós próprios e pela primeira vez.

Apesar do tom futurista exacerbado, fica no ar a ideia utópica de que cada um de nós pode, em potência, ser o produtor da sua própria vida. Ensaia-se aqui um gesto emancipador que muito nos interessa por vermos assinalada, nesta demanda, vertoviana ou não, a ação de um ouvido que, de dentro para fora, rompe com a surdez galopante que o vai constrangendo.

É essa paixão que se encontra instalada nos homens vivos que agora nos permite incluir, neste laboratório vertoviano, o rumor utópico dos sons, via *acordeão de papel*, por estes serem, antes de mais, vestígios, ou sussurros, que, ao irromperem em nós, nos fecundam de memórias e, sobretudo, fazem articular dentro de nós cultura, espanto e paixão.

*Respira! Sussurra! Renova  
o grito!*



---

<sup>105</sup> Esta expressão encontra-se no manifesto de Vertov, publicado no nº3 da revista russa LEF, em 1923.

Os sons, enquanto fenômenos vibráteis, acentuam o que difere em cada um de nós. A nossa inquietude aprisiona a origem mecânica destes, relacionando-a perceptivamente e projetando-a num mar revolto de coisificações, de interpretações e de classificações.

Aí acionamos os processos cognitivos necessários para tornar compreensíveis, ou não, os territórios do som que se observam entre a sua criação, projeção, interpretação e recepção.

É por aqui que podemos compreender melhor a urgência em destacar a porosidade, enquanto qualidade indispensável para fomentar a elasticidade e o alargamento das fronteiras do vasto território sonoro.

Não querendo reduzir os sons ao triângulo amoroso entre criação, interpretação/disseminação e recepção, a porosidade da escuta aqui enunciada, tal qual uma viagem direta à dureza do real sonoro, estende os seus desígnios, agita a sua utopia a partir de uma intencionalidade que se dirige diretamente ao som, mesmo sem ser necessário um qualquer intermediário.

Para que isso aconteça o qualificativo poroso faz empreender à escuta o exercício olímpico de se movimentar por entre outras possibilidades no que concerne à recepção – espaço de convívio com os sons em que todos estamos em igualdade de condições – que faça desligar, eis o esforço temerário, os sons das suas causas e que os predisponha a uma liberdade inédita.

*Um exercício poroso de escuta apela à democracia da experiência sonora. Uma orelha aberta que não filtra, à entrada, as possibilidades que aquele som transporta para dentro de nós. Um corpo disposto a arriscar na assimilação de propostas de novas reconfigurações do outrora ouvido. Uma escuta que, depois de uma assimilação abundante, nos permite tecer escrutínios sobre o Mundo que nos dá contexto. É essa porosidade, essa fenda que queremos alargar numa abordagem cada vez mais radical em relação à estrutura social e cultural de onde, fatidicamente, parte.*

Sendo os sons fenômenos efêmeros, esta ação atrás preconizada tem vindo a promover a deslocação destes, enquanto referentes, para zonas onde o *artístico*, espaço-tempo dedicado à celebração do enigma sonoro, ganha força, tal como tem vindo a emergir na arte sonora.

A porosidade da escuta está exatamente no lugar certo onde o tráfico entre o artístico e o não artístico ganha uma particular resistência e desenha, utopicamente, gestos sonoros metafóricos.

Como será de esperar, o som, ontologicamente, agradece.

*Acredito que toda a arte é uma rutura, uma fratura no real habitual para ter acesso a outra coisa, a outra forma não tão aparente do habitual, porventura aos fundamentos do real; [...] É a aparição, a conquista de algo novo, de algo que ainda não estava.*

Juarroz, 2020, p. 23

### 3 O som utópico

*Na verdade, o utopista é simplesmente o defensor de uma ordem social justa e humana que ainda não existe em nenhuma parte (u-topos em grego); é o indivíduo que sonha uma “cidade ideal” situada no futuro.*

Lowy, 2016, p. 44

A utopia sonora que aqui trazemos é entendida por nós enquanto representação sonora que se opõe àquela que, em nós, já existe. Interessa-nos ir em busca da *alteridade sonora* para criar fissuras no tecido da mesmidade sonora que, pelo hábito hegemónico, suprime, explora e domina a potência que os sons contêm dentro de si.

Para que isso aconteça é necessário refundar a forma destes conviverem entre si, dado que aquilo que hoje temos, salvo manifestas criações periféricas, mais limita do que liberta.

*E se criássemos, juntos, uma utopia? Agora. Imaginemos um tempo em que há tempo para o silêncio. Que há tempo para a construção de um objeto que nos chega diretamente da utopia. Utopia, pensamento. Um tempo que nos deixa pensar. Que nos permite olhar para o Mundo que habitamos e aceita que dele tenhamos um olhar próprio, genuíno, singular. Um tempo que nos dá contexto para traduzirmos em fisicalidade esse olhar do Mundo, o tal objeto. Arte? Será essa a sua razão de existir, escapando-se à sua própria morte via concretização de uma utopia?*

Falamos, por oposição, de uma *altersonoridade* cujo propósito claro é o da desativação da injustiça e da violência simbólica derramada sobre os sons, que marcam o que hoje temos pela força dos privilégios atribuídos a um determinado tipo de indústria sonora - é este o termo justo para a sua qualificação – que corrompe o nosso imaginário, capturando-o e infantilizando-o.

Trazemos para o miolo desta ação o conceito de *sonoclastia* que se constitui em dois movimentos em simultâneo: i) quebrar a hegemonia dos sons existentes caracterizados culturalmente pelo articulador música e ii) abrir os sons ao ainda não-ouvido, ao absolutamente outro.

!PUMMM!



Isso impõe o ensaio de um movimento amplo que transforme música em arte sonora e que destrua o confinamento a que os sons têm vindo a ser sujeitos. Isso será suficiente para instigar os sons a uma nova fisicalidade vibrátil.

Para que isso aconteça recorremos a um efeito de choque em que a *sonoclastia* lá estará para protagonizar um verdadeiro choque *desanestésico* a ser derramado sobre o mundo sonoro estabelecido.

Mesmo sabendo que o discurso agora exposto é, sobretudo, um discurso hipotético, interessa-nos instigar movimentos de pensamento e ações concretas que tragam consigo a *esperança tardia* da sua realização.

*Hipoteticamente:*

*E se, a partir de  
amanhã,  
acabasse a arte,  
criação?*

*Pressuposto  
avassalador e irreal.  
A arte não morrerá  
porque o devir é sua  
condição básica de  
existência. Na  
morte, a  
transformação já  
não se concretiza e  
deparamo-nos sim  
com a degradação  
que lhe muda a  
aparência, mas não  
constrói esse devir.  
A morte carrega o  
fardo da  
decomposição, de  
uma erosão  
inevitável, mesmo  
que ao limite dos  
tempos. Se morresse  
já não seria arte  
porque lhe falhava a  
sua característica  
ativa de*

*metamorfose. A arte, potencial evidência da utopia, não pode deixar de assumir o seu papel de nos fazer acreditar nessa utopia. O objeto artístico torna-se a concretização em visível da utopia de um pensar. Os detratores da utopia acusam aqueles que elaboram sobre utopia de serem utópicos. Ora, neste caso, parece-nos que o apelido atribuído bate certo. Os utópicos imaginam uma utopia. Até aqui estaremos certamente de acordo. Faltará talvez refletir apenas sobre o porquê da acusação. Qual a razão da crítica ao utópico que mais não faz do que pensar uma utopia? O mero ato de considerar uma utopia é profundamente inoperativo o que, de imediato, cria pontes conceituais com a arte que lhe dará existência para além da intangibilidade do pensamento em que floresceu esse*

*regime do utópico,  
da pré-arte.*

*Os utópicos  
anunciam a sua  
utopia.*

Sendo a utopia uma realização cultural da renascença, porque é que ela permanece entre nós? Foi nesse tempo que os homens se tornaram o centro das atenções e, talvez por isso mesmo, possamos a seu lado reivindicar o mesmo, mas de outra forma, nos nossos pensamentos e ações.

Mesmo tardia há uma esperança em nós que resulta no facto de acreditarmos que a arte, *território selvagem povoado por seres brutos*, persiste em se ligar à utopia, enquanto espaço crítico, enquanto motivação eticamente acrescida em pensarmos a arte como um espaço e um tempo excepcionais para transformarmos o mundo.

A arte constitui-se como um enigma cuja *poesis* transforma o familiar em desconhecido. É esse ouvir desconhecido de que a utopia se nutre para, e a partir dela, partirmos para uma reflexão/ação madura sobre os sons e os seus destinos.

Para lá do som mercantil, a arte sonora impele-nos a concebermos e a concretizarmos uma vivência duradoura com a singularidade dos sons, o que nos autoriza pensá-la como um lugar de utopia, no sentido em que esta se predispõe a clamar pelos sons que ainda não foram ouvidos.

*A pressão da nossa sociedade em direção à produção impede que o som novo construa uma duração que lhe dê possibilidade de ser objeto de percepção funda. O som mercantil é privado de durabilidade. Esta pressão, a que Han (2019) chama de coação, “destrói intencionalmente a duração, para que se produza mais, para que se consuma mais” (p. 13). O consumo é efêmero, tal como o som, mas, ao contrário desse som utópico, é também leviano e superficial. Esta superficialidade é um obstáculo intransponível na composição de uma utopia que nos faz desejar pelo som por vir.*

Esse mundo outro, utópico, contribuirá certamente para ajustarmos contas com o tempo que vivemos, até porque ele próprio se tornará, assim, um lugar crítico e resistente.

Imaginemos, por momentos, a questão do sentido da experiência artística e sonora, que é convocada por Duchamp com o seu *ready made* sonoro assistido, exatamente no mesmo ano (1916) da criação do laboratório vertoviano. O seu apelo é dramático, sobretudo por sentir que, se nada fizesse, a arte que via e ouvia já nada tinha a ver com transformação.

Era absolutamente fundamental dizer isso artisticamente. Era necessário provocar o divórcio com a positividade da tese que afirmava que a arte seria sempre a produção de eventos glorificadores da raridade, ou até da genialidade.

*Reivindicamos uma utopia da arte que  
lhe permita permanecer enquanto tal.  
Que lhe permita, em tempos de profunda  
adversidade, permanecer profundamente  
inútil e independente.*

O obstáculo epistemológico que constitui o *ready made* duchampiano impõe, de forma abrupta, uma inquirição filosófica e artística sobre o som enquanto ideia. O som enquanto ideia, o som como algo que fica registrado na mente humana, serviu a Duchamp para se afastar radicalmente do jeito tradicional em nos ocuparmos dos sons.

Estamos em crer que Duchamp, mais tarde acompanhado por John Cage, propõe este objeto observando-o como um processo a partir do qual nos podemos aproximar utopicamente dos sons, dando-lhes uma cobertura concetual e até, no nosso entender, uma outra de natureza puramente *sonoclasta*.

Sabemos do seu interesse em expor os convencionalismos da arte, dando nota de como o acaso poderia ser instalado nas suas composições, assim como da possibilidade de investigar, sobretudo, a presença do ruído nos intervalos entre sons definidos e não definidos.

O seu *ready made* sonoro assistido por um som escondido, resulta da sua vontade em conservar algo. As instruções de *With Hidden Noise* sugerem a presença de um objeto escondido, entre as placas do *ready made*, que provocava um som indeterminado.

As mesmas instruções incluem a leitura de um texto que está registrado, ao mesmo tempo que o objeto é mudado de posição, com a subsequente manifestação sonora. Tornou-se, por isso mesmo, o verdadeiro exemplo, agora clássico, de um *ready made* assistido.

A força-da-arte contida neste *With Hidden Noise* radica na abertura ao acaso e à indeterminação sonora, sugerindo que parte significativa de uma qualquer atividade artística irá permanecer desconhecida.

Aqui chegados, estabelecemos uma capilaridade que vai da obra duchampiana ao deslocamento provocado pelo 4'33" cageano, acedendo assim a um modo muito particular de prestarmos atenção ao mundo [Cage insiste em chamar-lhe silêncio], e de nos atrevermos a acompanhar este movimento projetando-nos na *sonoclastia* do *acordeão de papel*, advindo do putativo *organetto* de Da Vinci.

Se 4'33" pode ser considerado tal qual um organismo sonoro vivo e em permanente transformação, proposto como reação a uma experiência tida numa câmara anecoica, imaginamos o *acordeão de papel* tal qual como um *ready made* sonoro *sonoclasta* que, por entre múltiplas formas de ser usado, permanecerá mudo, mesmo quando a sua presença sonora for requisitada.

Entendemos o *acordeão de papel* tal qual uma estratégia dialógica que se predispõe a estabelecer afinidades eletivas entre o emissor e o recetor. Este procurará sempre ser um disseminador dos modelos para escutar (*hormodelle*) advindos das práticas radiofônicas de Walter Benjamin.

No caso de Benjamin, esses modelos tinham a ambição de expor a potência da escuta através da rádio, enquanto forma de irradiar práticas artísticas. No nosso caso, admitimos o *acordeão de papel* enquanto processo triplo de criação, de interpretação e de receção, que possam emparelhar utopicamente com a força *sonoclasta* de um instrumento imaginário.

Na sua imposição *sonoclasta*, o *acordeão* mede forças com a liberdade e elasticidade dos materiais sonoros e permite-lhes lá ficarem registrados, ou não, em abordagens que podem ir desde o conceito de objeto sonoro até à sombra, sussurro, ou rumor sonoro.

Fica apenas por esclarecer se estes tratamentos poderão algum dia vir a tocar nos nossos tímpanos.

As práticas artísticas contemporâneas são labirínticas e incluem o som nas suas andanças – veja-se o caso das tecnologias associadas ao som – e que vão desde a sua desmaterialização até à sua exploração concetual, onde se incluem, i.e., as metáforas sonoras de Joseph Beuys (1921-1986).

É isso que permite afirmar que as artes baseadas no tempo, dentro delas encontra-se a arte sonora, aproximam-se de um ponto de ebulição e de concentração tal, que merece a nossa total atenção. É também isso que marca em nós uma esperança, desta feita extemporânea, que nos coloca perante um movimento decisivo e seguro e que se desloca em direção ao que ainda não sabemos.

*Colocar o som dentro de uma prática artística faz deslocar o território aporético da música para um outro, mais carregado de utopia, que tem vindo a ser designado por arte sonora.*

*Assim, ao chamarmos as coisas pelos nomes, isso cria um viés e abala certamente os alicerces onde a música assenta.*

*Se a isso estivermos dispostos, necessitaremos de nos deslocar em direção a uma espécie de ingenuidade incondicional, disposta a abrir de novo o mundo que conhecemos. Uma espécie de reabertura.*

*Será isso a que nos podemos agarrar para nos tornarmos inatuais? Será isso que nos dará força para derrubar o muro imenso que aí está e que vai, maldosamente, separando o hoje do amanhã?*

*Toda a música dever-se-ia constituir, tal qual, como um sistema onde os conceitos de possibilidade – ou de repossibilidade como gostamos de dizer - e de utopia, certamente os primeiros a dizer presente e a querer zelar pela presença edificante dos sons entre nós.*

*Porque é que não é assim?*

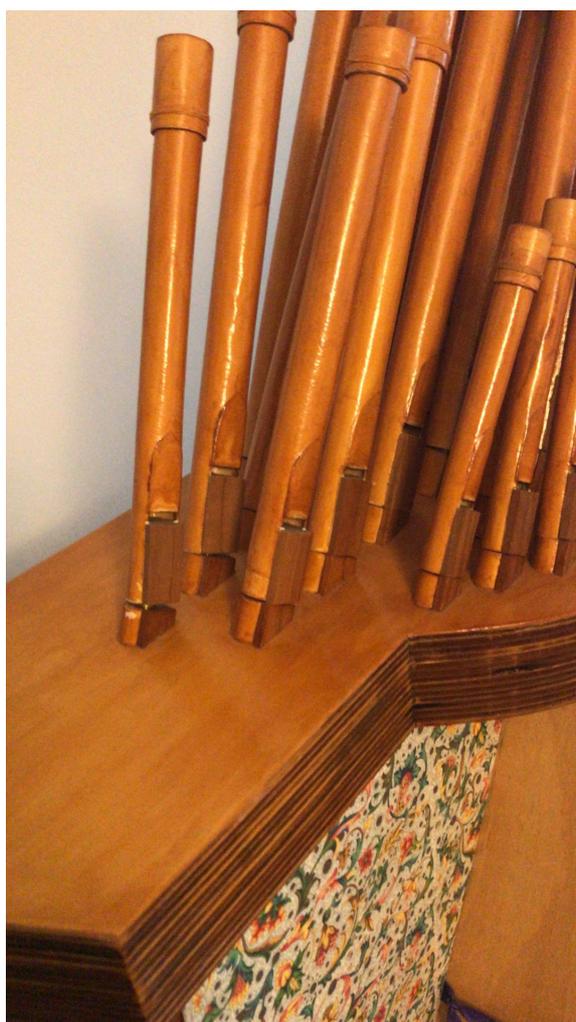
*Porque motivo nos deixamos levar pela servidão voluntária dos sons obedientes?*

Os sons enquanto ideias suscitam a reflexão e a sua experimentação no mundo das artes. Das suas construções auditivas, Duchamp alertou-nos bem cedo, já lá vai um século, para os aprisionamentos a que estávamos a ser submetidos, quer pela visão retiniana, quer pela legenda convencional com que íamos tatuando os nossos tímpanos.

O *acordeão de papel* assume aqui a urgência de um debate aceso sobre como abrir o espaço e o tempo destinado à interação entre arte e som. Daí o rumor utópico dos sons a lembrar-nos desse *absoluto que pertence à terra*, no dizer de Hermann Broch (1886-1951). Entre nós, esse absoluto situar-se-á entre a imanência e a transcendência dos sons.

*O silêncio não é uma supressão da voz, é um intervalo, é uma expectativa, é uma fenda, é a condição de toda a música e de toda a palavra, o sossego, a espera sem mácula no jardim primitivo.*

Molder, 2020, p. 101



## Referências

Adorno, T. W. (1970). **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70.

Azevedo, M., & Pereira, F. J. (2016). **Diálogos silenciosos II**. Porto: ESMAE.

Bloch, E. (2007). **El Principio Esperanza** [1]. Madrid: Ed. Trotta.

Chauí, M. (2002). **Experiência do Pensamento**. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Dias, S. (2004). **Questão de estilo** – arte e filosofia. Coimbra: Pé de Página Editores.

Han, B.-C. (2016). **O aroma do tempo** – um ensaio filosófico sobre a arte da demora. Lisboa: Relógio d'Água.

Han, B.-C. (2019). **Do desaparecimento dos Rituais, uma topologia do presente** (C. Leite, trans.). Lisboa: relógio d'água.

Heidegger, M. (2008). **A origem da obra de arte**. Lisboa: Ed. 70.

Juarroz, R. (2020). **Poesia e Criação**. Ed. Sr. Teste.

Khan, D., Whitehead, G. (Eds.) (1999). **Wireless imagination: sounds, radio and the avantgard**. London: MIT Press.

Labelle, B. (2007). **Background Noise**. Perceptions on SoundArt. NY: Continuum.

Lowy, M. (2016). **Utopias**. Lisboa: Ed. Ler devagar.

Molder, M. F. (2020). **O Absoluto que pertence à Terra**. Lisboa: Edições do Saguão.

Onfray, M. (2003). **A escultura do Eu**. Coimbra: Ed. Quarteto.

## A NATURALIZAÇÃO DO ARTIFICIAL

### A UTOPIA COMO *LOCUS* DA INFINITA ESCOLHA

#### The naturalization of the artificial

#### Utopia as the locus of infinite choice

Pedro Alegria<sup>104</sup>

Sílvia Simões<sup>105</sup>

**Resumo:** Numa época em que o artificial ameaça o lugar do biológico, é necessário desclassificar o computador, reduzi-lo a uma peça da engrenagem, excluir todos os critérios funcionais que regem a imagem e colocar o artista no centro. O perigo não reside em as máquinas imitarem os humanos, mas sim o contrário, humanos reduzidos a vidas-fluxograma compostas por escolhas binárias irrecusáveis. Pretendemos esconder o computador debaixo da arte e tornar infinita a escolha. Construo imagens nas quais a intervenção do computador não é evidenciada. Aqui, dada a natureza investigativa do programa doutoral, apresento os meandros das engrenagens algorítmicas do meu trabalho.

**Palavras-chave:** Utopia. Arte. Imagem. Algoritmo. Infinito.

**Abstract:** In a time when the artificial threatens to replace the biological, it is necessary to disqualify the computer, reduce it to a piece of machinery, exclude all functional criteria that rule the image, and place the artist at the center. The danger does not come from machines that imitate humans, but rather the opposite, that humans are reduced to live flowcharts-lives made up of irreducible binary choices. We aim to hide the computer under the artwork and enable the infinite choice. I build images in which the computer's intervention is not blatant. Here, complying with the research nature underpinning the doctoral program, I disclose the intricacies of the algorithmic machinery of my work.

**Keywords:** Utopia. Art. Image. Algorithm. Infinite.

---

<sup>104</sup> Doutorando em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Membro Colaborador do I2ads, pedroalegria@sapo.pt.

<sup>105</sup> Professora Auxiliar do Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Membro Integrado do I2ads ssimoes@fba.up.pt.

## Momento 1 – a utopia

Na imagem representada na Figura 8, linhas se enrolam sobre si próprias formando talvez um casulo de onde emergem radículas. De igual modo, podiam representar percursos de abelhas que saem da colmeia. A natureza da imagem permite especular de forma criativa sobre seu significado. Embora se trate de um sem referencial de representação, conseguimos intuir nele algo de “natural”. Algo que mergulha na profunda biblioteca da natureza para ir buscar o risco.

Meu trabalho é composto de desenhos que se enquadram no campo da arte algorítmica<sup>106</sup>. Formalmente, apresentam-se como abstrações geométricas, mas que de forma inesperada ganham uma dimensão figurativa pela complexidade que lhes dá a sobreposição gráfica, configurando uma aparência natural que envolve a mente do observador num jogo *rorschachiano* alimentado pela sua empatia com o natural.

Por que assim os entendemos? Qual o caminho para chegar a esse natural? Esse caminho é a instrumentalização da matemática que, num processo de modelização inversa, é usada para propor estes objetos. Este processo conduz-nos por uma floresta de potencialidades lógicas que se colocam ao alcance do artista apenas para se extinguirem se não forem capturadas e transformadas num registo, quase um fóssil, desse evento. Nesse momento, registam de forma explícita a naturalização do artificial, apontando a analogia com os intentos que subjazem ao “hype” da tecno-cultura na construção da utopia ciber-capitalista, onde o indivíduo é reduzido a escolhas predeterminadas e, simultaneamente, contrariando-as, pela recusa de escolha binárias predefinidas.

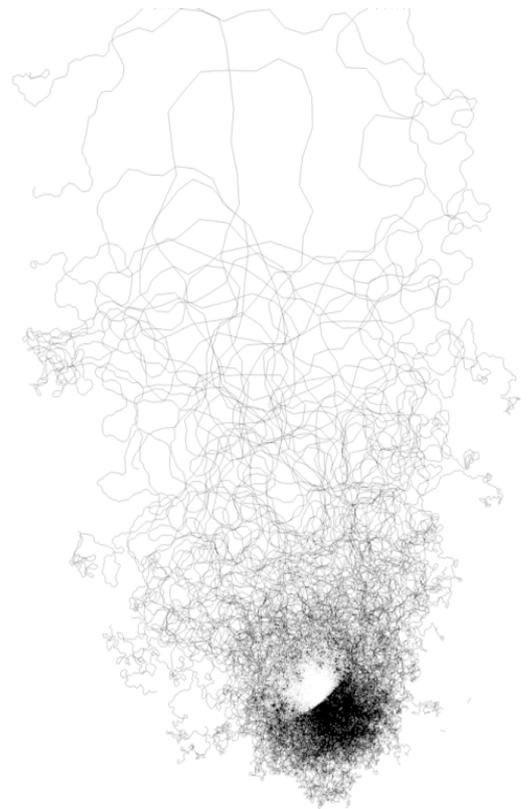


Figura 8 - "A instrução do Sol", 2018

---

<sup>106</sup> No meu caso construo algoritmos no computador de modo a produzir imagens fixas, que apenas interagem com o espectador visualmente, sem “interatividade”. Para uma discussão sobre nomenclatura e diversos tipos de arte digital ver (Boden, 2011 p. 150).

Borges imaginou uma biblioteca<sup>107</sup>, a *Biblioteca de Babel*, infinita de livros dispostos num labirinto de corredores e poços para explorar a noção de potencialidade lógica.

También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. (*Borges, 1974 p. 467*)

O espaço borgiano, criado a partir de livros – pedaços de texto gerado a partir de regras do discurso – com possibilidades combinatórias enormes, mas não infinitas, torna-se uma boa analogia para a arte algorítmica. De facto, é ela própria gerada a partir de regras finitas criando um número de possibilidades enorme, mas não infinito. O artista, tal como os bibliotecários da biblioteca de Borges de todos os livros possíveis, explora o labirinto de formas geradas pelo computador. Para Borges, apesar de haver todas as combinações possíveis, não há “disparates”: isto, que à primeira vista é incompreensível, é-o apenas por não termos acesso à chave que o descodifica:

En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto. Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula Trueno peinado, y otro El calambre de yeso y otro Axaxaxas mió. Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica; esa justificación es verbal y, ex hypothesi, ya figura en la Biblioteca (*Borges, 1974 p. 470*)

Apesar de a denominar infinita, Borges qualifica esse infinito, problematizando-o numa tensão entre a definição limitada da função lógica geradora e a enormidade de possibilidades:

Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo qué no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar — lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (*Borges, 1974 p. 471*)

---

<sup>107</sup> (Borges, 1974), no ensaio “A Biblioteca de Babel”.

A solução que postula para essa tensão é o reconhecimento que o infinito é apenas o nome que o humano dá à repetição periódica da desordem que não consegue abarcar na sua finitude.

Esta tensão entre a definição limitada da função lógica geradora e a enormidade de possibilidades espelha um dos conceitos centrais do platonismo e da matemática, sua filha ideológica. O platonismo matemático promove a ideia de uma realidade anterior pré-existente, num mundo das ideias, um reino matemático que existe independentemente da mente humana, onde não podemos inventar nada, apenas descobrir o que já lá estava. Tal como um geólogo, que tudo o que pode fazer é descobrir rochas na paisagem geológica. Tal como Beethoven que organiza notas numa pauta numa determinada configuração, configuração essa que desde que a notação musical começou a ser usada já podia ter sido escrita por outro. Foi “descoberta” por Beethoven como podia ter sido por outro qualquer anterior dado que pode ser vista como um mero arranjo de símbolos. Ficamos assim num dilema: Beethoven “criou” a quinta sinfonia ou apenas “descobriu” uma particular configuração de notas. Podemos perceber melhor o problema com o seguinte exemplo: eu posso escrever o seguinte número – 8847539457848489834759327321232222222223424 – e é com grande probabilidade a primeira vez na história humana que foi escrito, mas isso em nada me torna o “criador” desse número, ele já existia antes, eu apenas me limitei a expressar uma possibilidade entre muitas possibilitadas pelas regras que definem os números naturais. Podemos então questionar, porque é que Beethoven é considerado um criador da quinta sinfonia? Este problema já foi largamente debatido<sup>108</sup> e não vamos trazer para aqui essa discussão, mas apenas referir que esse questionamento entre o processo de “descoberta” e o de “criação” sempre esteve presente na mente dos artistas algorítmicos, pois tal como o músico, o os escritores da biblioteca de Borges, partem de um conjunto definido de regras<sup>109</sup> que resultam num leque quase-infinito de possibilidades. Como Roman Verostko escreveu sobre a sua arte algorítmica:

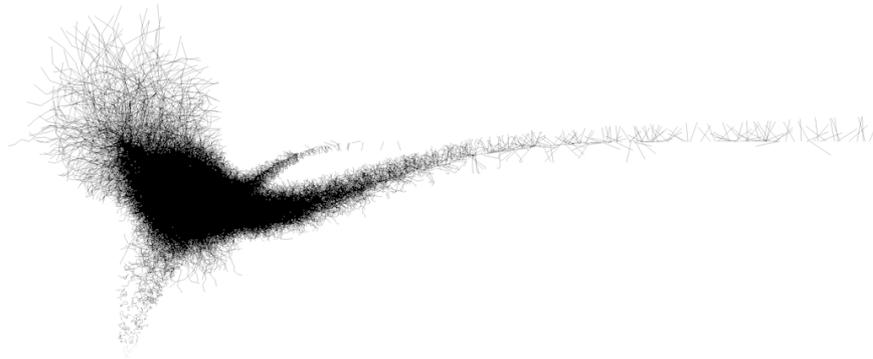
None of the works are made with intentional representations in mind. Rather, each work presents one more adventure into a world of forms that have never been seen before. This art does not re-present some sort of subject or object. Just as a botanist might label a newly discovered flower so also I label this or that newly found form or series of forms. Titles are therefore arbitrary and often derived from evocative qualities associated with the work. (*Verostko, 1998*)

---

<sup>108</sup> Ver (Levinson, 2012) que discute o caso da música que é paradigmático neste tema.

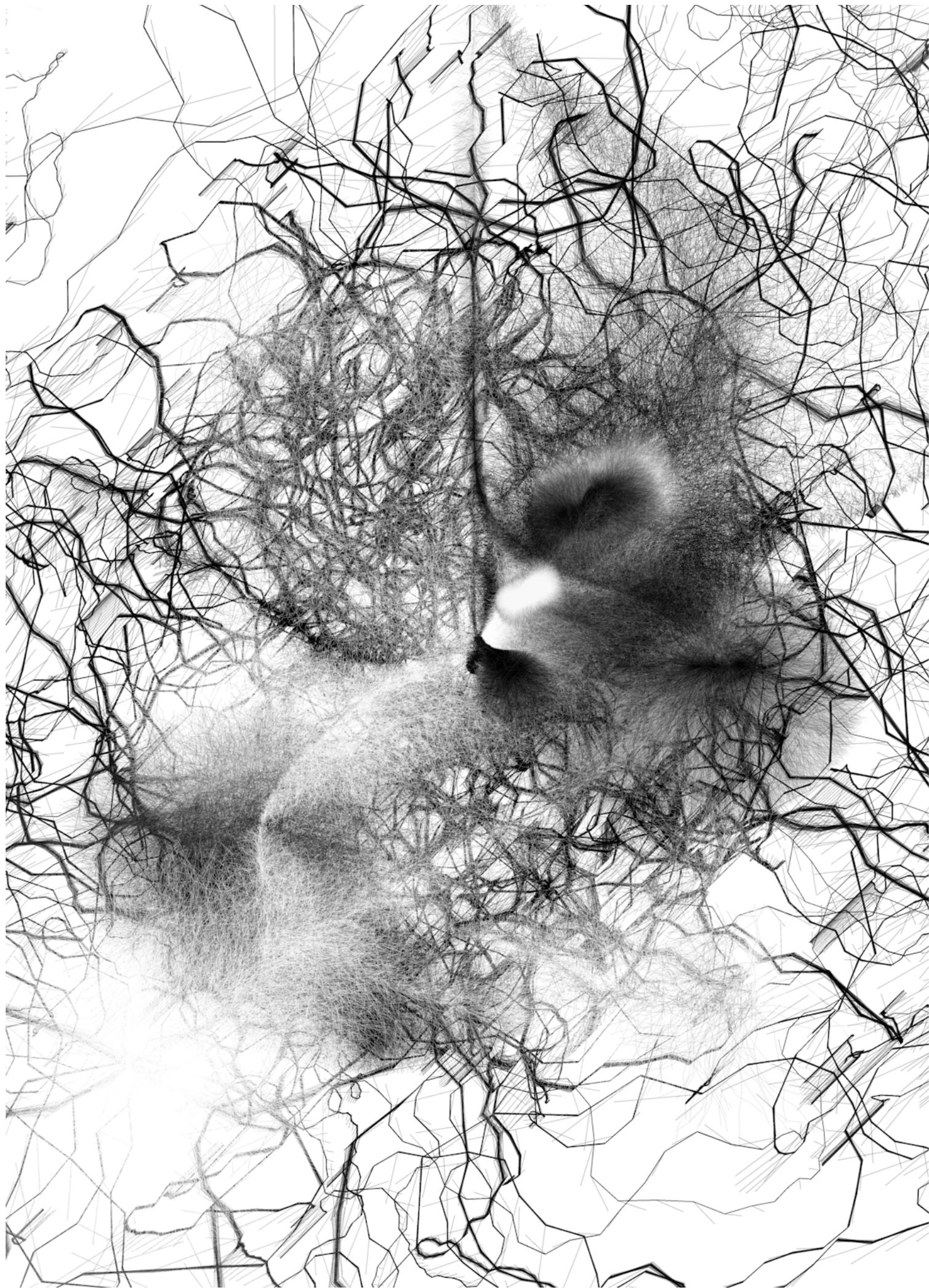
<sup>109</sup> No caso de Borges, 25 letras e regras gramaticais.

A tradição platônica de descobrir a forma dentro do reino invisível e intocado da abstração é fundamental na arte por computador desde os seus primórdios, por corporizar a surpresa da forma inesperada que ganha vida. As formas parecem emergir misteriosamente e emanar de alguma fonte estranha escondida nas profundezas da máquina, ficando o artista perplexo sobre o seu papel na sua origem. O *supermental* algoritmo transforma-se no *impensado* e a possibilidade invisível é descoberta e contemplada pela primeira vez.



Para além da falta óbvia da *mão do artista*, a presença do artista desmorona-se quando, por um lado, confrontada com o estatuto de mero “descobridor” da obra e, por outro, pelo uso do acaso e da matemática para a construção material da obra.

*Onde está o artista? Será que ele concede todo o protagonismo à máquina e ao acaso, limitando-se a ser, ele próprio, apenas um meio de expressão da máquina?*



Se alguns artistas usaram o acaso para se desresponsabilizarem do produto final, eu uso o acaso para me responsabilizar por ele. Mas como fazer a transição de algo matemático e casual para uma ferramenta de assunção de identidade artística? Não é isto uma miragem?

O carácter sobre-racional e matemático deste trabalho pode levar o espectador a não reconhecer a presença do artista na obra. No território da arte contemporânea, esta ausência pode constituir uma estratégia de resistência à narrativa dominante, resistir à sua própria vitimização ou desafiar o papel da instituição e dos seus facilitadores. Esta estratégia não pode, ainda assim, ser tão estrita que aliene a ligação entre o artista e o espectador. Há que garantir esse equilíbrio entre a ausência para a instituição mas presença para o espectador, permitindo a criação de oportunidades conceptuais, físicas, ou simbólicas de interação entre aqueles que são as duas faces da mesma moeda. A utilização e instrumentalização da matemática é uma ferramenta para o artista retirar o seu próprio corpo da obra, mas deixar lá a sua ideologia, o seu pensamento. Ao tirar a ênfase do seu próprio corpo, desvia a atenção de si mesmo e privilegia as experiências dos outros; desmonta a fronteira artista/espectador e resiste à dinâmica desequilibrada de poder no espaço de exposição, criando uma ligação não controlada e mais equilibrada entre ambos, procurando nivelar o campo e minimizar possíveis desequilíbrios provocados por padrões culturais dominantes.

Procura-se assim, criar uma ligação de presença direta entre o artista e o espectador em que a ausência do corpo é compensada pela presença da mente. A utilização do acaso permite a evidenciação da escolha pessoal do artista e é o ponto de ligação entre a mente do artista e a do espectador. A matemática e o casual são apenas a conceptualização que permitem a assunção da identidade artística.

Após o uso do acaso pelos movimentos Futurista, Dada e outros, no seu livro *L'Amour fou*, André Breton completa a transição do objecto encontrado para as possibilidades de leitura onírica do mesmo. Declara nesse texto o seguinte:

La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi.<sup>110</sup> (Breton, 1937 p. 37)

---

<sup>110</sup> Isto pode-se traduzir por: Aqui, o achamento do objeto cumpre exatamente a mesma função do sonho, no sentido de que liberta o indivíduo de escrúpulos afetivos paralisantes, conforta-o e o faz compreender que o obstáculo que ele poderia ter considerado intransponível foi ultrapassado.

Faz, assim, a passagem do acaso para o psicológico através da *selecção*, ou achamento, como lhe chama Breton. Transforma o acaso numa ferramenta de acesso à psique do indivíduo. Deste modo o movimento Dada, através de Breton, acaba por desembocar no Surrealismo cujo uso do sonho e do psicológico como ferramentas para chegar ao eu interior foi amplamente explorado ao longo dos anos 20-30 do século XX. Mas já no século XIX há artistas que visavam estimular a mente usando padrões aleatórios feitos intencionalmente. Um deles foi Justinus Kerner (Figura 9) que, diz-nos Gombrich:

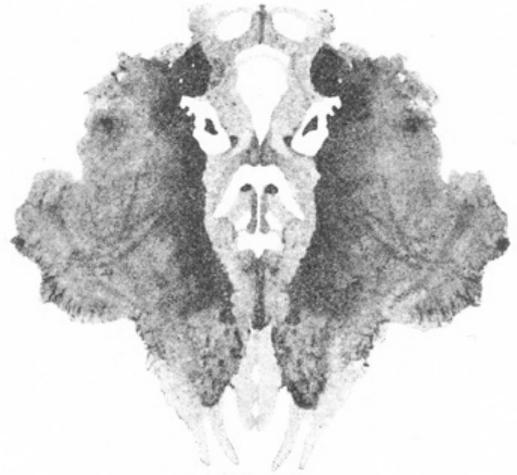


Figura 9 - "Höllenbilder", Justinus Kerner, in *Kleksographien*, 1857.

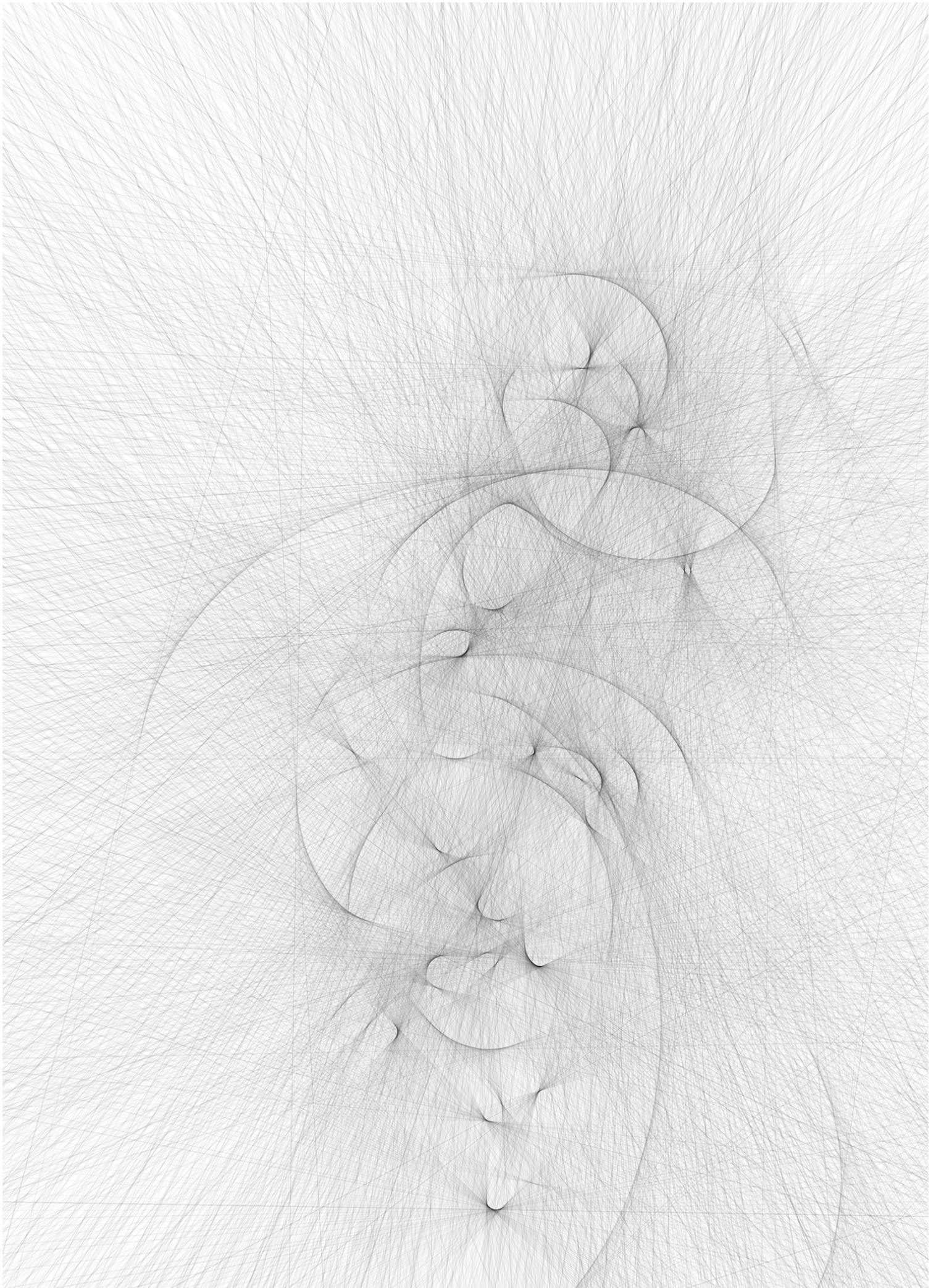
[...] who used ink-blots on folded paper to stir his own imagination and that of his friends and wrote a number of poems on the weird apparitions which these products suggested to him. Kerner was a spiritualist and saw mainly ghosts in his symmetrical inkblots. [...] We have met with this notion before, it comprises the attitudes and expectations which will influence our perceptions and make us ready to see, or hear, one thing rather than another. (Gombrich, 1984 p. 149)

Alexander Cozens, no século XVIII, desenhava fazendo inúmeras tentativas de produção de manchas de tinta, até que uma "boa" fosse alcançada. Watson (1992 p. 48) argumenta que este processo corrompe o uso puro do acaso, se o artista aceita tudo o que o acaso produz, ou se aceita apenas o que lhe agrada. Pelo contrário, pensamos que esta é uma visão essencialista do conceito de acaso. Numa visão determinista do mundo não há acaso "puro" apenas cadeias causais desconhecidas, e acreditar que é possível de algum modo ter uma posição independente do mundo pelo uso do acaso é uma mera ilusão.

Para além de guiar a produção de formas aleatórias e selecionar uma entre muitas possibilidades, a mente do artista também controla a interpretação da forma aleatória. Gombrich (1984 p. 149) liga as manchas de Kerner a técnica psicanalítica conhecida como teste de Rorschach, que confronta o sujeito com a interpretação formas ambíguas. Rorschach descobriu que as pessoas leem ou projetam as suas próprias preocupações ou traumas profundos nas configurações casuais de manchas de tinta. Liga-se assim o acaso ao psicológico e ao sujeito interior.

Temos assim definido claramente o processo que liga o acaso, à selecção e ao indivíduo: o artista olha para o mundo que lhe apresenta uma infinidade de possibilidades. O confronto do artista com essas possibilidades é regido pelo acaso, seja por lançamento de dados, seja por caminhadas à toa em feiras. O artista seleciona uma das opções, sempre de forma interessada, mesmo no caso do pseudo “desinteresse” de Duchamp, o que despoleta a revelação do seu subconsciente. O facto de o mundo ser considerado determinista, como Duchamp o via, em nada afeta este processo, dado que o acaso verdadeiro não existe. O facto de o ser humano não poder fugir à causalidade acrescenta poder à selecção, salientando que a causa só pode ser interna, subconsciente, neste caso, do artista.

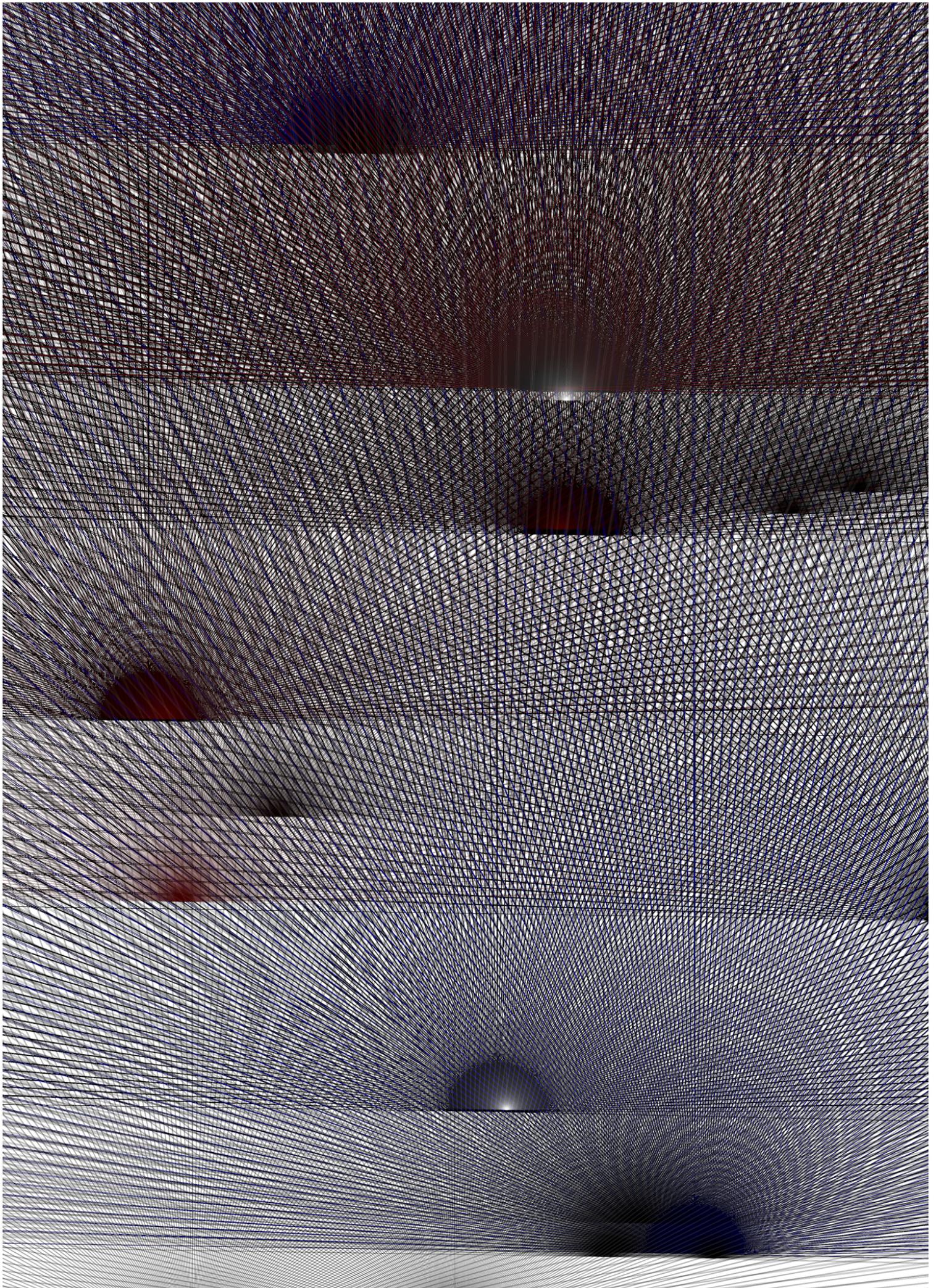
*Mas as imagens que produzo através de processos algorítmicos são apenas um meio de expressão psicológico do eu? É apenas uma manifestação de psicologismo?*



*A minha arte algorítmica é apenas um meio de expressão psicológico que produz imagens para serem apreciadas? A resposta é negativa e tem de ser procurada na assunção de uma posição política sobre o uso do computador na arte.*

No fim da década de 1940, os computadores surgem como subproduto da segunda guerra mundial para responder às necessidades de cálculo de trajectórias balísticas e comunicações, e preparam o território para a guerra fria. Evoluem para máquinas binárias digitais capazes de armazenar dados e de serem reconfiguradas para realizarem tarefas diferentes. Ao mesmo tempo corporizam uma analogia com a modernidade capitalista, com ênfase na abstração, transação e autorregulação. Como nos diz Gere (2008 p. 50) A máquina de Turing, capaz de ser reconfigurada em um número infinito de estados diferentes, é o modelo ideal e idealizado do capitalismo como uma máquina universal, na qual diferentes fenômenos, trabalho e mercadorias são homogeneizados para serem trocados, manipulados e distribuídos. Os computadores estão também na base da organização burocrática actual, dentro da qual as pessoas tornam-se visíveis apenas como um pedaço digital de informação, reduzidos a dados intercambiáveis e manipuláveis forjando-se uma conexão que continua, inabalável até hoje, entre a tecnologia digital e os sistemas de contabilização de pessoas, vigilância, controle, disciplina e formatação da sociedade (Gere, 2008 p. 42). Taylor (2014 p. 106) afirma que o contexto ideológico da tecnologia no campo da burocracia e dos negócios que foi trabalhado por Marcuse, moldou a sensibilidade pós-moderna na década de 1970, e conduziu à identificação do computador como uma máquina de desumanização do indivíduo.

Este contexto levantava questões de legitimidade de utilização e era motivo de opróbrio para muitos dos que se opunham ao status quo. Para *despir a farda militar* foram necessárias algumas mudanças no paradigma culturais e tecnológicas.



Para o processo de *naturalização* do computador contribuiu o conjunto de ajustes e mudanças no discurso da informação que surgiu após a Segunda Guerra, como o surgimento da cibernética de segunda ordem e o início de novos discursos, como *complexidade e vida artificial*. Foram propostas concepções *positivas* da tecnologia, por Marshall McLuhan e Buckminster Fuller. Não é ainda casual a proximidade de um dos centros da indústria, *Silicon Valey*, a San Francisco, que se tornara, no final dos 1960s, centro da contracultura (Gere, 2008 p. 118). Estes factores foram fundamentais para criar um discurso pacífico e progressivo no qual as tecnologias de intermídia e multimídia desenvolvidas inicialmente para fins militares puderam ser vestidas com a roupa do idealismo cibernético, mais agradável à nova geração, dos 1970s e 1980s. O paradigmático sucesso da Apple que contribuiu decisivamente para a mudança da percepção política da utilização do computador na década de 1980, criada por rapazes de cabelo comprido, reforçou a aparência de que a computação pessoal era um produto contracultural, ofuscando a ligação militar, aparentemente sem questionar a aparente contradição que mistura o capitalismo empresarial/militar e a ética da contracultura (Gere, 2008 p. 143).

No entanto, há vários pontos em comum entre o neoliberalismo e a contracultura: ambos elevam o indivíduo sobre o coletivo; proclamam a necessidade de libertar a iniciativa individual e fugir da tirania das organizações-burocracias. As políticas neoliberais foram o triunfo das ideias contraculturais, cujos ideais dos 1970s foram diluídos e modificados. O hedonismo, que era outra característica da contracultura, não está longe do apelo neoliberal ao interesse individual do consumidor. Essa *obra-prima utópica* - a Internet - incorpora muitos dos ideais criados e promovidos pelo *hype* de contracultura e ao mesmo tempo do capitalismo neoliberal. É o exemplo acabado das estruturas emergentes, autorreguladoras e auto-organizadoras que procuram desenvolver-se sem intervenção governamental. É a realização física da ideia do mercado como um *fenômeno natural* espontâneo que é central para a ideologia económica neoliberal. A sua complexidade interna representa um tipo de legitimação científica da ideologia do neoliberalismo e introduz uma nova versão da *mão invisível* de Smith<sup>111</sup> (Gere, 2008 p. 147).

---

<sup>111</sup> O conceito de mão invisível, introduzido por Adam Smith na *The Theory of Moral Sentiments* (1759), descreve os benefícios sociais não intencionais na distribuição da riqueza causados pela junção das ações egoístas de cada indivíduo motivadas apenas pelo interesse próprio. A ideia de mercado autorregulado automaticamente canalizando o interesse próprio para fins socialmente desejáveis é a justificação para a filosofia económica do *laissez-faire*, que está por trás da economia neoclássica.

Em 1986, Franke (1986 p. 186) clama pela manutenção do campo da arte como um campo livre de máquinas, questionando a sua legitimidade para a produção artística. Tal como na estetização da política sob o fascismo, o indivíduo é seduzido pelos efeitos e promessas das novas tecnologias e dos média, o que o enfeitiça com a sua aparência mágica, e o impede de as ver como são na realidade: componentes de um dispositivo de domínio, controle e exploração. Actualmente, a onipresença da tecnologia digital e sua crescente invisibilidade/ubiquidade têm o efeito de fazê-la parecer quase natural, dando a sensação de que evoluiu para sua forma atual *naturalmente*. Como afirma Gere, essa naturalização é problemática, pois esconde intenções políticas, naturaliza os problemas sociais e ignora as complexas forças humanas que determinaram seu desenvolvimento e sua importância atual.



Após mais de cinquenta anos de arte por computador é preciso voltar às origens. A sociedade utópica pensada em Silicon Valley baseada na efetiva limitação da escolha pela ilusão da multiplicidade da escolha deve ser recusada. É preciso dar um passo atrás. É necessária uma arte por computador que não esteja ao serviço das capacidades gráficas existentes num dado momento com o artista no papel do mestre de uma cerimónia que não é a dele, e reduza o computador à sua função de ferramenta. Que lhe retire a aura mágica e o coloque no seu lugar como multiplicador de possibilidades e não como instrumento de subjugação burocrática.

Numa época em que, mais que nunca a tecnologia, a "inteligência artificial", ou em geral, o "artificial" ameaça o lugar do biológico, é necessário desclassificar o computador, reduzi-lo a uma peça da engrenagem. É necessário excluir todos os critérios funcionais que regem a imagem e colocar o artista no centro.

Numa época em que o perigo não reside em as máquinas imitarem os humanos, mas sim o contrário, de os humanos serem reduzidos cada vez mais a máquinas, que seguem um guião disponível para a sua vida num fluxograma permanente reduzido a escolhas binárias irrecusáveis.

Numa época que a arte por computador continua a enganar os papalvos, atraídos pelo isco da interatividade para colecionar eventos e faturar na bilheteira, é preciso discordar com Dominic Lopes<sup>112</sup> e dizer que a arte por computador não existe. Existem imagens feitas com ferramentas diversas entre as quais está o computador.

É preciso desmistificá-lo, esconder o computador debaixo da obra de arte.

É necessário converter o computador apenas num meio.

A utilização do acaso faz que, mesmo com a tendência de registo total da tecnologia, torna-se impossível o registo do processo pela utilização do acaso. O uso do acaso/selecção leva a imagens que não podem ser previstas à partida e por isso não podem ser controladas a não ser já como *fact-acompli*. Torna-se assim, uma ferramenta de escolha contínua, que escapa ao mundo de escolha limitada que a tecnologia nos apresenta para interagir a todo o momento. Ao contrário dos botões irrefutáveis e irrecusáveis do OK/CANCEL, do inflexível "ACEITAR AS CONDIÇÕES" pretendo que o humano seja a todo o momento o timoneiro, quem conduz o processo, quem decide sim/não mas também todos os outros

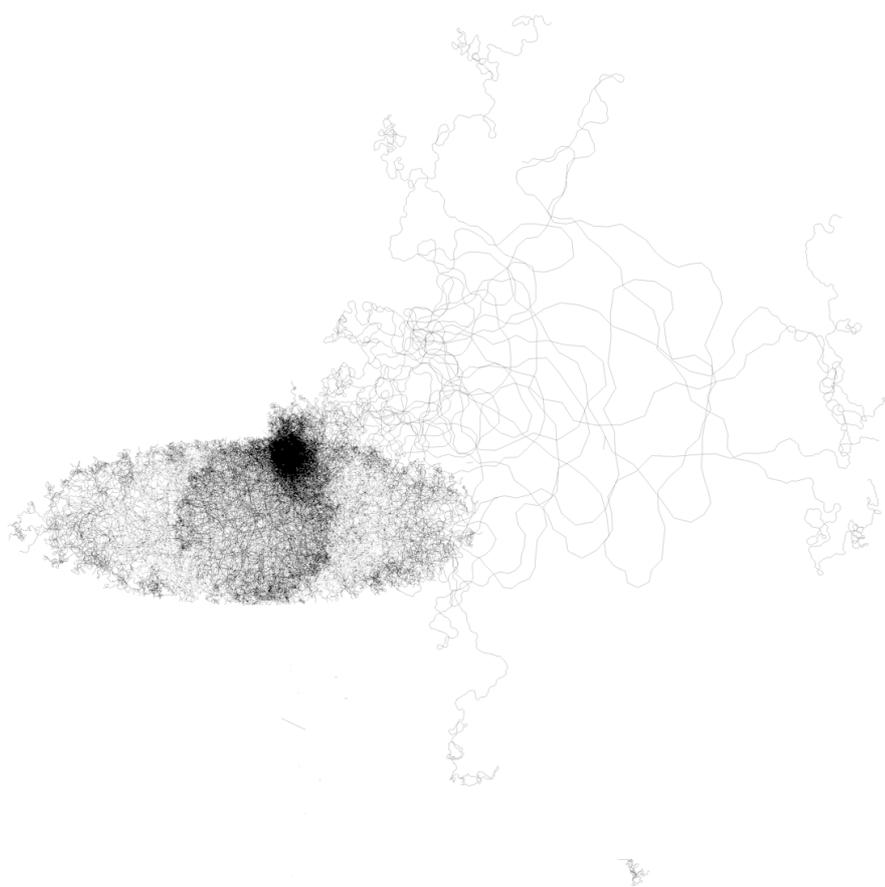
---

<sup>112</sup> Para Lopes a Arte digital tem uma natureza interativa. Ver (Lopes, 2010) ou (Lopes, 2004).

pontos intermédios. O uso do acaso serve para retirar o utilizador da ditadura do *if-then-else* e para lhe dar verdadeira escolha.

Qualquer tecnologia avançada é percebida como magia por uma civilização tecnologicamente inferior. A humanidade ainda está fascinada com essa magia que lhe servida pelas classes dominantes do tecno-capitalismo de Silicon Valley. É preciso abrir os olhos, acabar com a magia e com os feiticeiros que a promovem para proveito próprio.

Pretendemos destronar esses ocultos marabus? Pretendemos destruí-los? Não temos essa ilusão. Ao contrário de Winston Smith, protagonista de 1984, que está convencido que a revolução está a chegar pelas mãos da resistência, apenas para descobrir que a resistência é apenas mais um processo de submissão criado pelo *Big Brother*, aqui sabemos bem que a falha de Orwell foi a de não perceber que os seus compatriotas gostam de ser controlados e que a subversão questiona em maior grau os princípios individuais de cada um, do que subverte a autoridade central.



## Momento 2 – utopia do infinito

Os trabalhos produzidos exploram a tensão entre as várias escalas numa utopia do infinito, que é o *locus* matemático das possibilidades geradas pelo código algorítmico. A primeira componente desta utopia manifesta-se na escala infinita do tamanho do “suporte” algorítmico: o infinito tamanho do suporte torna-se presente pelo extravasar das margens predefinidas impostas pela praticidade do mundo real, em que o traço que desaparece na margem oculta outros que vêm a seguir e que ficaram já totalmente fora do papel. Ao contrário do desenho manual, no nosso caso os traços que ficaram fora do papel existem e foram desenhados, mas foram posteriormente cortados pela forçada limitação prática das margens. A segunda componente advém do infinito detalhe que se pode atingir pela repetição quase infinita permitida pelo poder de cálculo computacional: o infinito do detalhe aparente na complexidade dos trabalhos que é consequência da natureza infinita das fórmulas matemáticas. Aqui, o processo choca com a resolução do olho humano para o distinguir. Mais uma vez, fazem parte do desenho traços pequenos demais para serem vistos ou mesmo impressos. Em terceiro lugar, temos a utopia da vertigem da complexidade ao longo de todas as escalas o que revela a sua *homo-semelhança* e uma aparência de algum modo “natural”.

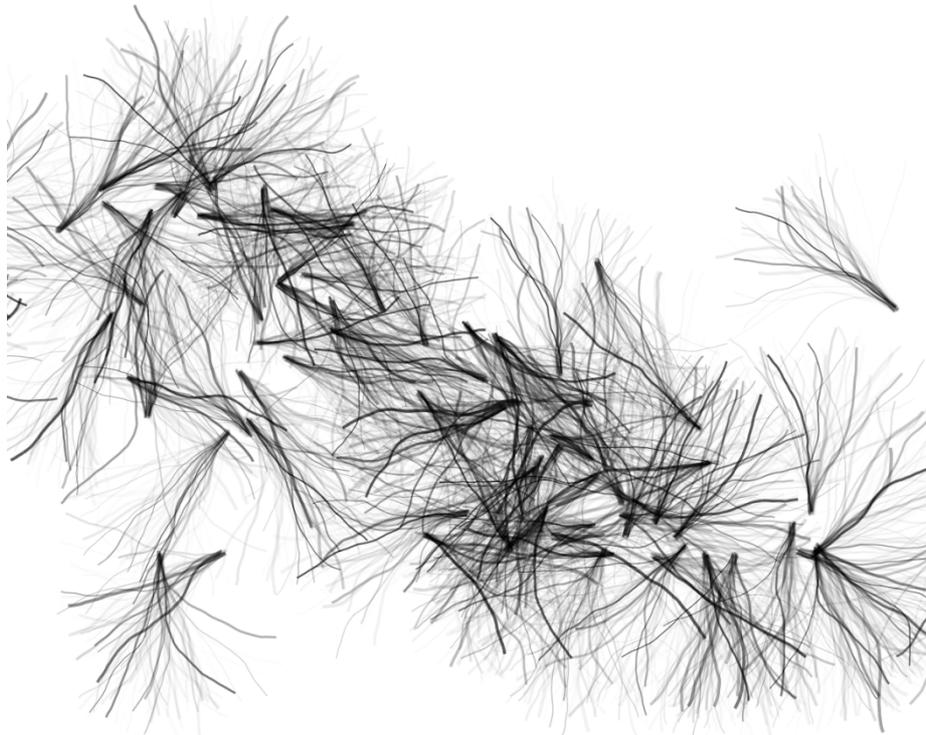


Figura 10 – “CD261”, 2019

Como se pode ver na Figura 10, a ilustração destes aspectos revela a tensão entre os vários níveis de detalhe, *homo-semelhança*, naturalista, desenho infinito, etc., obrigando o espectador a aproximar-se e a afastar-se constantemente para poder perceber a totalidade da obra.

Como afirma Grant Taylor (2014 p. 65) o computador tem uma relação privilegiada com a matemática dado que está intrinsecamente ligado a ela em todos os seus aspectos materiais e abstratos, tornando assim a arte algorítmica na forma de arte mais matematizada da história da arte. O seu vínculo à matemática mais fundamental que o de outras formas de arte, mesmo as que pressupunham uma relação funcional e/ou espiritual com essa disciplina, como por exemplo: a matematização do espaço pictórico pela Renascença, ou, no século XX, a Op-art, a alguma arte conceptual ou a abstração geométrica. A vanguarda russa foi especialmente influenciada por descobertas na matemática multidimensional. Ao contrário destas, que não produzem imagens diretamente com o auxílio de fórmulas ou aparelhos matemáticos, a arte algorítmica tem uma base matemática desde logo via programação - que é um ramo da lógica. A consequência é que toda a arte produzida por este meio está de acordo com os cânones da matemática e da lógica, e é consistente com rigorosas condições de *computabilidade*. Ao mesmo tempo o artista não procura a beleza da estética-matemática em si (como na "Matemática pura"), mas sim uma forma de arte mais bem definida e real. A arte algorítmica *simula o real da mente do artista* já que o modela matematicamente, rejeitando a imitação do real óptico por meio de um processo de cópia baseado na percepção humana.

Historicamente, a ligação metafórica do computador com a mente e sua descendência do fascinante autómato dos salões iluministas explica a sua contínua antropomorfização (Taylor, 2014 p. 157). Em conjunto com a sua ligação com a matemática e às *harmonias* pitagóricas, essas narrativas combinaram historicamente com o transcendentalismo platónico para fornecer uma nova mitologia que caracterizou o computador como uma máquina infinita, que permite acesso a uma vasta fronteira metafísica semelhante ao que Versotko descreveu como um "universo em desdobramento de forma visual" (Verostko, 1998). Primeiro, há que contar com a profunda relação da matemática com consciência da ciência ocidental. Esse deslumbramento com a estrutura e os padrões da natureza, é fundamental para a emergência das ciências abstratas e da vida, e fornece o impulso primeiro para a arte do computador. Em segundo lugar há que contar com toda a herança enraizada nos instrumentos mecânicos analógicos e nas máquinas de desenho que foram utilizadas para medir e mapear fenômenos naturais. A introdução do acaso na arte algorítmica através da utilização de processos estocásticos, fez com que os resultados obtidos se tornassem inesperados. Com o resultado final imprevisível, mesmo para o

próprio artista, muitos reconheceram na máquina uma qualidade misteriosa e transcendental: o indeterminismo nascia de um processo totalmente determinista, o artista-programador não era dono do produto do seu próprio algoritmo (Taylor, 2014 p. 74). Isso significava que havia um deslocamento do produto artístico para o produto de alguma forma “natural”, ou pelo menos ecoando uma voz outra que não a do próprio artista.

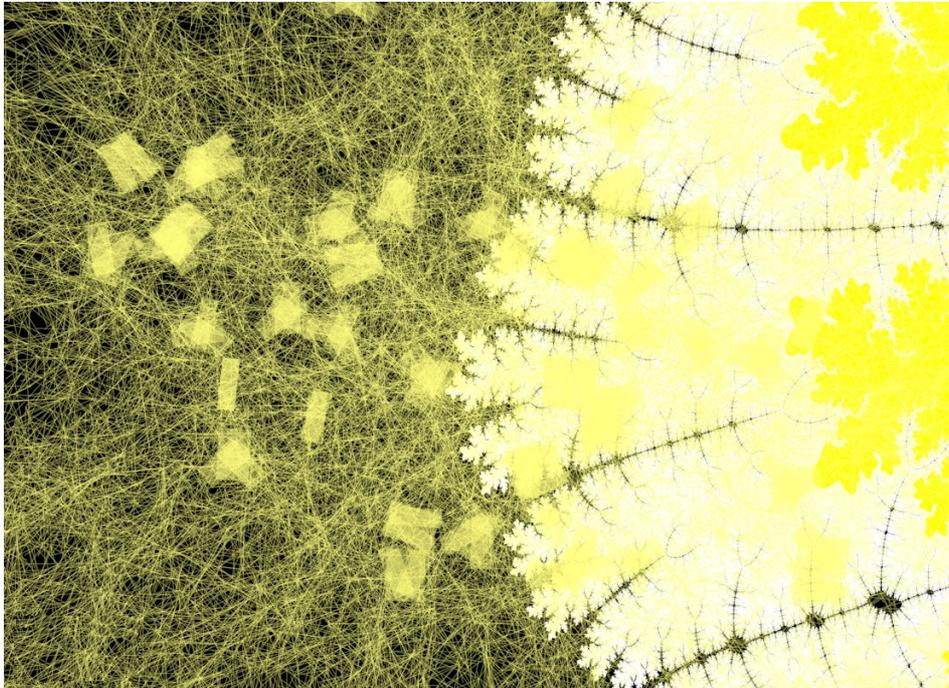


Figura 11 - "CDO16", 2018.

Benoît Mandelbrot, que introduziu a arte fractal, afirmou que este tipo de arte redefiniu a fronteira entre invenção e a descoberta, reconhecendo que fórmulas matemáticas simples, que podem parecer completamente estéreis, estão na verdade “*pregnant, so to speak, with an enormous amount of graphic structure*” (Mandelbrot, 1989 p. 24), dada a sua evidente ligação aos sistemas recursivos naturais, aos sistemas caóticos por um lado, e por outro às formas naturais e a algumas formas de arte humana como por exemplo à arte islâmica e a outras. Esta natureza matemática fractal está subjacente ao desenho da Figura 11 onde a familiaridade que reconhecemos nas estruturas produzidas pela manipulação de um conjunto de Mandelbrot produz uma homo-semelhança evidente característica dos processos naturais ou biológicos.

O algoritmo é um código. É um código implementado numa linguagem de computador e é composto de instruções e variáveis que podem representar estruturas de dados necessárias para o funcionamento da máquina. No entanto, todas estas estruturas de dados e software nada significam por si só. Apenas o autor/artista pode dar-lhes significado. Um computador não faz arte para mostrar a outros computadores, no mesmo sentido em que um pincel não pinta para mostrar aos seus pares. Os computadores e os algoritmos neles implementados são processos de manipulação e representação de símbolos. Todos os símbolos podem ter significado e ser interpretados pela pessoa-espectador-artista. Uma pessoa fala de um círculo no ecrã: no entanto, na estrutura de dados subjacente, o círculo não existe, apenas pixéis, números, etc, apenas o humano o interpreta como a entidade círculo – é uma entidade que existe apenas como um estado mental humano.

A imagem final é uma manifestação da complexidade do sistema. Essa complexidade é, ela mesma, como propriedade emergente. Os sistemas complexos possuem propriedades emergentes que surgem quando os vários componentes (simples) são colocados em conjunto e interagem fazendo aparecer relações, padrões, e outras propriedades que nenhum dos componentes simples tem por si só. Estas propriedades emergentes trazem novidade ao sistema de forma imprevista. Num sistema puramente aleatório (maximamente desordenado) contém um máximo de informação. Um sistema puramente estacionário (maximamente ordenado) contém um mínimo de informação. Ambos são caracterizados pela monotonia. Falta-lhes a estrutura subjacente que permite ao espectador ter uma relação de interesse com a obra. As imagens que construímos tentam, de algum modo subconsciente, procurar que o sistema que exiba propriedades de uma *complexidade efetiva* que maximize a informação, mas mantenha uma estrutura subjacente que permita a empatia com o espectador (ou o artista). A complexidade da imagem emerge assim das partes simples e determinísticas do nosso sistema. No nosso caso temos duas partes simples: 1) Simplicidade ao nível do algoritmo, no sentido de que se trata de um conjunto finito de instruções e inteligível por qualquer ser humano preparado para tal; e, 2) Simplicidade das caligrafias usadas baseadas em formas geométricas relativamente simples. A Complexidade emergente no produto final que é resultado da interacção dos diversos componentes.

O nosso sistema de produção de imagem centra-se no algoritmo e na sua relação de interacção contínua com o artista. Este algoritmo permite o sequenciamento de diversas rotinas gráficas existentes de base no computador por forma a expressar de forma visual o que foi programado. As regras que constituem o algoritmo definem a forma. As regras permitem ao artista concentrar-se nas estruturas básicas formais da sua obra e que a definem sobre

a superfície onde são exibidas. O ato criativo operacionaliza-se em várias componentes gerais: a elaboração do programa, o determinismo como fonte de indeterminação, o uso de camadas aditivas e o processo de escolha/seleção por parte do artista.

O software criado no âmbito deste trabalho teve como motivação a experiência com outros softwares já existentes como por exemplo o *Processing* que sempre achei limitativo. O desenvolvimento de software próprio permitiu-me ter total liberdade artística dado que, sendo mais primitivo nas possibilidades gráficas pré-existentes é, conseqüentemente, menos formatado e rígido. Saliente-se ainda que não construí o software para ser utilizado por outras pessoas, foi construído como parte do meu repertório artístico, como uma destreza desenvolvida. No entanto, esta personalização nada tira ao carácter investigativo deste trabalho.

```
Select Case eff
Case 1 'cabelo
  gross = 3
  th1 = Rnd() * 6.28
  th2 = w * w + h * h
  myPen = New Pen(cor, gross)
  a = w / 2 + myrandom(dist) * w / 2
  b = h / 2 + myrandom(dist) * h / 2
  For i = 0 To 60
    th2 = (Rnd() - 0.5) * 10
    th1 = th1 + 0.1 * th2
    c = a + 1 * Math.Cos(th1)
    d = b + 1 * Math.Sin(th1)
    myGraphics.DrawLine(myPen, a, b, c, d)
    l = Rnd() * size
    gross = Rnd() * 30
    a = c
    b = d
  Next i
```

Figura 12 – 1ª fase: programação

O processo de interface entre o computador e o artista é composto de dois níveis. Um plano de programação (Figura 12), a que se pode chamar de “plano algorítmico”, no qual foi implementado o sistema de interface com o Artista, bem como são programados os algoritmos que produzem as marcas gráficas e as imagens finais. Sobre este há outro plano, que podemos chamar de “plano visual”, que permite ao artista manipular as rotinas gráficas na construção da imagem final (Figura 13).

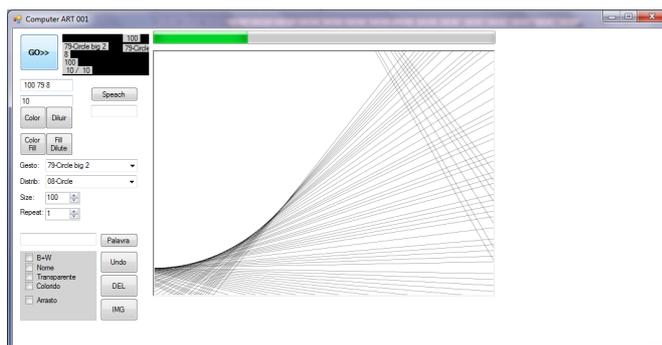


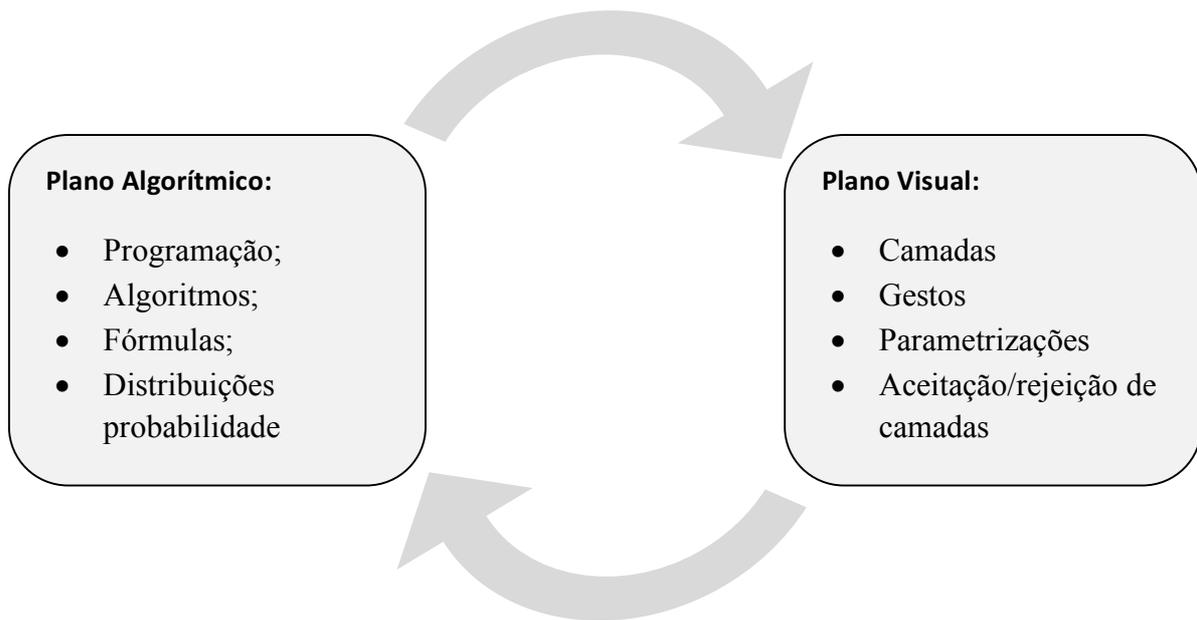
Figura 13 – 2ª fase: Construção da imagem

A programação necessária ao plano algorítmico é feita num programa comercial: o VisualBasic. É neste programa que é implementado o software que permite que, ao artista, apareça uma interface como se de uma aplicação se tratasse. Assim, o plano visual é constituído por uma consola (Figura 13) que disponibiliza alguns comandos e permite a escolha e parametrização do gesto gráfico, a apresentação do resultado de cada camada e a acumulação sucessiva de camadas até á imagem final.

O processo artístico baseia-se na manipulação dos algoritmos e na seleção de imagens. Ambos têm índole artística e são da responsabilidade do artista. Estão disponíveis dois planos de trabalho: o plano algorítmico e o plano visual. No primeiro – o algorítmico – o artista constrói os algoritmos, fórmulas e distribuições de probabilidade, utilizando os seus próprios critérios artísticos; no segundo – o visual – compreende-se a construção de imagens a partir de marcas gráficas, parâmetros e cores, sobre um plano de fundo que evoluirá para a imagem final.

O artista escolhe as funções gráficas, as distribuições aleatórias e cores que quiser após o que lança o computador na construção da imagem: ou seja, após a parametrização dá-se a ordem ao software para produzir uma imagem construída com base nos parâmetros escolhidos. Após a construção da imagem, esta é apresentada ao artista a quem é dada a escolha de a manter ou descartar. Cada vez que uma nova imagem é apresentada sobre a existente, interage com a imagem existente a que se sobrepõe, como uma nova camada. Este processo repete-se sucessivamente em camadas em que a camada seguinte se mistura com a anterior como se de transparências se tratasse. O artista terminará este processo quando entender que o resultado o satisfaz.

A interação entre os dois planos pode ser vista no esquema seguinte. O artista move-se entre os dois planos sucessivamente. Quando está a trabalhar no plano algorítmico, altera fórmulas, programações, códigos, etc, desenhando gestos e distribuições novas. Quando termina essas alterações, o artista muda-se para o plano visual e produz camadas sucessivas e imagens. Ao nível do plano visual, essas camadas podem ser aceites ou rejeitadas, mas o artista pode, de igual modo, rejeitar o gesto se não estiver satisfeito com o resultado. Todas estas decisões são de índole artística.



Para a escolha do elemento aleatório foram construídas várias funções de distribuição de probabilidade. Estas funções geradoras do elemento aleatório regem qual a distribuição das marcas gráficas sobre a totalidade do espaço da imagem. Para cada ponto do espaço da imagem é gerado um valor de probabilidade que determina a existência, ou não, de uma marca gráfica nesse ponto.

Algumas das funções distribuição de probabilidade usadas aqui baseiam-se nas usuais utilizadas no campo da estatística como a *Uniforme* ou a de *Gauss*, e outras ainda foram criadas propositadamente para este trabalho fruto do trabalho investigativo feito no plano algorítmico de modo a maximizar os resultados artísticos, como por exemplo a seguinte adaptação da distribuição “Normal”:

$$a = (2u - 1)^2 + (2v - 1)^2; b = \sqrt{\frac{-2 \cdot \log(a)}{a}}; r = u \cdot \frac{b}{2}$$

Na ciência, engenharia e muitos outros campos onde é usada a matemática, são utilizadas fórmulas analíticas. Estas fórmulas foram obtidas durante décadas ou séculos de estudo e têm como objectivo produzir modelos da realidade que, por um lado, são simples, ou seja, descritos por uma fórmula, e, por outro lado, se aproximam o mais possível do real. Ou seja, o objectivo é ter uma ferramenta que possa substituir o real em cálculos, projectos e simulações, etc. Deste modo para se aferir a “correção” de uma determinada “fórmula”, por exemplo a que modeliza a área do círculo ( $A=\pi.r^2$ ), apenas temos de comparar o resultado com medições feitas em círculos reais<sup>115</sup>. Ou seja, a “correção” de uma determinada fórmula é um critério funcionalista instrumental de adequação de uma determinada estrutura matemática ao real.

Neste trabalho isto não se aplica. De facto, as fórmulas utilizadas, apesar de algumas baseadas em fórmulas pré-existentes em vários campos do saber, nada têm a ver com a realidade. Assim, não há critério objectivo para aferir a sua correção. Foram escolhidas apenas por critérios artísticos. Nesta óptica poder-se-á eventualmente afirmar que são corretas se corresponderem às intenções do artista. Mas o que são as “intenções” do artista? Imaginemos que nos enganamos a transcrever uma fórmula e daí resulta um resultado gráfico inesperado: foi isto fruto de uma fórmula “incorreta”? Claramente, a resposta é negativa: apenas podemos ver neste caso mais uma manifestação do acaso a funcionar ao nível da sintaxe matemática da fórmula. Quando confrontado com esse resultado inesperado, o artista ou o aceita ou o rejeita com base em critérios absolutamente artísticos que nada devem à identificação da fórmula com o real. Assim, uma fórmula “errada” da área do círculo pode criar um efeito artisticamente interessante para o artista.

A utilização de fórmulas matemáticas poderia dar a entender que os resultados do trabalho artístico seriam repetíveis. Isso não é verdade por duas ordens de razões. Uma resulta do processo aleatório que, obviamente, pela utilização de geradores de número aleatórios, torna altamente improvável a repetibilidade de resultados. A segunda resulta do processo artístico que envolve a manipulação sucessiva das fórmulas com critérios apenas de índole artística. Deste modo, as fórmulas vão sendo alteradas sucessivamente e os resultados gráficos que se escolhe guardar constituem-se como registos fósseis destas

---

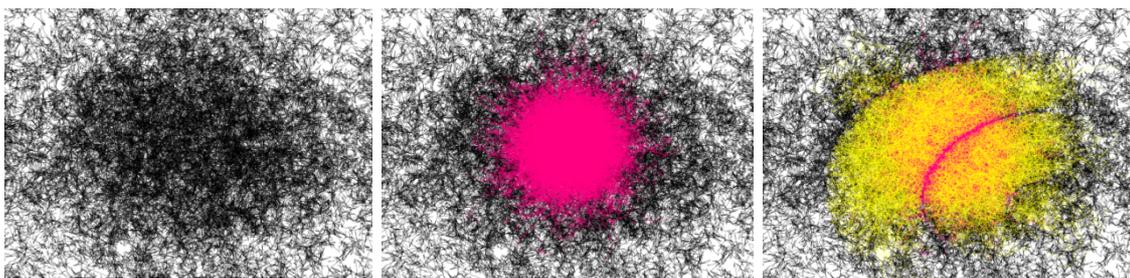
<sup>115</sup> De uma forma simplista vamos deixar de lado as considerações de que não existem círculos reais, apenas aproximações do objecto geométrico ideal.

fórmulas intermédias que não foram guardadas. Tal como o pintor ou o escultor que nunca conseguirão fazer uma obra totalmente idêntica a outra anterior, também aqui se assume essa fatalidade. Assim, poderá haver resultados gráficos que não podem ser repetidos, dado que não são guardadas as “receitas” para as criar.

A imagem é feita pela aplicação de marcas individuais de forma repetitiva sobre o espaço da imagem. Cada uma dessas marcas advém de um algoritmo construído pelo artista que operacionaliza determinadas fórmulas matemáticas que relacionam o elemento aleatório com outras propriedades gráficas da imagem, como por exemplo as suas dimensões. Designo estas marcas por “gestos” por analogia ao movimento da mão do artista que faz um determinado risco no papel. É a natureza dos pares algoritmos e fórmulas que vai determinar a aparência de cada marca gráfica – o gesto elementar.

Para além dos gestos e sua operacionalização descrita acima há outra funcionalidade que vem trazer uma enorme liberdade como ferramenta artística. Falamos da construção sucessiva de camadas. Estas camadas são já construídas visualmente umas sobre as outras. Dependem e usam as fórmulas e distribuições construídas no plano algorítmico, mas agora apenas dando importância ao produto visual da produção da cada camada. Para cada camada que o artista parametriza e lança o programa, este último gera e apresenta uma camada nova.

Cada camada nova produzida é sobreposta às outras pré-existentes, interagindo com elas, e construindo sucessivamente a imagem final. Cada camada nova que vai sendo produzida pode ser aceite ou rejeitada pelo artista. É a sobreposição sucessiva de camadas que produz a imagem final, como se pode ver no exemplo seguinte:

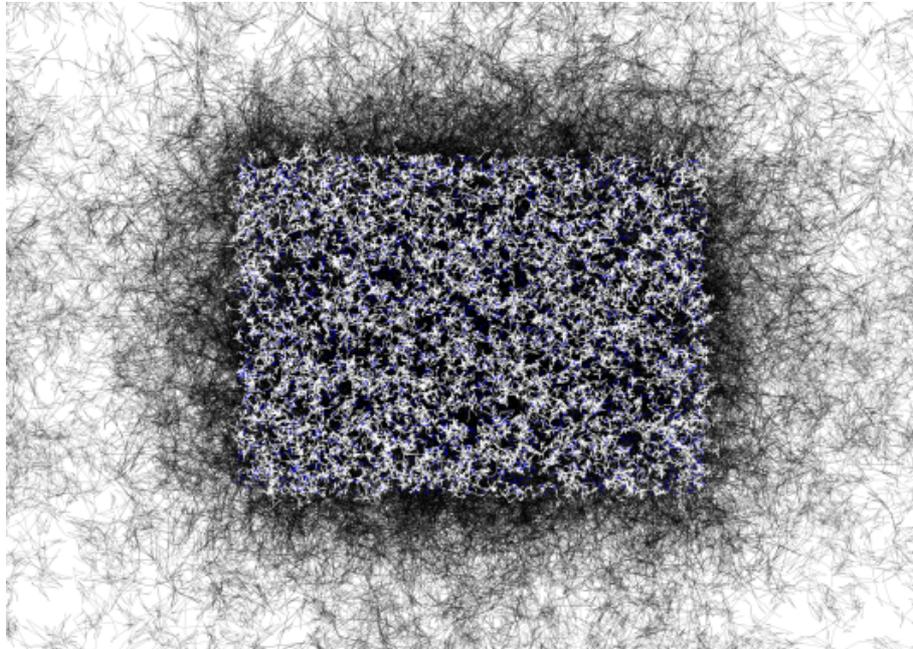


*1 camada*

*2 camadas*

*3 camadas*

Na Figura 14 pode ver-se um exemplo do uso de camadas. Aqui, todas as camadas são compostas todas pelo mesmo gesto gráfico. Entre as camadas faz-se apenas variar a distribuição, o tamanho do gesto, a transparência e a cor. Como se pode ver mesmo com este exemplo simples o processo de camadas tem grande potencial de criação de variedade.



*Figura 14 – Variação paramétrica sobre o mesmo gesto gráfico*

A metodologia subjacente a este trabalho investigativo envolve um processo circular de escolhas de entidades matemático-algorítmicas, escolhas de construção gráfica e escolhas de índole artística. Trata-se de um processo circular em que cada escolha influencia todas as outras, procurando uma sequência de acções afirmativas, no sentido de da prática reflexiva de Schön (1983), que permita o avanço do processo, onde o processo de aceitação/rejeição das sucessivas camadas que o artista tem ao seu dispor no plano visual tem um claro paralelo com a actividade de afirmação no processo de investigação artística de Schön. Simultaneamente o refazer e alterar, no plano algorítmico, as fórmulas e algoritmos tem, de igual modo, um paralelo com a *afirmatividade* investigativa de Schön.

O meu trabalho confronta o espectador com traços e texturas levando-o para um local de incerteza no qual a imagem resultante é plural e com um potencial infinitamente sugestivo. Pretendo afastar a semiótica, desconstruindo suposições tradicionais e por meio de um processo aleatório garante que o motivo emerge gradualmente para cada um de uma superfície imersa em um caos pictórico que recusa os limites e escapa do reconhecível. Aqui podemos avocar

Gerhard Richter que nos fala da incompreensibilidade da imagem: *“Painting is the making of an analogy for something non-visual and incomprehensible – giving it form and bringing it within reach. And that is why good paintings are incomprehensible”* (Richter, 2009 p. 120). Aqui a incompreensibilidade refere-se à incapacidade do espectador tirar sentido da imagem, mas sobretudo o próprio artista que também não compreende: não compreende ainda mais profundamente.

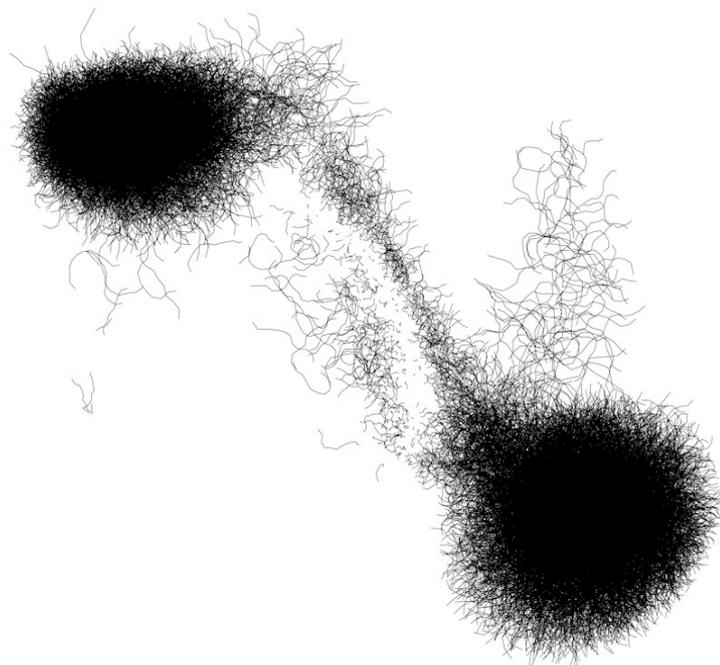
As camadas digitais que são construídas gradual e algorítmicamente fazendo uso da matemática e do acaso revelam como um processo primordialmente aleatório concorre para uma imagem que revela antes de mais a profundidade da incompreensão do próprio artista. O produto final é o resultado de um processo cíclico de exclusão e adição até que não haja mais nada a ser removido ou adicionado e a imagem se torne autossuficiente.



Procura-se a inexistente verdade subjacente. Questionando a transparência e a opacidade as imagens convidam-nos a olhá-las não apenas como objetos estéticos, mas também como objetos de reflexão. Quanto mais inexistente é a verdade subjacente maior a necessidade de reflexão, que se revelará fatalmente infrutífera, mas deixando um percurso mental que também se revela inapagável.

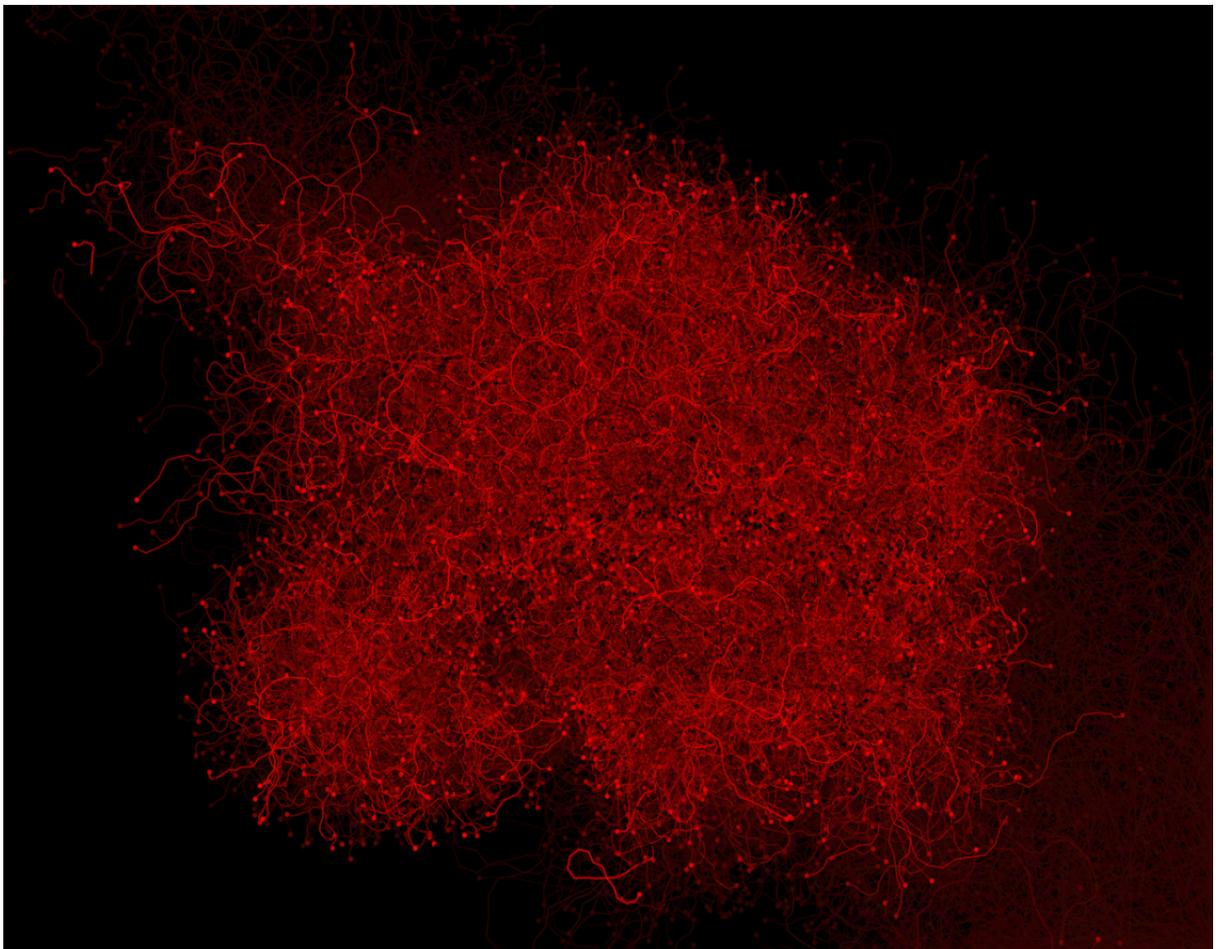
Depende de nós o que a imagem significa. Do autor, do espectador. O artista não sabe onde começa o processo, este passo é, ele próprio fruto do acaso, não sabe o que procura. Só junta as camadas e vê o que realizou depois de tomarem forma. O suspense da expectativa de encontrar é que empurra o artista. A emoção da imagem que aparece, vinda de um mundo de possibilidades do código, de uma utopia infinita.

Apesar de visualmente possam ser relacionadas ao Expressionismo Abstrato, estas imagens nada procuram de explicitamente expressivo. Ainda assim, não o podem evitar dado o cunho do artista se sobrepor a todo o momento ao processo do acaso. Do mesmo modo não são particularmente espirituais, introspectivos, filosóficos ou existenciais. Todas estas características estão, ainda assim, forçosamente presentes pela indelével presença inconspícua do artista, que as toma como visualizações do seu processo imaginativo-visual-mental.



Ao nível do processo artístico utilizado pretende-se instrumentalizar o acaso para evidenciar a mão humana de forma a obter um equilíbrio entre a intervenção humana e a presença do artificial no desenho final, sendo sempre a adrenalina e o suspense da imagem que surge e que, como apocalipse, se revela final. Ao mesmo tempo o acaso serve para criar um vazio de significados na imagem, para a desumanizar à superfície. Mas é a mão do artista que puxa a imagem para fora da treva da mera possibilidade matemática para a tornar numa inevitabilidade artística e assim re-humaniza a imagem de força decisiva.

Este confronto do que a imagem é com o que não é suscita no espectador uma dúvida. Sendo incapaz de evitar de trazer para a imagens as suas próprias interpretações, o espectador é assim, lançado numa missão de descoberta: a obra adquire na sua mente um conjunto de significados que revelam os seus próprios esquemas internos.



## Referências

**A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista.** [Livro] / A. Lipovetsky Gilles e Serroy Jean / trad. Brandão Eduardo. - São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

**A Philosophy of Computer Art** [Livro] / A. Lopes Dominic. - New York : Routledge, 2010.

**ALGORITHMIC ART: Composing the Score for Visual Art** [Online] / A. Verostko Roman // [www.verostko.com](http://www.verostko.com). - 1998. - Setembro de 2020. - <http://www.verostko.com/algorithm.html>.

**An exploration of the principle of chance as a stimulus to the creative activity known as sculpture.** [Relatório] / A. Watson A.. - [s.l.] : Robert Gordon University, PhD thesis, 1992.

**Antropologia da Imagem: Para uma Ciência da Imagem.** [Livro] / A. Belting Hans / trad. Morão Artur. - Lisboa : KKYM+EAUM, 2014.

**Art and Illusion** [Livro] / A. Gombrich E. H.. - Londres : Phaidon Press, 1984. - 7.

**Creativity and Art: Three Roads to Surprise** [Livro] / A. Boden Margaret. - Oxford : Oxford University Press, 2011.

**Digital Art** [Seção do Livro] / A. Lopes Dominic McIver // The Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information / A. do livro Floridi L.. - Malden : Blackwell, 2004.

**Digital Culture** [Livro] / A. Gere Charlie. - London : Reaktion books, 2008. - 2nd.

**Estética Relacional. (trad.).** : [Livro] / A. Bourriaud Nicolas / trad. Bottmann Denise. - São Paulo : Martins Fontes, 2009.

**Fractals and an Art for the Sake of Science.** [Artigo] / A. Mandelbrot Benoit B. // Leonardo. Supplemental Issue, vol. 2. - 1989. - pp. 21-24.

**Gerhard Richter: Text : Writings, Interviews and Letters, 1961-2007** [Livro] / A. Richter Gerhard / ed. Elger Dietmar e Obrist Hans-Ulrich. - London : Thames & Hudson, 2009.

**L'Amour Fou** [Livro] / A. Breton André. - Paris : Gallimard, 1937.

**Linguagem / Tradução / Literatura** [Livro] / A. Benjamin Walter / ed. Barrento João / trad. Barrento João. - Porto : Assírio & Alvim, 2015.

**O Mestre Ignorante – Cinco lições sobre a emancipação intelectual.** [Livro] / A. Rancière Jacques / trad. Valle Lilian do. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2002.

**Obras Completas de Jorge Luis Borges 1923-1972** [Livro] / A. Borges Jorge Luis. - Buenos Aires, Argentina : Emecé Editores, 1974.

**Refractions of Science into Art** [Seção do Livro] / A. Franke H. W // The Beauty of Fractals: Images of Complex Dynamical Systems / A. do livro Peitgen H.G. e Richter P. H.. - Berlin : Springer-Verlag, 1986.

**The reflective practitioner: how professionals think in action** [Livro] / A. Schön Donald A.. - USA : Basic Books, 1983. - ISBN 0-06-06874-X.

**Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.** [Livro] / A. Rose Guillian. - London : Sage Publications, 2001.

**What a Musical Work Is** [Seção do Livro] / A. Levinson Jerrold // Aesthetics and the Philosophy of Art / A. do livro Lamarque Peter e Olsen Stein Haugom. - Malden USA : Blackwell, 2012.

**When the Machine Made Art** [Livro] / A. Taylor Grant. - New York : Bloomsbury Academic, 2014.

# O PROJETO DE ARTE ENQUANTO REALIDADE IM-POSSÍVEL DO DESEJO UTÓPICO

## The art project as an im-possible reality of the utopian desire

Daniela F. Pinheiro<sup>114</sup>

Teresa Almeida<sup>115</sup>

Domingos Loureiro<sup>116</sup>

**Resumo:** Considerando a criação artística consequente de uma estrutura projetual definida *à priori*, partimos da proposição “documentação da vida-no-projeto” para deliberar em que moldes se coloca a experiência vivencial no espaço de propostas artísticas, aparentemente, programadas e repetitivas no modo de execução. Numa aproximação a quatro autores: Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara e Fernando José Pereira, atestamos se um envolvimento consecutivo, com restritas e precisas indicações processuais, conduz à ilação de pequenas e singelas diferenças circunstanciais, de todo preditas. Consequentemente, colocamos o carácter utópico do projeto de arte ao nível do desejo, a fim de atestar uma dimensão im-possível da experiência artística enquanto vivência projetual.

**Palavras-chave:** Projeto de arte. Vida. *Modus operandi*. Imprevisibilidade. Desejo utópico.

**Abstract:** Considering the artistic creation consequent from a projective structure, we start with the proposition “documenting the life-on-the-project” to deliberate in what way life is placed on programmed and repetitive artistic proposals, on the execution method. Through an approximation to four artists: Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara and Fernando José Pereira we attest if a consecutive involvement, with restricted and precise

---

<sup>114</sup> Doutorando na Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes, com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Este artigo resulta do apoio financeiro da FCT (SFRH/BD/144944/2019) e do Fundo Social Europeu (FSE).

<sup>115</sup> Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL), Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

<sup>116</sup> Doutor em Arte e Design. Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

procedural indications, leads to the elation of circumstantial and unpredicted differences. In sequence, we place the utopian character of an art project at the level of the desire, in a way to certify an im-possible dimension of the artistic experimentation as a projective reality.

**Keywords:** Art project; life; *modus operandi*; unpredictability; utopian desire.

## 1 Introdução

A arte, na sua condição dialógica, já não se atesta como a criação singular de obras físicas e concretas, destinadas à contemplação, mas como a documentação da “vida-no-projecto” (Groys, 2007). A partir deste reposicionamento de Boris Groys sobre os desígnios da criação artística, estabelecemos uma aproximação ao “projeto”, como esquema metodológico que permite planificar e reorganizar, numa estância precedente à sua concretização efetiva, as demais propostas artísticas de um autor. Este ato de projetar e determinar *à priori* o percurso de execução de uma proposta artística conduz-nos, por conseguinte, a um questionamento sobre a possibilidade de se verificar uma *vida* no projeto, para lá do seu mero cumprimento protocolar. Com suporte num pensamento derridiano, sobre a condição impossível do acontecimento enquanto ato vivencial, aproximamo-nos de quatro artistas, Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara e Fernando José Pereira, para discernir sobre esta ambivalência projetual. Plurivalentes no modo de atuação e na aproximação que estabelecem ao projeto, interessa-nos essencialmente perceber de que forma estes quatro artistas abraçam a imprevisibilidade do acontecimento dentro de um circuito projetual definido *a priori*.

Numa primeira abordagem ao “projeto”, enquanto dinâmica que conduz a um determinado movimento ou concepção artística, aproximamo-nos do artista Ângelo Ferreira de Sousa para pensar em que moldes se coloca a “vida-no-projecto” no espaço das suas demais propostas interventivas. Posteriormente, recorreremos a Fernando Calhau e a On Kawara para abordar as implicações inerentes a processos formalmente repetitivos, irrevogáveis e concisos. Nisto, pretendemos aferir se a repetição de um gesto ou de um programa regular, por um período considerável de tempo, conduz à efetivação de pequenas diferenças circunstanciais entre unidades similares. A série *Today* de On Kawara ou as demais propostas de Fernando Calhau potenciam, por conseguinte, uma aproximação à dimensão im-possível do acontecimento, defendida por Jacques Derrida.

Em sequência, pretendemos situar, através de Fernando José Pereira, o carácter utópico do projeto de arte ao nível do desejo, entre aquilo que um autor intenta e aquilo que se processa no plano do acontecimento, como ato imprevisível. Mesmo quando nos aproximamos de processos aparentemente não direcionados à utopia, que se inscrevem em esquemas programáticos e repetitivos, lançamo-nos numa “negação da intencionalidade desejante” (Pereira, 2004) de se fazer cumprir, de forma absoluta e concreta, um projeto serial: o que nos leva a invocar uma abertura dialógica, não predita, entre a intenção projetual e os elementos provenientes da sua concretização. No seio de esquemas seriais, que se atestam a partir da repetição formal de um *modus operandi* regular e conciso, ponderamos se o carácter vivencial de um projeto surge plasmado nas diferenças circunstanciais que se vão denotando, ao longo da sua implementação, de unidade em unidade.

## **2 O Projeto de Arte enquanto proposta autoral: entre o desejo de antever e uma im-possibilidade do acontecimento**

Samuel Beckett afirmou, um dia, que sabemos que Deus não existe, mas que devemos continuar a proceder como se existisse. Parafraseando-o, dir-se-ia então que, hoje, também sabemos que a arte não existe, mas que temos de continuar a proceder como se existisse. (Almeida, 2018: 403)

### **2.1 Vida-no-projeto**

Abrindo o seu ensaio, “A solidão do projeto” (2007), com uma aproximação à necessidade aparente do contemporâneo na formulação de projetos, Boris Groys (n.1947) acaba por atestar que “a arte já não é entendida como a produção de obras de arte; mas sim como a documentação da vida-no-projeto” (2007: 145). Pela nomenclatura “projeto”, o autor refere-se diretamente a um conjunto de descrições e prescrições que antecipam, meticulosamente, a realização de um processo construtivo desde o seu início ao seu fim. Ao invocar a expressão “vida-no-projeto”, Boris Groys anuncia uma substituição, pelo contexto contemporâneo, do carácter do objeto artístico nos seus modos de apresentação. Para o autor, a obra de arte – como um elemento físico, tangível e objetual – dá lugar a uma exposição sucessiva de atos elencados que, no meio de um discurso processual, se apresentam como elementos e propostas que documentam a experiência vivencial do seu autor. A arte já não se manifesta, assim, “como um objecto outro, novo, destinado à contemplação [...], mas sim como outra conjuntura temporal heterogénea do projecto de arte, que como tal é documentado” (Groys, 2007: 145) e registado nas mais múltiplas e variadas formas objetuais. A esta definição poderíamos associar a de *projeto artístico* de

Domingos Loureiro e Liliana Meira (2020), aproximando-a de uma dimensão identitária, constituída a partir de uma noção dialógica do Eu. Um “Eu” plurivalente que conduz o artista à definição e ponderação das especificidades que designam cada um dos seus projetos: conduzindo-o numa determinada direção.

Quando nos aproximamos do artista português Ângelo Ferreira de Sousa (n. 1975), a proposição “documentação da vida-no-projeto” parece elevar-se como estratégia que permite implementar, registar e fixar as suas demais propostas artísticas. Como uma personagem que planifica, promove e executa ações, Ângelo Ferreira de Sousa transporta-as, depois, para o *Espaço Expositivo* através do vídeo, da fotografia ou de elementos subsequentes da intervenção. O artista envolve-se com o processo de criação artística a partir da efetivação e do registo de uma ação, enquanto vivência e experiência que se inscreve num determinado lugar e tempo, sob um determinado propósito. De certa forma, “[...] tenho reparado que as obras de arte que me agradam são aquelas onde se pode ver o tempo em que foram feitas” (Sousa, s.d). Cada um dos seus projetos remete, assim, para o tempo da sua concepção e execução, sendo potencializados a partir de acontecimentos que marcam, fortemente, a vida comunitária envolvente, sejam eles de carácter político, económico, social ou cultural.

O projeto *Brûle!* (Porto, 2005), por exemplo, vinculou-se aos incidentes que ocorreram, em 2005, com carros em chamas, nos arredores das principais cidades francesas (Sousa, s.d). Do mesmo modo, a partir das problemáticas associadas à imigração, o artista apresenta a performance *Comodidade Europeia* (Mérida, 2005 [fig.1]), no parlamento Regional de Mérida: uma ação durante a qual se jogou o jogo da ‘cadeira musical’<sup>117</sup>, a partir do som ao vivo de Josian e Juan, dois artistas de rua romenos contratados para o efeito (Sousa, s.d).

---

<sup>117</sup> Em conversa com o artista, o mesmo refere que a performance da “cadeira musical + músicos de rua estrangeiros” já tinha sido realizada em Barcelona (2002), no Centre Can Felipa. No entanto, o artista, a convite para participar nas “Primeras Jornadas de Poesía Experimental Hispano-Portuguesa”, volta a promover a realização da performance, desta vez no Parlamento Regional de Mérida, espaço que em conjunto com o Museu Vostell de Malpartida de Cáceres recebia nesse ano as jornadas. De referir que Ângelo de Sousa vive e trabalha entre as cidades de Paris, Barcelona e Porto: sendo os seus projetos também fruto das relações que cria com o meio.



**Figura 1:** Ângelo Ferreira de Sousa, projeto *Comodidade Europeia*, vídeo 14'37, Mérida, Espanha 2005.

**Fonte:** <https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/comodidade-europeia/comodidade-europeia-pt.html> Acesso em: 10 out. 2020

O registo de cada uma das suas intervenções provém, por conseguinte, tanto do decorrer casual da ação como dos meios de captação que Ângelo Ferreira de Sousa tem à sua disposição num dado momento. Tome-se, por exemplo, o registo videográfico da proposta *Comodidade Europeia*, consequente das câmaras de segurança instaladas no próprio edifício. Ou da ação *Hommage à Hans Haacke* [(Porto, 2005) fig. 2] registada por meio de uma câmara oculta, uma vez que a ação incidia no desvio de uma monografia, dedicada a Hans Haacke (editora Phaidon), do curso geral de uma loja multinacional de venda e distribuição comercial de livros (Sousa, s.d). Assim, apesar de cada projeto, em Ângelo Ferreira de Sousa, assentar numa especulação sobre o que pode vir a acontecer, cada ação sobrevive pela experiência que é captada *in momento*. Cada proposta artística parece lançar-se no espaço de uma possibilidade impossível do acontecimento (Derrida, 2012), que se estabelece entre aquilo que o artista define como linha condutora da ação e aquilo que efetivamente ocorre no espaço vivencial, de forma inesperada, fortuita e imprevisível. Este parece ser o motor que interessa a Ângelo Ferreira de Sousa: uma vida não predita e uma especulação que acaba por se materializar no decurso imprevisível tanto da ação como do seu registo documental.



**Figura 2** – Ângelo Ferreira de Sousa, projeto *Hommage à Hans Haacke*, vídeo 4’13, Porto, Portugal, 2005.

**Fonte:** <https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/hommage/hommage-pt.html>. Acesso em: 10 out. 2020

No entanto, o *projeto*, enquanto processo metodológico, parece nem sempre compreender este dinamismo experimental e vivencial, que abraça as divergências da vida como parte enriquecedora da ação. Nas palavras de Ângelo Ferreira de Sousa, há artistas que numa relação com o *fazer* se aproximam de uma espécie de “Sísifos do pincel que raras vezes saem do que já se sabe que vai sair” (Sousa in Pérez, 2007: 18). Dito isto, o *projeto* parece, também ele, enquanto estrutura que determina, impulsionar e prescrever no espaço da criação artística um *modus operandi* programático, obstinado e, até mesmo, repetitivo, por parte do seu autor.

## 2.2 O desejo de antever

Os processos de prescrição e programação, utilizados por alguns artistas como *modus operandi* projetual, parecem compreender certo desejo de antever um resultado exato e concreto. Orientando procedimentos de natureza protocolar, num percurso cujo destino é identificado, estes processos indiciam um controlo no modo de *fazer*, de que são exemplo as obras do artista português Fernando Calhau (1948-2002). Segundo Delfim Sardo (n.1962), Calhau projetava *à priori* as suas obras numa folha A4 para depois as executar rigorosamente num outro suporte.

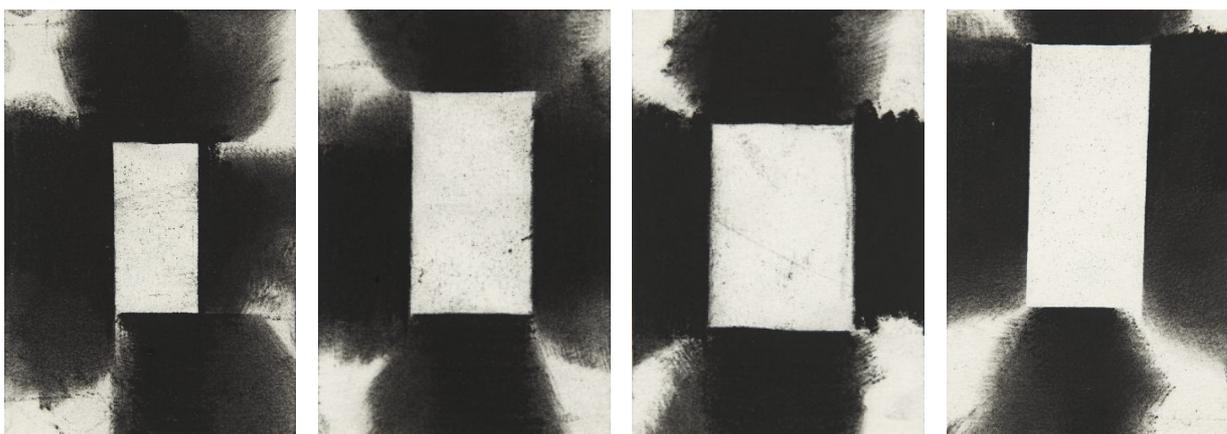
Grande parte das suas decisões eram tomadas sobre o projecto, e a execução era um mero cumprimento do plano, que fazia com esforço, no desempenho de cada tarefa em que se proponha a ser exacto e rigoroso. Repare-se que esta metodologia de realização se apoiava [...] num saber de execução absolutamente precioso, por vezes quase obsessivo (Sardo, 2017: 71-72).

Cada processo de execução era, assim, tomado por Fernando Calhau como um sistema cirúrgico acuradamente operativo. As telas eram preparadas com sucessivas camadas de gesso acrílico, de modo a anular qualquer sinal da sua trama, e os desenhos de maiores dimensões eram “mascarados a ponto de não haver nenhuma marca nas folhas de carvão, que usava com uma massividade brutal” (Sardo, 2017: 72). Cada etapa processual era perseguida exaustivamente, no intuito de tornar cada projeção uma realidade objetual no espaço da sua atividade artística. Por conseguinte, o apreço, que poderia vir a sentir por cada um dos seus trabalhos, assentava no sucesso formal que, enquanto autor, ele especulava para cada unidade em particular. De modo inverso, um sincero desprezo era direcionado às peças que, “independentemente da sua validade enquanto possibilidade conceptual ou formal, não lhe ofereciam uma precisão construtiva que reconhecesse como válida” (Sardo, 2017: 72). Sob esta aceção, Fernando Calhau parece, assim, ter colocado a sua experimentação artística ao dispor de um conjunto de programas laborais, antecipadamente, delineados e preditos por si. No entanto, nas palavras de Jacques Derrida “o acontecimento é o que pode ser dito, mas nunca predito. Um acontecimento predito não é um acontecimento” (2012: 242), não é uma experiência enquanto ato que interfere no decurso geral da vida. Sendo assim, em que dimensão se coloca a “vida-no-projecto” no espaço artístico de Fernando Calhau? Quão longe estará a possibilidade de atestar um carácter vivencial e imprevisível no espaço das suas propostas artísticas, quando as mesmas se vinculam e atestam a partir de um processo escrupulosamente premeditado? Estarão as suas pinturas associadas meramente a um processo operativo?

### 2.3 A (im)possibilidade de um acontecimento

A data 4 de janeiro de 1966 marca a primeira pintura realizada por On Kawara (1932-2014) no seio da sua série *Today*, uma proposta autoral que o iria acompanhar no decorrer subsequente de toda a sua vida, tendo a última pintura sido realizada, antes da sua morte, a 12 de janeiro de 2013 (Weiss in Guggenheim Museum, 2015). Similarmente a Fernando Calhau, On Kawara, alicerçado a um compromisso autoral, vai perseguir e executar o mesmo processo operativo, preciso e concreto, ao longo de 47 anos. A contar desde 1966, cada unidade pictórica, inscrita no seio da sua série *Today*, passa a albergar apenas e só, sob um fundo monocromático, a data correspondente ao dia da sua realização. Caso a intenção projetual não se desse por concluída no decorrer desse mesmo dia, o fim último de uma pintura inacabada, seria não mais que a sua própria destruição. Este *modus operandi* restrito e conciso vai providenciar, por conseguinte, uma comparação entre elementos e unidades análogas, no espaço intrínseco do programa pictórico de On Kawara. Ao ter definido que cada data, registada a branco, poderia perfilar um fundo vermelho, azul ou cinza – sendo

este formulando, através de um processo de misturas de cores *à priori* –, On Kawara suscita uma variação entre elementos, apesar de constante, circunstancial. Do mesmo modo, ao determinar que cada tela poderia tomar uma de oito dimensões possíveis (Weiss in Guggenheim Museum, 2015) e que cada data deveria adotar a nomenclatura e o registo linguístico do país em que se encontrava alojado, no momento de cada realização, On Kawara consente um conjunto de possibilidades indetermináveis, senão no espaço da sua comprovação efetiva. “De forma esquemática e inexpressiva, a obra começa a incluir e a ficar marcada pelas contingências de uma vida” (Batchelor, 2006: 138), graças às pequenas divergências que se vão atestando, de unidade em unidade, no espaço objetual. Cada pintura afirma-se, assim, num interior da série *Today*, como um caso *per se*, que inesperadamente corporiza e acolhe uma eventualidade, dentro de um esquema serial de ligeiras e infindáveis oscilações formais. Ora, também Fernando Calhau se envolveu com a serialidade, como meio de assegurar o decorrer da sua própria atividade artística. Tenha-se, por exemplo, os seus desenhos a carvão (fig. 3), as suas pinturas, vídeos ou as suas múltiplas séries fotográficas.



**Figura 3** – Desenhos realizados a carvão por Fernando Calhau em 1992; *S/Título #349* (15,4x10,3cm), *S/Título #350* (15,3x10,5), *S/Título #353* (15,3x10,5cm) e *S/Título #399* (15,5x10,3) apresentados respetivamente da esquerda para direita.

**Fonte:** <https://gulbenkian.pt/museu/artist/fernando-calhau/>. Acesso em: 10 out. 2020.

Desde os anos 1970 (se não antes), Fernando Calhau começou a abraçar um conjunto de procedimentos artísticos assentes “no valor acrescentado da repetição” (Sardo, 2017: 73). Pela sua série de pinturas verdes (fig. 4), realizadas entre 1972 e 1975, o artista esperava pontualmente, através de um conjunto restrito de indicações processuais, esgotar todas as possibilidades de variação do seu esquema serial. Assim, cada objeto pictórico, que surgisse no espaço da sua concretização efetiva, impulsionaria consequentemente “um sentido acrescentado ao anterior e, hipoteticamente, ao posterior” (Sardo, 2017: 73). A identidade deixaria de ser só a do elemento, passando a abrigar,

244

simultaneamente, “uma relação entre elementos distintos ou (...) uma relação entre relações” (Deleuze, 2000, p.432), potenciando uma abertura dialógica para lá da estrutura projetada. Posto isto, o carácter vivencial, nas obras de Fernando Calhau, parece inscrever-se no espaço da repetição pela diferença circunstancial entre elementos. Noutros termos, o artista abraça a repetição como um *modus operandi* antecipadamente projetado e premeditado, mas que consente similarmemente uma diferença impercetível, até ao momento da sua realização prolongada no tempo. A analogia é, assim, a *matéria lógica* que atribui um *sentido distributivo*, a um projeto serial, mas somente em relação a uma identidade pensada (Deleuze, 2000: 432). A uma identidade projetada *a priori*.



**Figura 4** – Vista da exposição *Work in Progress* (Lisboa, 2001) de Fernando Calhau.

**Fonte:** SARDO, 2012. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/29784>. Acesso em: 11 out. 2020.

## 2.4 O desejo utópico

Posto isto, parece-nos que o envolvimento com esquemas regulares, repetitivos e concretos assenta nesta expectativa dicotómica, que abraça o projeto de arte não só como realidade que prevê e que especula, mas como estratégia que potencia um conjunto de acontecimentos e relações não preditas e, em si, im-possíveis. Dito de outro modo, parece-nos que a vinculação a um esquema operacional constante, assenta num *desejo* de abordar o projeto de arte, enquanto realidade que se distende para lá da sua projeção e, conseqüente, documentação. De referir, que o projeto *Éden*, de Hélio Oiticica (1937-1980), parece ter sido concebido sob este desejo incessante, pois apresentou-se no espaço da Whitechapel Gallery, em Londres (1969), como algo “a ser concretizado” para lá da sua concretização efetiva (Sperling, 2015: 18). De certo

modo, *Éden* foi projetado e definido sob a expectativa de se apresentar ao público como um advento aberto à participação e ao surgimento de outras proposições no “espaço-tempo presente” da sua fisicalidade. Nas palavras de Sperling, “os espaços de circulação [...] apresentam-se simultaneamente como possibilidades de apropriação livre do *Éden* e como prelúdio da experiência das proposições” (2015: 22). Ora, Fernando José Pereira (n.1961), tentando invocar uma reconceptualização da noção de utopia, despida de toda a carga negativa que lhe foi sendo encrostada no decorrer da história, reposiciona-a no “campo das possibilidades em aberto pelo desejo” (Pereira, 2004). Assim, em termos de mudança, o *desejo utópico* passa pela acessão de uma diferença circunstancial, que “logo se transforma, novamente, por afirmação separatista em outra identidade” (Pereira, 2004), em outro acontecimento, para lá da inscrição projetual. O *desejo utópico* não se afirma, assim, como mote para a construção tangível do projeto de arte, mas antes como elemento que potencia pequenas divergências e reposicionamentos, a partir de uma “negação da intencionalidade desejante”<sup>118</sup> (Pereira, 2004): dar o projeto por concluído. Falemos, então, aqui de uma dimensão im-possível do projeto de arte. De uma dimensão “que não é somente impossível, que não é somente o contrário do possível, [mas] que é também a condição ou a chance do possível” (Derrida, 2012: 244). De certa forma, o projeto de arte atesta-se nas entrelinhas da sua im-possibilidade tanto por aquilo que materializa, como por aquilo que deixa em aberto. Revisitando Fernando Calhau, parece-nos que a determinado momento o artista reconhece esta ambivalência no espaço das suas demais propostas artísticas, não fosse ele dá-las por terminadas antes de atingir verdadeiramente o seu fim. Segundo Delfim Sardo (2017), Calhau, sob o receio de se tornar meramente formalista, não chegava efetivamente a concluir os seus projetos seriais. O final não chegava a ter lugar senão no espaço da sua possibilidade acrescida, ou seja, no espaço de uma hipotética e plausível continuação, que a determinado momento era abandonada pelo artista. Mas esse abandono, parece ser o que, de certa forma, certifica um lugar de recetividade, para lá do que se inscreve no plano projetual. É uma im-possibilidade em aberto, que permite manter a intenção desejante de se poder certificar o que não é certificável.

A proposta fotográfica *S/Título #86 (de um ponto ao infinito)* (fig. 5) parece inscrever-se nesta dimensão. Constituída por oito fotografias a preto e branco, de um pormenor vegetativo, a série comporta um conjunto de possibilidades intermédias que são deixadas ao sabor imaginativo de quem as interpela. A

---

<sup>118</sup> Quando nos referimos à necessidade de uma “negação da intencionalidade desejante”, aproximamo-nos essencialmente de um desejo obstinado que pode levar o seu autor a perseguir exaustivamente um projeto até ao seu fim último, ou seja até a um estágio que considere como absoluto.

escolha serial de Fernando Calhau é uma possibilidade entre tantas, formulada ao sabor das contingências da realidade fotografada. Parece-nos, assim, “que as repetições saídas de uma linha de montagem têm condições para revelar uma vida” (Batchelor, 2006: 138), que se inscreve entre a idealização projetual e a impossibilidade do acontecimento. Este é, no nosso entender, o carácter utópico que se deve inscrever e preservar no espaço da criação artística, espaço que não certifique a aceção de respostas e resultados concretos, mas convoque uma abertura relacional entre a realidade sensível e possibilidades impossíveis, convocadas senão ao nível do desejo e da especulação.

**Figura 5** – Fernando Calhau, *S/Título #86 (de um ponto ao infinito)*, papel fotográfico, 27x362cm, 1976.

**Fonte:** [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/stitulo-86-de-um-ponto-ao-infinito-151890/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/stitulo-86-de-um-ponto-ao-infinito-151890/). Acesso em: 11 out. 2020



### Considerações finais

O confronto com alguns dos projetos de Ângelo Ferreira de Sousa permitiu-nos abordar a realização projetual por meio de um carácter vivencial, que abraça o envolvimento social e comunitário do artista, num determinado momento, como parte integrante da sua atividade. Inversamente, ao dirigirem-se a questões formais e programáticas de execução, Fernando Calhau e On Kawara promovem uma vida que se atesta no próprio projeto, pela sua implementação repetitiva. Pelas suas propostas, Fernando Calhau e On Kawara fazem do espaço individual e privado, o seu local de trabalho e registo. No entanto, as intenções, os interesses e o Eu dialógico, de cada um deles, incita-os certamente a um envolvimento intrínseco para com aquilo que especulam, num determinado momento, para a sua prática artística. O desejo utópico de abraçar a sua atividade, a partir de determinados conceitos, conduz cada um deles a propostas distintas e, por conseguinte, imprevisíveis no espaço da sua concretização: seja pelo confronto social, seja pelo modo como pequenos desfasamentos formais invocam uma relação para com o decorrer de um programa projetual, através de uma sucessão de atos elencados em que um afeta a dinâmica do outro, e assim por diante.

No fundo, cada proposta no seio da criação artística, sendo mais ou menos projetada para assumir um lugar exato num presente-futuro, dirige-se a um

247

encontro divergente que apenas se verifica no espaço da sua im-possibilidade. Por mais que o processo operativo, se vincule a regras, esquemas e etapas laborais restritas, imparciais e constantes, um projeto de arte abraça e comporta uma dimensão vivencial, que viaja entre as intenções do seu autor e as expectativas de quem o confronta num determinado momento. De referir, que nós planificamos e programamos muito, mas “devo dizer sobre isso que, finalmente, o que se passa aqui, na medida em que seja imprevisível (...) é que haverá tido acontecimento” (Derrida, 2012: 246). Talvez, seja esta ambivalência que torna um projeto restritivo e repetitivo tão intrigante, uma vez que as pequenas fissuras que ele promove, para lá do que é predito, apenas ocorrem quando todas as etapas, definidas *à priori*, são levadas a cabo com a maior exatidão e regularidade possível. Posto isto, temos em acreditar que o projeto de arte sobrevive, independentemente da sua estrutura normativa, pela sua capacidade intermédia de promover um diálogo extrínseco entre aquilo que projeta e as analogias que convoca num dado momento.

Ainda assim, outras questões se levantam no espaço deste entendimento. Como estratégia que se inscreve no espaço da criação artística, parece-nos pertinente vir a abordar o “projeto”, enquanto elemento, também ele, *per se* que comporta diferentes possibilidades futuras, aquando o processo da sua fixação. Nas palavras de Jacques Derrida, um dizer do acontecimento é também, na sua dimensão, um dizer que faz acontecimento, que influencia e predetermina as opções idiossincráticas de um autor e o modo como uma dada conjuntura é percecionada.

## Referências

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. **Arte e infinitude**: o contemporâneo entre a arkhé e o tecnológico. Lisboa: Serralves/Relógio D’Água Editores, 2018.

BATCHELOR, David. Na cama com a monocromia. *In*: SARDO, Delfim (ed.). **Pintura Redux**: desenvolvimentos na última década. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2006, p. 132–141. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 7).

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2000.

DERRIDA, Jacques. Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. **Revista Cerrados**, n. 21, p. 230–251, 2012. Disponível em:

[https://periodicos.unb.br/index.php/ %20cerrados/article/view/26148](https://periodicos.unb.br/index.php/%20cerrados/article/view/26148). Acesso em: 13 nov. 2019.

GORYS, Boris. A Solidão do Projecto. In: PÉREZ, Miguel von Hafe (org.). **Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007**. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2007, p. 142–146. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 9).

GUGGENHEIM MUSEUM. **On Kawara: Date Paintings**. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXjiWD7j0fM&t=91s>. Acesso em: 2 out. 2020.

LOUREIRO, Domingos. Projeto artístico e identidade pessoal. In: FERREIRA, António Quadros (ed.). **Pensar o fazer da pintura – 31 teses sobre investigar e criar em pintura**. Porto: Afrontamento/i2ADS, 2017. p. 128-137.

LOUREIRO, Domingos; MEIRA, Liliana. Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima. In: De ‘a Peste’ a ‘o Estrangeiro,’ ou as Artes em 2020: **Atas do XI Congresso Internacional CSO**. Lisboa: [s.n.], 2020. p. 342-352.

PEREIRA, Fernando José. Arte e utopia: A condição im-possível do exílio. **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, n. 2, 2004. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10571.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

PÉREZ, Miguel von Hafe. **Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007**. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2007. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 9).

SARDO, Delfim. **O exercício experimental da liberdade**. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SOUSA, Ângelo Ferreira de. **ângelo ferreira de sousa**. Disponível em: <https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/projects-pt.html>. Acesso em: 27 set. 2020.

SPERLING, David. Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. **Concinnitas**, v. 1, p. 18-35, 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/287204903>. Acesso em: 14 set. 2020.

# RESISTÊNCIA CENTRADA NO SOLO

## AMANTES DO EXTREMO

**Soil centered resistance**

**Lovers of the extreme**

Susana Soares Pinto<sup>119</sup>

Carne Nogueira<sup>120</sup>

**Resumo:** Em resposta à violência gerada pelo extrativismo sobre o planeta, cabe também à arte contemporânea uma missão: a de proteger e reparar os solos. Os povos mais prejudicados com a extração de minérios necessários para o desenvolvimento da tecnologia “prometeica” necessitam de expandir a voz do solo que lhes dá a vida. O oxigênio e a água necessários para a nossa sobrevivência são desviados provocando a escassez e a contaminação. Simultaneamente, a ruralidade urbaniza-se, mineraliza-se e industrializa-se, e a matéria continua a ser, desde de Descartes, desprezada e rebaixada ao estatuto de objeto. Assim continua a ser desenvolvida a economia mundial.

**Palavras chave:** Solo. Protecção. Extrativismo. Resistência. Salar do Atacama.

**Abstract:** In response to the violence generated by extraction on the planet, contemporary art also has a mission: to protect and repair the soil. The people most affected by the extraction of minerals necessary for the development of “Prometheus” technology need to expand the voice of their soils. The oxygen and water necessary for our survival are diverted causing scarcity and contamination. Simultaneously, rurality is urbanized, mineralized and industrialized, and the matter continues to be, since Descartes, despised and demoted to the status of object. Thus the world economy continues to develop.

**Keywords:** Soil. Protection. Extractivism. Resistance. Salar do Atacama.

---

<sup>119</sup> Artista. Mestre em Práticas Artísticas e Contemporâneas. Doutoranda em Artes Plásticas na Universidade do Porto. E-mail: otnipanasus@gmail.com

<sup>120</sup> Artista e investigadora doutorada, orientadora do projecto de doutoramento. Universidade do Porto.

A aceleração do crescimento populacional, industrial, migratório, alimentar, tecnológico e extrativista nos últimos 60 anos é incomensurável pela percepção humana. Os mapas construídos para visualização de dados confirmam uma profundidade ao conhecimento contemporâneo que é de difícil consciencialização. Os dados recolhidos pelos meios tecnológicos sofisticados que parte privilegiada da sociedade mundial dispõe, provam “cientificamente” que a destruição massiva sobre o planeta é resultante da ação humana. Se somos nós a origem do problema, o que podemos fazer para a existência de um futuro? Que possibilidades tem a arte contemporânea perante este cenário? Devem os artistas, para além de tantos outros agentes, ter uma responsabilidade intermediária entre os dados, as evidências sociais e a percepção humana? O vídeo experimental que aqui apresento reflete sobre essas ações humanas destrutivas do habitat natural - Salar (salmoura) do deserto do Atacama - como uma chamada de atenção à forma como as atividades locais interagem com as formações globais que resultam de uma ideologia tecnológica prometeica.

Começo por centrar o pensamento no extrativismo massificado dos recursos naturais e tento criar uma imagem sobre este tema, reduzindo esta ação à escala do humano singular: abro a boca, ajoelho-me no chão e dou uma trinca na terra. Mantendo essa terra na boca fechada, respiro profundamente apenas pelo nariz. Quando já não aguento mais, abro a boca e projeto sons que me ajudam a expulsar a terra que já se encontra mais húmida mas ainda com partes secas. Estas, ao serem expelidas, projetam-se para uma folha de papel com cola. Faço um desenho. A terra que meti na boca contém quase todos os minérios, mesmo que em proporções desiguais, existentes no planeta, e pelas quais se tem vindo a colonizar a natureza. T.J. Demos (2108:9:12) diz-nos que a migração é sintomática da rutura social face ao autoritarismo político, desigualdade económica e violência ambiental militar. Dito de outra maneira, a ordem extrativista adiciona efeitos devastadores nas suas terras de origem.

Ao investigar, durante os últimos anos, entre as margens da arte e do extrativismo, fui direcionada para o Sul, com a missão poética de devolver uma pedra ao deserto do Atacama. Nesse lugar, povos indígenas que ainda vivem de acordo com leis ancestrais e simultaneamente tentam preservar a sua língua de origem, o Kunza, coabitam com duas empresas mineiras extratoras de lítio do Salar de Atacama: Albemarle, uma empresa sediada na Carolina do Norte, e a Sociedade Química y Minera (SQM). Mas neste lugar existem outros tesouros para além do lítio e que são cobiçados pelas mesmas empresas exploradoras e também pelo turismo: são os micro-organismos que habitam os ambientes extremos, conhecidos como extremófilos e que poderiam ter aplicações em antibióticos, medicamentos contra o cancro e limpeza de zonas contaminadas. Destes extremófilos, trazemos para esta reflexão, as cianobactérias. Estas são

capazes de realizar a fotossíntese oxigénica. A sua importância é tão antiga quanto o início da vida na terra conforme a conhecemos: com oxigénio na atmosfera. Há cerca de 3500 milhões de anos, período Pré-cambriano, desenvolveram-se os extremófilos que tiveram a grande importância de preparar o planeta para a vida com oxigénio. Captaram o dióxido de carbono e libertaram oxigénio durante milhões de anos. Oxigenaram os mares, a atmosfera, criaram a camada de ozono e prepararam o planeta para que haja vida dependente de O<sup>2</sup>.

Estes extremófilos vivem, hoje, na lagoa de Tebenquiche, no Atacama, perto dos respiradores da terra – os vulcões – que geram as condições particulares onde se recria o ambiente químico dos mares primitivos: arsénico, enxofrado, frio, seco, salino, com baixa pressão de O<sup>2</sup> e alta radiação UV<sup>121</sup>. A bióloga argentina Maria Eugénia Farias<sup>122</sup> é investigadora destes extremófilos no Altiplano e está a trabalhar, com as comunidades científicas americanas e locais, para transformar as lagoas em “santuários” como medida de proteção contra a mineração. Ao mesmo tempo quer provar que estas bactérias são capazes de produzir por m<sup>2</sup> mais O<sup>2</sup> que a mesma área da floresta amazónica.

A mineração de lítio está a desenvolver-se aceleradamente nas redondezas, com um consumo excessivo de água, provocando alterações no solo: a seca de algumas lagoas e dos aquíferos alteram por completo a forma de subsistência de grande parte das comunidades indígenas locais.

Ao contrário da visão antropocentrista, nas comunidades andinas pré-colombianas, os seres humanos não são o centro do universo nem donos e dominadores da natureza, mas simples prestatários dos recursos. Estes pertencem às divindades e são-nos facilitados em troca de oferendas e trabalhos simbólicos. No fim de cada prestação, entram em nova transação e o ritual repete-se. Cuidar desta relação é cuidar de si mesmo e da comunidade.

Em 2012, no Chile, com a mudança governamental, foram feitas negociações para que o país entrasse no circuito comercial com a União Europeia. Para isso, os chilenos tiveram que reconhecer suas comunidades nativas, devolvendo-lhes parte dos seus territórios. A lagoa de Tebenquiche, habitat de extremófilos, foi devolvida à comunidade de Coyo, lugar onde estive numa residência artística em março de 2020. Essa comunidade e as outras em seu redor praticam a agricultura, a pecuária e o turismo. A mineração, atividade de grande importância económica no Chile, é das mais odiadas pela população.

---

<sup>121</sup> A sopa primitiva onde a vida começou a dar os primeiros passos.

<sup>122</sup> É uma das autoras do estudo *Extremófilos y origen da la vida en Atacama* realizado pelo Centro de Ecología Aplicada (CEA) a pedido de Seremi de Medioambiente, e descreve a importância destas bactérias encontradas nas lagoas andinas, como Tebenquiche.

Perante tal ameaça, a população vê-se na obrigação de lutar para proteger não só o território, mas também o ecossistema e as suas próprias vidas. A comunidade tem duas entidades responsáveis pela sua gestão: a ancestral e a governamental. A ancestral tem um Kuraka, o líder, e um conselho dos anciões que são quem tomam as decisões; a governamental tem um presidente, um secretário e um tesoureiro. Existe o trabalho comunitário, a *minga*, que, quando todos trabalham para uma família, essa família irá trabalhar os mesmos dias para cada um dos que trabalhou para si - a *torna*. O trabalho nativo comunitário é chamado de indigenismo com *ayni*. Carlos Vega, indígena de Coyo guardião de Tebenquiche, faz tratamentos terapêuticos no “útero da terra” e explica-nos:

Este *oyo* de água (que se encontra no nosso território) tem grandes concentrações de sal, potássio, cálcio e lítio. Quando entramos nele é-nos dado um banho de sais minerais os quais nos ajudam a compensar o nosso metabolismo. O corpo perde sal. É como tomar banho numa bebida isotónica natural. É um lugar para fazer cura. A densidade da água é muito dura e não permite que as pessoas se afundam. Têm que se deixar ir de uma forma natural. É uma sensação parecida com a de estar dentro do útero materno. Quando entrarem devem fazê-lo com respeito porque acreditamos que a água tem consciência. Esta água está conectada diretamente com a água do núcleo do *salar*, as quais são águas fósseis. Para nós, este é o útero da mãe Terra e esta é a sua fonte. Para entrar neste lugar cada um tem que se apresentar: dizer quem é e que tipo de cura procura. Mas devem fazê-lo de coração, corpo e mente. (palavras gravadas/transcritas com o consentimento de Vega)

Carlos explica-nos porque é que este lugar é apetecido pela mineração de lítio motivo pelo qual a comunidade decidiu fortificar-se para proteger o lugar. Convidaram a bióloga, Faria, para que estudasse a importância das bactérias daquele lugar. Concluíram que neste ecossistema existem diferentes tipos de bactérias - é um *salar* cheio de vida. O estudo de Tebenquiche rapidamente ganhou associados - a universidade de Antofagasta (Chile) e a universidade da Califórnia (EUA) - para poderem aprofundar a investigação com o objetivo de criar argumentação de proteção do ecossistema. Também foram apresentados os níveis de concentração de lítio, que comparando com outros lugares no mundo, são bastante superiores: 1gr de salmoura tem 40% de lítio. Enquanto que em Portugal, na zona do Barroso, entre outras, onde se estão a fazer prospeções para a mineração também do lítio a partir de minérios pegmatíticos, a concentração vai de 0,2 a 0,8% (LNEG, 2017) e os custos para a sua transformação são na proporção de 5 (pegmatíticos): 2 (salmoura), logo menos competitivos. Carlos diz-nos que ali estão muitos milhões de dólares, mas a eles não lhes interessam os milhões de dólares, interessa-lhes continuar a preservar o espaço ancestral. Da mesma maneira que às comunidades do Barroso, interessa-lhes preservar a terra onde fazem agricultura, pecuária e apicultura e onde se encontram as suas

origens e identidade. A Organização das Nações Unidas para a alimentação e agricultura distinguiu a genuinidade desta zona do Barroso, um território com base na forma tradicional de trabalhar as terras, de tratar do gado e na ajuda dos seus habitantes, e foi nomeada como património agrícola mundial em 2018. As lutas das comunidades tanto no Atacama como no Barroso têm um objetivo comum: afastar a mineração devastadora do solo, da água e do ar.

Esta luta será uma utopia? É uma utopia acreditar veemente que a nossa vida depende da terra e que devemos repará-la?

A procura desenfreada pelo lítio está relacionada não só, mas em grande parte, com o *boom* na produção dos veículos elétricos. Um negócio, e não apenas uma estratégia de mitigação na problemática da mudança climática. E não é só no lítio que se centra a mineração, mas no cobre, no cobalto, e em todos os minérios que são extraídos para beneficiar as grandes urbes e as grandes potências económicas planetárias. O tema do extrativismo não tem uma escala global, mas antes planetária, pretende fazer parte da formação da consciência coletiva. Desde escavações no solo, a perfurações no fundo do oceano até à hipotética possibilidade de extração em asteroides, este extrativismo acompanha a especificidade da “quarta revolução industrial”, a revolução “que decorre da fusão e interação sistemáticas de tais tecnologias – dispositivos eletrónicos móveis, fabricação digital, inteligência artificial, excesso de dados, nanotecnologia, internet, ciência material, computação quântica – nos domínios físico, digital e biológico.” (Arboleda, 2020:48). A produção mineira reflete a integração das capacidades humanas (trabalhadores) e extra-humanas (robôs, sistemas de informação geográfica, microrganismos, controlo de sistemas). Devido a esta evolução tecnológica, antigos depósitos de minério que foram dados como não lucrativos são, agora, transformados em grandes minas criando desequilíbrios nas fontes de água, meios de subsistência e comunidades. Como podem imaginar, o extrativismo envolve muito mais do que o espaço da mina:

Também incluem infraestruturas logísticas, corredores transoceânicos, redes de intermediação financeira e geografias de trabalho. A reorganização da indústria de mineração em cadeias de suprimento globais engendra novas modalidades de poder estatal e imperialismo capitalista e produz uma nova territorialidade de extração cujo conteúdo imanente não pode ser totalmente elucidado pelos conceitos clássicos da economia política, como a maldição dos recursos, dependência, imperialismo e assim por diante.<sup>123</sup> (Arboleda, 2020:5)

---

<sup>123</sup> Tradução livre do texto: “also include logistical infrastructures, transoceanic corridors, networks of financial intermediation, and geographies of labor. The reorganization of the mining industry into global supply chains engenders novel modalities of state power and capitalist imperialism and yields a new territoriality of extraction whose immanent content cannot be fully

254

Os processos que moldam as geografias contemporâneas de extração garantem um repensar completo da própria natureza do imperialismo capitalista, da autoridade política e da arquitetura espacial do mundo.<sup>124</sup> (Arbodela, 2020:15)

O que está a acontecer no deserto do Atacama, não é um problema que afeta apenas as comunidades locais, mas antes um problema que afeta o planeta. Para além do apoio científico que possa ser dado às comunidades na luta contra a exploração mineira, acredito que é na inação<sup>125</sup>, na (d)evolução, na reparação (Klein, 2020), no decrescimento e na preservação, que se encontra a oportunidade para os humanos contribuírem para a redução tanto nas emissões de CO<sup>2</sup> como no aumento das emissões de O<sup>2</sup>. O solo contém e necessita metabolicamente do CO<sup>2</sup> e em contrapartida dá-nos o O<sup>2</sup> para que possamos respirar e viver – uma necessidade vital. Pode ser uma utopia, a (d)evolução ou a inação relativamente ao solo, mas tão necessária para os amantes do extremo, da vida.

Também o ativismo tem tido um papel importante na defesa do ambiente e das comunidades, mas segundo a *Global Witness*, no ano de 2017, foram assassinados 207 indígenas ativistas. Dos 207 defensores assassinados, a grande maioria veio da América Latina, com 60% dos mortos – 57 assassinatos no Brasil; as Filipinas tiveram 48 mortos, o maior número de todos os tempos num país asiático; em África, 19 defensores foram mortos, 12 dos quais na República Democrática do Congo. Grupos de mulheres, na América Latina, manifestam-se contra o extrativismo, oferecendo como resistência o próprio corpo.

Estamos a lutar frente à violência ambiental contra as mulheres porque a mineração está a tirar-nos nossas terras; está a expulsar-nos dos nossos territórios; a água está contaminada; o direito à vida, à saúde, ao trabalho está a ser violado ... nós, mulheres, estamos dispostas a defender a vida e colocar nossos corpos como resistência. Não é possível que este modelo de desenvolvimento extractivista e patriarcal busque impor e decidir sobre nosso território da mesma forma que impõe decisões sobre nossos corpos.<sup>126</sup>

---

elucidated by the *loci classici* of state-centric concepts of political economy, such as resource curse, dependency, imperialism, and so forth”.

<sup>124</sup> Tradução livre do texto: “The processes that shape contemporary geographies of extraction warrant a thorough rethinking of the very nature of capitalist imperialism, political authority, and the spatial architecture of the world”.

<sup>125</sup> Termo inventado em oposição à extração.

<sup>126</sup> Voz de uma mulher num encontro em La Paz (2015) com o título: *Mujeres feministas articulan lucha conjunta frente al extractivismo*. Tradução livre do texto: “Estamos luchando frente a la violencia medio ambiental contra las mujeres, porque la minería nos está quitando la tierra, nos está expulsando de nuestros territorios, el agua está contaminada, se está vulnerando el derecho a la vida, a la salud, a el trabajo... las mujeres estamos dispuestas a defender la vida y ponemos

Estamos a ficar sem água, sem terra, é hora de nos reapropriarmos. Não é um problema isolado, é um problema por que todos nós passamos. A água é o nosso corpo, está a ser violada e legitimada pelos governos para explorar petroleiras e minas, com leis... a melhor forma de lutar contra esse sistema é organizarmos, por isso estamos aqui para partilhar. Viemos do Equador.<sup>127</sup> (OCMAL, 2015).

O extrativismo transforma os camponeses em “corpos da extração”. A vida dessas mulheres era baseada na agricultura, mas, com a vinda das explorações mineiras, dá-se a “descamponização”. Rapidamente se desmantela o rural e instala-se a mentalidade do enriquecer rápido. As comunidades perdem a identidade rural e são obrigadas a abraçar a vida mineira. Dá-se a urbanização da ruralidade. A importância dada ao solo é transferida da agricultura e da pecuária, o que alimenta o humano, para os minérios que alimentam o eletrónico e o digital. O trabalho é um caldeirão onde se juntam a natureza humana e não humana, expandindo a capacidade de trabalho e as mais valias. Com a vinda desta pandemia (Covid-19), intensificaram-se os investimentos na área digital e, em paralelo, fazendo parte desta quarta revolução industrial, deu-se a automação de outro setor primário, a agricultura. Os fitofármacos e os sistemas tecnológicos desenvolvidos para acelerar o crescimento e desenvolvimento deste sector, revolucionaram a economia e a organização social da vida rural. Os corpos, o espaço e o trabalho sofreram grandes alterações, junto com o solo.

---

nuestros cuerpos en la resistencia, no es posible que este modelo de desarrollo extractivista y patriarcal pretenda imponer y decidir sobre nuestro territorio al igual que nos imponen decisiones sobre nuestros cuerpos”.

<sup>127</sup> Tradução livre do texto: “Nos estamos quedando sin agua, sin pacha es hora de reapropriarnos no es un problema aislado, es un problema que todas atravesamos la pacha es nuestro cuerpo, esta siendo violentada y legitimada por los gobiernos para explotar petroleras, mineras con leyes ... la mejor forma de hacer la lucha ante este sistema es organizándonos por eso estamos aqui para compartir, nosotras venimos de Ecuador”.



*Ckelinar 2*, 2020, vídeo 1'45". <https://vimeo.com/468261696>

Pode a arte contemporânea, como um ato de resistência centrada no solo, criar possibilidades de mudança nas dinâmicas sociais e políticas relativamente ao extrativismo e ao imperialismo que governa os territórios e as comunidades exploradas?

Em março de 2020, durante a minha residência em Coyo, no deserto de Atacama, desenvolvi um trabalho, em conjunto com a comunidade local, que ia de encontro às preocupações dos *atacameños* e de todos os que vêm na *oykos* a nossa casa. A casa da qual os indígenas locais respeitam e cuidam, mas que em simultâneo temem. E nós, os europeus, que sentimento nutrimos pela *oykos*? Desprezo! De quem é a culpa, é de Descartes? (Jappe, 2019, p.38). O mundo da matéria, da *matter*, da mãe, é desprezado por Descartes. Esta *matter* mundo é exterior e inclui o corpo, que convém desconfiar porque a sua existência é à priori pouco certa tal como a quimera. É com Descartes que se desenham as características do sujeito moderno e este não tem uma relação primordial com a matéria. Passamos de uma sociedade pré-moderna baseada nos princípios da dádiva, política e religião, para uma moderna e capitalista baseada no trabalho e no estatuto do cidadão. A *matter* não produtiva é vista pela sociedade moderna como inimiga a vencer, logo a exploração da *matter* terra e a exploração da *matter* corpo, se não gerar riqueza, é desprezada e rebaixada ao estatuto de objeto. É com base nesta teoria que o humano contemporâneo do pós-guerra se identifica. Este raciocínio permite-nos dizer que as alterações climáticas existem por culpa de uma revolução na percepção, em que tudo é medido através do dinheiro. É o nascimento da primeira economia mundial. Afinal, a culpa é de quem e de quê?

Não tendo a pretensão de encontrar uma resposta, mas, antes, criar uma obra de arte que afete o observador através da “voz escrita”. Como a língua indígena, o *kunza*, está em vias da extinção, são poucas as pessoas locais que a dominam, e tendo sido uma língua da oralidade, é de difícil escrita. Tem inspirações de ar fortíssimas seguidas de prolongamento da vogal, para as quais usam certos sons que imitam a natureza<sup>128</sup>. Reunimos para “desenhar” o texto que se encontra no lençol branco da imagem. A ideia inicial era escrever algo com este sentido – a vida nasceu aqui, não a deixes morrer – mas em conjunto com os indígenas foi decidido escrever – aqui cresce o ar – em *kunza: aiquiá ckapatur ckatchbi ckelinar*. Como se trata de uma língua primitiva, o vocabulário é muito distinto do pós-científico, sendo impossível escrever palavras como “oxigênio” ou “fotossíntese”. O passo seguinte foi arranjar um suporte para a escrita (podia ter sido um trabalho sonoro, em que as palavras seriam recitadas no meio do *salar*, mas a intenção era inserir no trabalho os materiais locais e possíveis<sup>129</sup>). Primeiramente experimentei escrever o texto com pigmento retirado das alfarrobeiras daquela zona do deserto, mas os ventos fortes do deserto eliminaram esse mesmo pigmento da superfície. Optei por usar grafite e cola branca para o fixar. Quanto ao suporte, utilizei o lençol da minha cama, branco e de dimensões suficientes para que o texto fosse legível a certa distância. Num gesto de compaixão com o solo, estendi o lençol.

O tempo da “desclimatização” e “desumanização” é constituído por uma cadeia de factos que acumula ruína sobre ruína<sup>130</sup> (Benjamin, 2010:13). Este acumular foi acelerado pelo empreendimento na ideia de progresso a que Benjamin chama vendaval. Este vendaval é o que nos arrasta imparavelmente para o futuro e é constituído por correntes de vento com diferentes forças, violências e temperaturas, que nos fizeram chegar a um estado limite de reclamação e de luta pela água que bebemos, e pelo ar que respiramos.

---

<sup>128</sup> Exemplos: o *h* inspirado, o acento circunflexo e o *k* com forte som do palato. *Khûro* é uma possível forma de escrever a palavra que significa “vento”.

<sup>129</sup> Ver o trabalho da artista indígena canadiana Rebecca Belmore (ayum-ee-aawach oomama-mowan), *speaking to their mother* 1991, megafone construído a partir de madeiras locais. A obra foi instalada pela primeira vez numa pradaria no Parque Nacional de Banff onde as vozes das pessoas faladas através do megafone ecoavam nove vezes. Este megafone gigante circulou pelo Canadá por terras indígenas para que fosse reivindicada justiça. Pedia-se às populações para comunicarem com a terra diretamente fazendo-a ouvir protestos políticos das comunidades locais, através de uma ação poética.

<sup>130</sup> Ideia descrita na história IX quando se refere a Angelus Novus: “O anjo da história deve ter este aspeto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessante acumula ruínas sobre ruínas e lança-as nos seus pés”.

A obra de Agnes Denes caracteriza-se pela amplificação empática com a eco-lógica<sup>151</sup> de uma forma antecipatória e visionária. As suas obras tiveram início nos anos sessenta e já previam a catástrofe climática. As suas investigações forenses abrangem não apenas sistemas de informação, mas também sistemas sociais. Ela sabe quão profundamente os dois estão entrelaçados.

As questões abordadas no meu trabalho vão da criação individual à consciência social. Entramos numa era de alienação provocada pela especialização, um subproduto da era da informação. Esta é uma era de complexidade, quando os conhecimentos e as ideias chegam mais rapidamente do que podem ser assimilados, enquanto as disciplinas se vão alienando progressivamente umas das outras por meio da especialização.... Falta uma direção claramente definida para a humanidade. A viragem do século e o próximo milénio inauguram um ambiente conturbado e uma psique conturbada. Fazer arte, hoje, é sinónimo de assunção de responsabilidade pelos nossos semelhantes.<sup>152</sup> (Denes, 1993:387)

Na era da informação, segundo Denes, a velocidade, não a da máquina modernista, mas a dos conhecimentos e das ideias, é incompatível com a nossa capacidade de assimilação. Parece existir um desfasamento entre o tempo contemporâneo, o tempo humano e o tempo climático. É como se não houvesse sintonia entre os tempos. Vivemos na era da informação dessincronizada e sem limites onde o ambiente e a psique conturbada, que Denes prevê, já são fruto do vendaval de Benjamin, do cartesianismo de Descartes e do início do colonialismo de Colombo. O tempo vendaval é um tempo que tem passado, presente e futuro, tudo em simultâneo, e com origem no “colonialismo”. A etimologia da palavra colonizar vem de *colonus* - lavrador, habitante – e esta vem de *colere* – cultivar,

---

<sup>151</sup> *Eco-logic*, termo de Denes, referenciado como sendo o antídoto para o “ecocídio”. Crime por “ecocídio” é o termo pela qual a britânica Polly Higgins (1968-2019) luta com o objetivo de que este faça parte das leis constitucionais dos diferentes países. Convém lembrar aqui que o Tribunal Internacional dos Direitos da Natureza foi criado pela Aliança Global pelos Direitos da Natureza em janeiro de 2014. O Tribunal pretende criar um fórum para que pessoas de todo o mundo falem em nome da natureza, para protestar contra a destruição da Terra – destruição que é frequentemente sancionada por governos e corporações – e fazer recomendações sobre a proteção e restauração da Terra. O Tribunal também tem um forte foco em permitir que os Povos Indígenas compartilhem suas preocupações e soluções exclusivas sobre terra, água e cultura com a comunidade global. Neste momento existem quatro Tribunais Internacionais: Quito (2014), Lima (2014), Paris (2015), Bona (2017).

<sup>152</sup> Tradução livre do texto: “The issues touched on my work range from individual creation to social consciousness. We have entered an age of alienation brought on by specialisation, a by-product of the Information Age. This is an age of complexity, when knowledge and ideas are coming faster than can be assimilated, while disciplines are becoming progressively alienated from each other through specialisation... Clearly defined direction for humanity is lacking. The turn of the century and the next millennium will usher in a troubled environment and a troubled psyche. Making art today is synonymous with assuming responsibility for our fellow humans”.

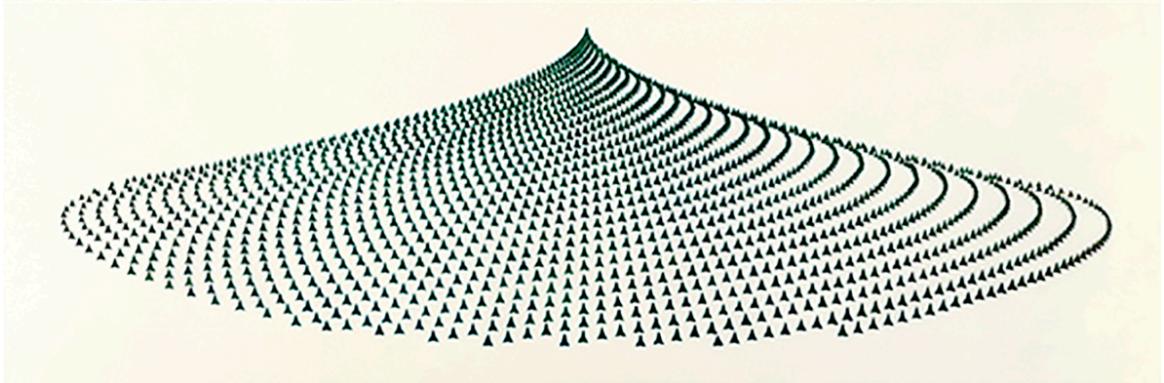
habitar –, mas a colonização não cultiva a terra, pelo contrário, *explora-a* junto com os seus habitantes. O ambiente e a psique conturbada são resultantes da colonização *exploiratória*<sup>133</sup> em massa do ambiente e das nossas mentes<sup>134</sup>. Como resistir perante esta constatação?

Denes desenvolveu a obra *Tree Mountain* durante 14 anos: desde a sua idealização em 1982, até ao seu comissionamento pelo governo finlandês na *Earth Summit* no Rio de Janeiro em 1992 - até à sua conclusão em 1996 no centro da Finlândia. Esta obra foi comissionada como o contributo da Finlândia para aliviar o *stress* ambiental. Foi a primeira vez que uma artista foi comissionada para a reparação de estragos ambientais, com uma obra de arte planeada para as gerações do seu tempo e futuras. Uma montanha foi construída de acordo com as especificações do projeto, o que por si só levou mais de quatro anos e foi a obra de restituição de uma mina a céu aberto, que destruiu o solo através da extração de recursos. Este é um projeto de arte ambiental e colaborativo, criado para aumentar o compromisso da humanidade em garantir o bem-estar ecológico, social e cultural. Tem como objetivo restaurar o meio ambiente: aumenta a produção de oxigénio, cria habitat para a vida selvagem e contribui para a formação de águas subterrâneas limpas. *Tree Mountain* permanecerá uma área protegida por 400 anos. As 11.000 árvores plantadas por 11.000 pessoas permanecem sua propriedade perpetuando-se pelas gerações seguintes. As árvores não podem ser vendidas nem podem ser removidas da floresta.

---

<sup>133</sup> Termo inventado a partir da associação entre *exploration* e *exploitation*. Ao pensar em exploração vem-nos logo à ideia ação e ambiente com dupla conotação, uma positiva e outra negativa. Na tradução para a língua inglesa a palavra exploração assume-se em dois sentidos – *exploration* e *exploitation* – a *exploration* é relativa à análise, estudo e investigação e à expedição geográfica; a *exploitation* é relativa ao desenvolvimento de um ato de tornar alguma área de terra ou água mais rentável, produtiva ou útil e à vitimização através de um ato que explora ou vitimiza alguém. “Esta investigação reflete sobre esses dois lados, o da *exploration* e o da *exploitation*, o da curiosidade sobre lugares e o da ‘land use’ em vez da ‘land’ romântica de ‘landscape’” (Lucy Lippard, 2013, p. 4).

<sup>134</sup> Colonialismo mental é um termo de Vandana Shiva captado na conferência: *Colonização, a nova como a antiga*, que é utilizado como referência à Microsoft e ao seu fundador Bill Gates.



Agnes Denes, *Tree Mountain – A Living Time Capsule-11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years*, 1992-96, (420 x 270 x 28 metros) Ylojarvi, Finland.

## Referências

ARBODELA, Martín. **Planetary Mine**: Territories of Extraction under Late Capitalism. 1. ed. Londres: Verso, 2020.

AT WHAT Cost? Irresponsible Business and Murder of Land and Environment Defenders in 2017. **Global Witness**. 24. 07. 2018. Disponível em: <https://www.globalwitness.org/en/campaigns/environmental-activists/at-what-cost/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BILIONÁRIOS planejam mineração em asteroides. **BBC News Brasil**. 24.04.2012. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/120424\\_asteroide\\_mineracao\\_fn](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/120424_asteroide_mineracao_fn). Acesso em: 30 nov. 2017.

DENES, Agnes. **The Human Argument**: the writings of Agnes Denes. 1. ed. Putnam, Connecticut: Spring Publications, 2008.

FARIAS, Maria Eugénia. **Extremófilos y origen de la vida en Atacama**. Researchgate. 2018. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/326813121\\_Extremofilos\\_y\\_Origen\\_de\\_la\\_Vida\\_en\\_Atacama](https://www.researchgate.net/publication/326813121_Extremofilos_y_Origen_de_la_Vida_en_Atacama). Acesso em: 13 mar. 2020.

FOOD AND AGRICULTURE ORGANIZATION OF THE UNITED NATIONS – FAO. **Região do Barroso é declarada patrimônio agrícola mundial pela FAO**. 2018. Disponível em: <http://www.fao.org/portugal/noticias/detail/en/c/1117234/>. Acesso em: 28 out. 2018.

JAPPE, Anselm. **A sociedade autofágica**. Capitalismo, desmesura e autodestruição. 1. ed. Lisboa: Antígona, 2019.

KLEIN, Naomi. A los dirigentes del mundo no les importa la vida. **Spanish Revolution**. Disponível em: [https://spanishrevolution.org/naomi-klein-a-los-dirigentes-del-mundo-no-les-importa-la-vida/?fbclid=IwAR3r-Fw4jl\\_FiNjpvboIQvCV6o6-w1FXgnMy7a78ySunLJIP-HhwVFzNmEY](https://spanishrevolution.org/naomi-klein-a-los-dirigentes-del-mundo-no-les-importa-la-vida/?fbclid=IwAR3r-Fw4jl_FiNjpvboIQvCV6o6-w1FXgnMy7a78ySunLJIP-HhwVFzNmEY). Acesso em: 1º set. 2020.

LEITE, M. R. Machado. Lítio em Portugal...do recurso mineral aos produtos de lítio. Presença do LNEG nas principais fases de valorização dos recursos litiníferos de Portugal. **Laboratório Nacional de Energia e Geologia**. 2017. Disponível em: [https://www.encontrociencia.pt/files/sB\\_51530\\_s6\\_4\\_Mario%20Machado%20Leite\\_Co\\_@.pdf](https://www.encontrociencia.pt/files/sB_51530_s6_4_Mario%20Machado%20Leite_Co_@.pdf). Acesso em: 10 nov. 2018.

LIPPARD, Lucy. **Undermining**. A wild ride through land use, politics, and art in the changing west. New York: The New Press, 2013.

OBSERVATORIO DE CONFLICTOS MINEROS DE AMÉRICA LATINA – OCMAL. **Mujeres feministas articulan lucha conjunta frente al extractivismo**. 2015. Disponível em: <https://www.ocmal.org/mujeres-feministas-articulan-lucha-conjunta-frente-al-extractivismo/>. Acesso em: 23 set. 2020.

OJEDA, Cristián Ascencio. Extremófilos: el tesoro que esconden las lagunas en San Pedro de Atacama. **El Mercurio de Calama**. 17.07.2018. Disponível em: <https://www.mercuriocalama.cl/impresas/2018/07/17/papel/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SAN ROMAN, F. J.; VAISSE, E.; REYES, A. E.; HOYOS, F. S. **Lengua Kunza: Diccionario, Gramática y Ortografía de la Lengua Atacameña**. 2. ed. Ayllu de Solor: Ediciones del Desierto, 2018.

SHIVA, Vandana. **Colonização, a nova como a antiga** (Conferência). Fórum do Futuro. Porto: Teatro Rivoli, 2019.

## SONHANDO

### dreaming

Paulo Almeida<sup>135</sup>

Adélia Costa<sup>136</sup>

*Sonhando* é uma série inscrita na investigação de doutoramento que presentemente se conduz e circunda o Scripto-Monumento<sup>137</sup> como lugar de encontro e reencenação na prática artística, aproximando a escrita ao tempo do sonho, do devaneio e a um tempo que já não é cronológico.

Transcrevendo o poema de Robert Schumann das suas “Cenas Infantis”, o qual surge como metáfora ou alusão ao tempo, pratica-se a reencenação da escrita como monumento a partir do momento em que a escrita do autor é deslocada do seu tempo e lugar. O Scripto-Monumento surge, então, devido a esta transferência do lugar e do tempo que a escrita possibilita.

Nesse sentido, o compositor escreve que sonha com a infância. Seja pela letra ou pela música, o ser navega neste tempo que já passou, mas que, ao mesmo tempo, volta. Um tempo regressivo a que não mais poderemos voltar, mas que está, contudo, sempre presente.

Partindo deste pressuposto, coloca-se a hipótese da escrita como monumento poder deslocar-nos para uma outra temporalidade, visto que, como nota Roland Barthes, a escrita é uma terceira pele que nos une. Isto é, a escrita oferece a possibilidade de atravessar as barreiras temporais pois um livro que foi escrito há 100 anos chega-nos ainda hoje com a sua imutável mensagem, tocando-nos com a sua palavra.

---

<sup>135</sup> Professor Doutor Paulo Almeida da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (I2ADS), orientador do Projecto de Doutoramento

<sup>136</sup> Estudante do Doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

<sup>137</sup> Neologismo de autoria própria.

Do mesmo modo, ao mesmo tempo que se escreve num dado lugar do mundo, essa escrita é facilmente transportada para outro ponto do globo, permitindo-nos estar em dois ou vários lugares ao mesmo tempo. Contudo, tal já não seria possível para um monumento pois ele não pode sair do lugar onde foi construído. Deste modo, o Scripto-Monumento surge não de uma estátua ou obelisco, mas na própria escrita que ao mesmo tempo que *nos inscreve* também *nos transporta* através do tempo.

Se por um lado falamos de regressão, por outro também poderemos pensar na questão do devaneio e do sonho, já explorados por Gaston Bachelard. O autor explica que a imensidão é uma categoria filosófica daquilo a que chamamos de devaneio. O devaneio, por sua vez, caracteriza-se por um estado de alma que coloca o sonhador num mundo que não este.

O sonho, ou o devaneio, poderão ser estados conscientes que nos levam a percorrer um tempo sem fim. Nada dita o seu começo. No devaneio, o invisível surge sem que nos demos conta. Desaparece, oculto no sonho. Revela-nos uma consciência e verdade maiores, veladas ao nosso olhar do dia. Volta e regressa num tempo que não é este, num tempo que é imenso. No devaneio “eu me crio” e no sonho “me aproprio” deste mundo, deixando os “meus limites”.

A escrita como monumento considera precisamente a hipótese de se constituir como um monumento intemporal no qual (à semelhança do sonho), passado, presente e futuro unem-se num só horizonte temporal através da escrita reencenada e de lugar de encontro, numa forma sem tempo.



ADÉLIA SANTOS COSTA

*Sonhando*

Monotipia

40,5 x 40,5 cm

Porto, 2019

Sonhei com a margem de um lago.

Um lago sem fim.

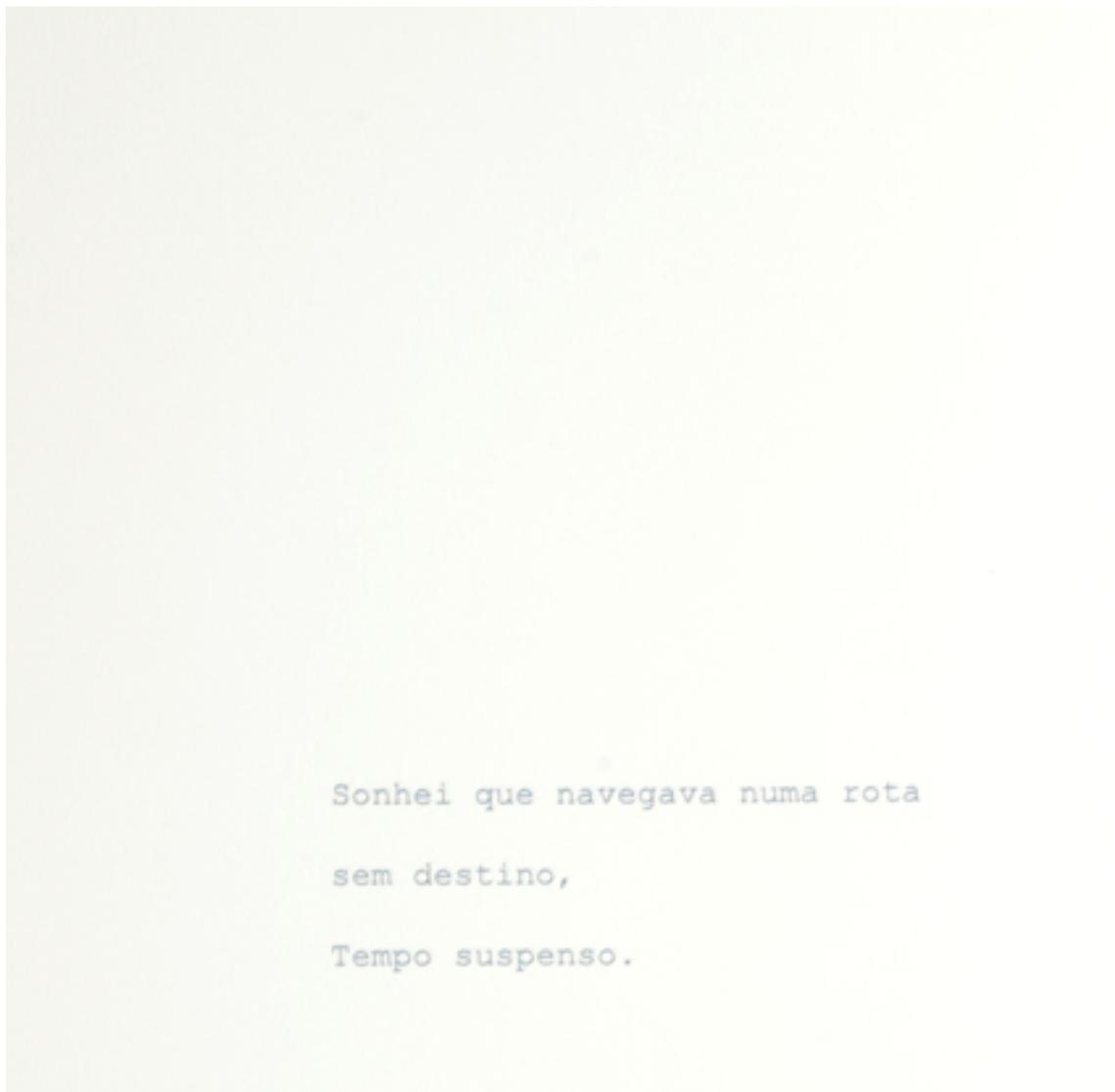
ADÉLIA SANTOS COSTA

*Sonhando*

Impressão Offset

40,5 x 40,5 cm

Porto, 2019



ADÉLIA SANTOS COSTA

*Sonhando*

Impressão Offset

40,5 x 40,5 cm

Porto, 2019



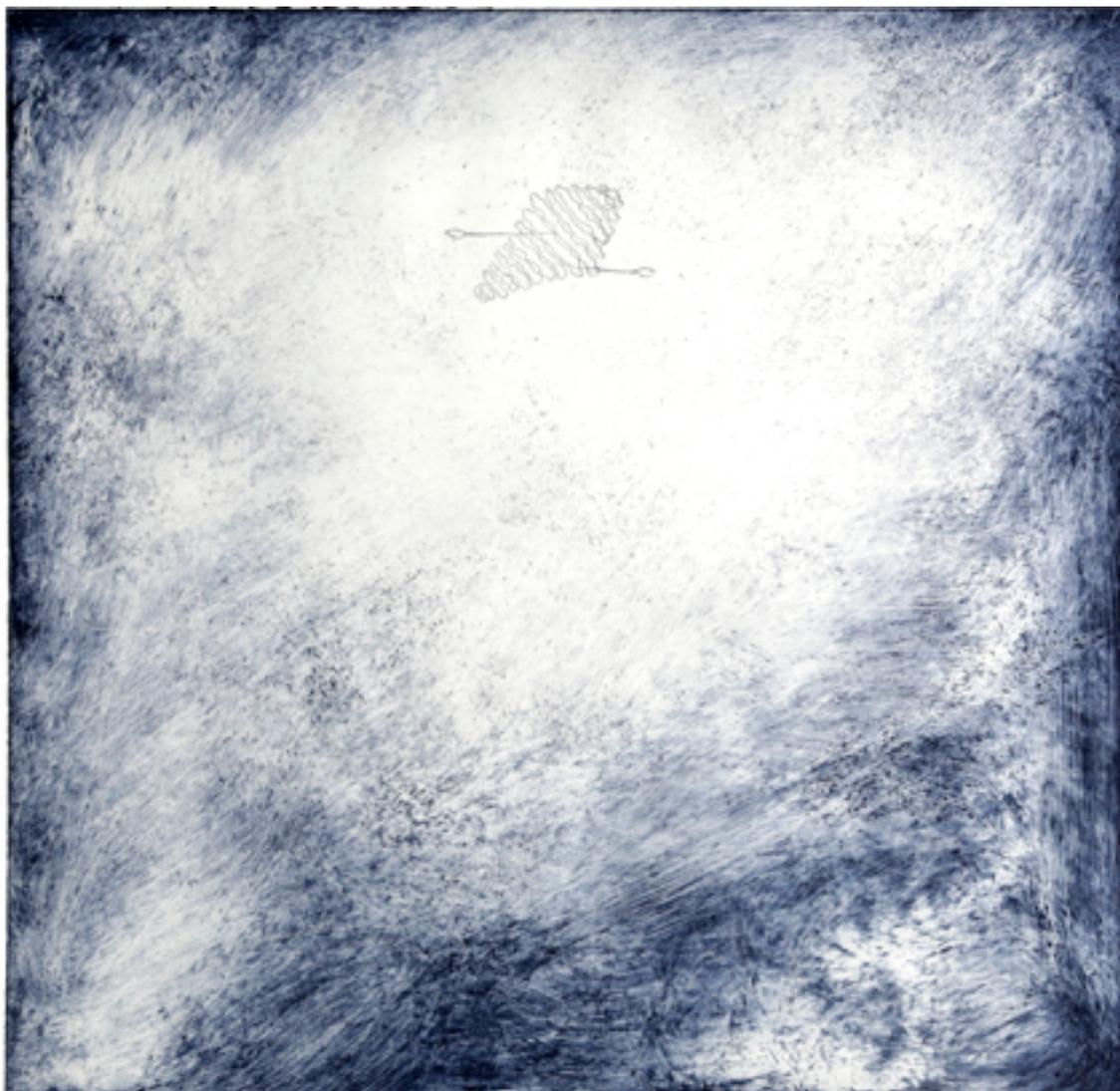
ADÉLIA SANTOS COSTA

*Sonhando*

Monotipia

40, 5 x 40, 5 cm

Porto, 2019



ADÉLIA SANTOS COSTA

*Sonhando*

Monotipia

40, 5 x 40, 5 cm

Porto, 2019



ADÉLIA SANTOS COSTA

*Sonhando*

Monotipia

40, 5 x 40, 5 cm

Porto, 2019

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Tradução Isabel Pascoal. 13. ed. Lisboa: Edições 70, 2019.



*Le bateau de pêche*, Gustave Courbet, 1865



*In Search of the Miraculous*, Bas Jan Ader, 1975

*Isto não é uma manobra. Isto não é um exercício de emergência. Aqui ninguém tem de representar um morto. Ninguém tem de fingir que está vivo. Aqui nada é pressuposto. O número de indultados não é determinado. O resultado não é predeterminado no papel. Aqui não há resultado. Aqui ninguém tem de se apresentar. Nós não representamos excepto o que nós somos. Nós não nos representamos num outro estado que não seja aquele em que nós estamos agora e aqui. Isto não é uma manobra<sup>138</sup>.*

## **VIDA E MORTE DO HOMEM COMUM, O DESEJO DE SENTIR**

Tânia Cortez<sup>139</sup>  
Juan Carlos Meana<sup>140</sup>

Apesar do desfasamento de 110 anos, as duas obras que servem de prólogo a este texto estão ligadas para além do aparente. O advento da modernidade, mais do instante fundador e inaugural, foi o fim de uma determinada e precedente estrutura orgânica. Referimo-nos ao sistema da arte que, vigorando até então, agregou a totalidade das obras, fazendo a sua validação e enquadramento. A modificação foi sistémica quando implicou a revogação dos pressupostos vigentes – até à data vitais, necessários e comumente aceites – e a ratificação de outros, novos, contrários ou diferentes dos anteriores. Uma afirmação gradual, que se foi indiciando nas práticas artísticas que efervesciam,

---

<sup>138</sup> HANDKE, Peter. *Peças faladas*. Insulto ao público. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. p. 90.

<sup>139</sup> Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, Espanha.

<sup>140</sup> Professor Doutor, orientador do projecto de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo.

crescendo, até se tornar unânime. Da prevalência de uma determinada estrutura orgânica na arte – historicamente construída e enraizada – passamos a outra. A alteração pode ser pensada com a ajuda da definição de *regime das artes* de Rancière. Os modelos históricos da arte são entendidos como sistemas de regulação que, mais do que fazerem o seu enquadramento diegético, a configuram. São construções vivas, dinâmicas, que se alicerçam no seu presente e que regimentam a arte na sua forma de fazer, na sua visualidade e na sua conceptualização. Desta forma – e diferentemente do que se enraizou no discurso dominante – a superação da *mimésis*, a alteração do paradigma moderno, não implicou um caminho linear oposto à figuração, nem mesmo a valorização ou desvalorização da similitude. Essa versão dos acontecimentos é para Rancière uma *historicização simplista*<sup>141</sup>, carente de radicalidade de análise. É facilmente contrariada pela constatação da origem, a primeira manifestação da modernidade na arte, o Realismo. Não é, portanto, uma linha sequencial da história, o caminho da aparência, que liga a obra de Gustave Courbet à de Bas Jan Ader. O que as une é a intenção. Estão ambos sobre uma única e grande laje, um mesmo *regime imagético*, que lhes permite distarem cem anos, manifestarem as suas claras divergências e ainda se ancorarem numa mesma intenção criadora, num eixo estrutural comum. As duas obras mostram que a sua matriz não é aristotélica, comprovando a exoneração do regime que vigorou até à modernidade, o *regime representativo* ou a *representação* (Rancière, 2000). A alteração de paradigma das artes é visível de forma mais ou menos evidente em ambas as obras: o abandono das hierarquias representativas e dos procedimentos canónicos, a descrença na primazia do narrativo sobre o descritivo, do visível sobre a palavra; o manifesto desinteresse no desvendamento progressivo das significações, ao jeito da revelação narrativa; a distância a uma certa forma de ficção, localizada em espaço próprio, divergente do real. São obras de arte *anti-representativas*, na medida em que rejeitam a regulação da *representação*. A proposta figurativa de Gustave Courbet e a proposta conceptual de Bas Jan Ader revelam diferenças óbvias e inultrapassáveis, divergem quanto à construção formal, processual e medial. Contudo, interessa aqui pensar as semelhanças, o seu elo. Gustave Courbet e Bas Jan Ader são pares quando criam sob um regime imagético comum, ainda que o façam de forma divergente. As suas obras atestam a emersão e a continuidade de um novo sistema de regulação – o *regime estético* – que o Realismo inaugura e que as vanguardas consubstanciam, expandem e radicalizam. Um regime que recusa a segregação da arte e que a instala directamente no real, sem artifícios, estilismos ou artimanhas, expondo a sua visualidade abrupta e despudoradamente. A realidade é motivo da arte, e a arte é real. *Le Bateaux de pêche* exalta-o, eleva o banal, o corrente, foca-se na vida, na sua materialidade, no seu quotidiano. O barco que é ferramenta, meio de

---

<sup>141</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política* – a partilha do sensível. Porto: Dafne Editora, 2010. p. 26.

trabalho, garante de vida e de morte do homem comum, é também motivo, sem mais, da obra de arte. Cento e dez anos depois, *In Search of the Miraculous* confirma-o, expõe a verdade e o fim, deseja que se fundam e se confundam a arte e a vida. O barco é obra de arte, ferramenta, motivo de trabalho, e garante de vida e de morte do homem comum. Nas duas obras vê-se a intenção de misturar a arte e a vida. Uma aspiração que trespassa o tempo, que contagia os discursos da arte, moderna e contemporânea, e que carrega o mais profundo desejo de chegar à verdade. Uma verdade que é da arte e que é da vida.

Este desejo não é exclusivo, insere-se numa incursão mais ampla. É impelido, favorecido, pela sua circunstância, exigido pelos tempos. A segunda metade do século XIX suscitou a valorização da vida, do real, exigiu a verdade dos sentidos e o reconhecimento da função cognoscitiva do sentir. As reivindicações alcançam todas as esferas do conhecimento e – ainda que muito caras à arte – são determinantes na afirmação de um novo campo ideológico. A afirmação do sensível foi, em primeira instância, oposição às correntes racionalistas e iluministas que desprimoraram e a invalidaram os juízos provenientes dos sentidos, entendidos como ilusórios e inúteis. A crença no acesso ao conhecimento pela razão e a fé numa realidade ideal, nutriram as correntes idealistas até à modernidade. Contudo, as alterações sociais então operadas, tornam difícil a sua persistência. A formulação de proposições à priori, abstractas, universalmente verdadeiras, serviram os modelos históricos precedentes. Para a arte e para a política, a regência do espírito serve a perpetuação dos regimes que se querem suplantar. As correntes idealistas ao esvaziarem de importância a matéria, mais do que minorizarem o real efectivo, desautorizaram a possibilidade de relação, de intervenção e de transformação do mundo. Também contra isto se bate o impulso do sensível, esforçando-se por fazer valer a acção humana, a sua dimensão concreta, a sua circunstância, a sua capacidade para perceber e alterar a realidade. Esta corrente tem um impacto preponderante na modernidade, concretizando-se de forma especialmente declarada nos terrenos da arte e da política. Uma reciprocidade que advém de ambas intervirem materialmente sobre o mundo, serem formas de organização e de *partilha do sensível* (Rancière, 2000). Contudo é igualmente categórica a forma como se manifesta no terreno da filosofia, revolvendo princípios ontológicos e epistemológicos.

Gustave Courbet e Bas Jan Ader lembram-nos a ruptura do campo representativo, até então satélite ficcional, e afirmam o anseio de ingerência numa realidade que é concreta, que é banal, que é material. E o espinho da rosa pode estar exactamente no entendimento que se faz sobre a realidade, que para a arte se vê e se sente nas obras. Esta controversa definição inaugura a modernidade, designadamente pela incursão crítica de Marx a Hegel em a *Crítica*

*da dialéctica e da filosofia de Hegel em geral*<sup>142</sup>. Este texto revela-se essencial para a compreensão das divergências em torno do sensível, do sentir, da percepção, e do conhecimento que provém daí. Em algum momento a reflexão é sobre arte ou sobre estética, mas de forma colateral revela ser um dos mais importantes contributos, provindos do pensamento filosófico, para a legitimação do carácter epistemológico da arte e para o reconhecimento da sua identidade. Uma investida filosófica, política e ideológica, que, sem querer, resgata a arte, atribuindo-lhe uma existência com dignidade na República.

Embora Hegel se procure afastar dos desígnios da República, valoriza a grandiosidade de Platão pelo estabelecimento do primado do espírito - *o que é racional é real, o que é real é racional*<sup>143</sup> - firmando assim o seu engajamento com o idealismo. Embora, sobre isso, vá revelando alguma ambiguidade: acredita na transformação da realidade, aclama o devir, mas dentro de um plano espiritual, sob a orientação da ideia; reconhece a necessária relação do homem com a realidade, mas não a entende como efectiva. Em *Fenomenologia do Espírito*, descreve a formação da consciência rumo ao pensamento filosófico e abstracto, tendo como motor a dialéctica. Trata-se de um processo cambiante, composto por movimentos da ideia do sujeito sobre o real - pela afirmativa, pela negativa, pela negativa da negativa, acedendo ao novo - a tese, a antítese e a síntese. Objectivação, desobjectivação, desapossamento, supressão, alienação: explicam a relação do homem com o mundo, sendo que - e reiterando - são de etapas da ideia, movimentos da consciência, actividades do pensamento. O processo de conhecimento é para Hegel um processo eminentemente especulativo e autocentrado. O objecto não é efectivo e independente, é autónomo do sujeito na medida em que lhe é interiormente estranho - dentro da consciência - e faz-se absoluto no espírito. E esta é a linha de fronteira para Marx que, embora faça o elogio da *Phänomenologie de Hegel e do seu resultado final - da dialéctica, da negatividade enquanto motor e gerador*<sup>144</sup> do homem e do mundo - distancia-se da sua dimensão unilateral. Considera que o objecto de Hegel é um não-ser, se não existe independentemente da consciência, se não existe fora do sujeito, é uma nulidade. Marx recusa que a relação do homem com a realidade aconteça apenas pela intervenção do espírito, no interior de um sujeito desapegado da *coisidade* do objecto. Conclui que o processo de conhecimento hegeliano não é mais do que uma forma de *alienação da autoconsciência*, que visa fundir o sujeito e o objecto numa mesma substância ideal. O real entendido de forma abstracta, desmaterializado, é para Marx uma ilusão. Ao contrário, Hegel crê que a

---

<sup>142</sup> MARX, Karl. *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Crítica da Dialéctica e da Filosofia de Hegel em geral. Lisboa: Edições Avante!, 1993. p. 104-128.

<sup>143</sup> HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 36.

<sup>144</sup> MARX, Karl. *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Crítica da Dialéctica e da Filosofia de Hegel em geral. Lisboa: Edições Avante!, 1993. p. 112.

realidade é composta por objectos *não-objectivos* que se revelam ao sujeito, como expressão e manifestação da *Ideia Absoluta*.

É também a *Ideia Absoluta*, ou o *Espírito Absoluto*, que Hegel fazer pender sobre a arte na sua *Estética*. Aí volta a encontrar um espaço de convergência com Platão. Embora recuse a ideia de imitação da natureza, acredita que a essência da arte é espiritual e que ela serve, ou deveria servir, para revelar e expressar o divino, a verdade ideal. As obras de arte, tendo como referente a natureza sensível, transcenderiam o finito para propor a conciliação entre objecto e sujeito, revelando-se no espírito e enquanto espírito. Acreditando que a arte depende do real, entende-o subordinado à ideia. A conciliação espiritual do sujeito e da realidade serviriam a revelação da verdade na arte – a *Ideia Absoluta*.

Esta proposta pode sugerir uma elevação do estatuto da disciplina e o seu reconhecimento enquanto processo do saber. Contudo, é através da mesma *Ideia Absoluta* que Hegel faz determinar a obsolescência da Arte. A ascensão da Modernidade, a emersão dos novos pressupostos, subtraem à arte *o alto destino que outrora teve*<sup>145</sup>. A arte – constata – perdeu *aquela plenitude vital, aquela realidade que entre os gregos teve na época do seu florescimento*<sup>146</sup>. A manifestação íntima do absoluto está fatalmente perdida. As condições do seu tempo agudizaram o desinteresse pela representação, aumentaram a fragmentação e a subjectividade. São por isso, ainda menos favoráveis à conciliação do espírito. A arte poderá continuar a ser motivo de reflexão, de pensamento, mas distante da *Ideia Absoluta*. O acesso à verdade está-lhe irremediavelmente vedado.

A arte é, pois, incapaz de satisfazer a nossa última exigência de absoluto. Já nos nossos dias, se não veneram as obras de arte e a nossa atitude perante as criações artísticas é fria a reflectida. Em presença delas sentimo-nos livres como se não era outrora, quando as obras de arte constituíam a mais elevada expressão da *Ideia*.<sup>147</sup>

A partir de então, a obra artística tenderá somente a servir o prazer imediato. Pode ser motivo de formulação de juízos, mas unicamente sobre os seus próprios conteúdos. A arte servirá apenas uma das componentes do intelecto, a liberdade, privando-se do processo de conhecimento, abandonando a dialéctica. A obra de arte não carrega o seu contrário, não promove a síntese, não permite a *Ideia Absoluta*. Na modernidade a aceção à verdade faz-se pela religião e por outras fontes provindas directamente da razão, designadamente, a Filosofia.

---

<sup>145</sup> HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Folio Guimarães Editores, 1993. p. 10.

<sup>146</sup> *Idem*.

<sup>147</sup> *Idem*, p. 13.

Regressando à linha que guiava a oposição a Hegel, convém reforçar que Marx rejeita peremptoriamente a *Ideia Absoluta*. Recusa que a verdade se revele num plano meramente teórico, hegemonicamente comandado pelo pensamento, distante dos homens reais. Marx não crê num homem espiritual não sensível, desacredita que a *coisidade* seja exclusivamente uma questão da consciência. E embora valorize a saída do sujeito de si de Hegel (pela objectivação e pela alienação) e apoie a inserção da acção humana num plano diferente do sujeito (tal como o seu produto de trabalho que sai de si), não aceita uma externalização que não seja efectiva, que seja apenas um movimento fantasioso do sujeito volátil, face à carência do objecto.

É nesta oposição ao idealismo que se alicerçam os mais sólidos argumentos pela defesa do sensível. Na querela filosófica que opõe Marx ao idealismo, ficam delineados os seus princípios os fundamentais.

Para Marx o real é a natureza e a natureza existe para além do conhecimento. O *homem é a natureza humana*, detentor de forças naturais e forças vitais, com capacidades e impulsos. Possui uma *autoconsciência desapossada* porque detém forças objectivas e insere-se num mundo real que o ultrapassa, que está fora dele. Ainda assim, o homem não é mera natureza dada, está em progressiva busca de realização, desejando construir-se individual e colectivamente. Aspira a emancipação da consciência e procura-a na oposição dinâmica da dialéctica, a dialéctica materialista. Aqui, o sujeito é polo activo que por via da acção se apropria do objecto que a recebe, e ambos se transformam.

É muito importante para Marx a efectividade da acção. Quando o homem age, compõe pela subjectividade das suas forças objectivas, uma operação que tem sobre o mundo efectiva intervenção, que o transforma. É a *práxis*, a produção, a actividade práctico-produtiva, que, nas suas diferentes e infindas formas, distingue o homem dos animais. Serviu inicialmente a construção dos meios de vida, a primeira relação com a natureza e com os outros homens, e depois complexificou-se. Pelas actividades produtivas destacamos o trabalho e a obra de arte, ambos produto da *partilha do sensível* (Rancière, 2000).

Para Marx o ser humano é simultaneamente sujeito activo, dotado de pulsões e capacidade produtiva, e objecto passivo, que depende de outros objectos (dos mais elementares que implicam a sua sobrevivência, aos outros), além de ser objecto para terceiros. É pela forma como se processa a objectivação que se entende a importância do sensível. Não há exclusividade do pensamento, ao contrário, o homem percebe a realidade através da sua essência particular. Ou seja, o homem relaciona-se com o mundo, em conformidade com a sua natureza, indo ao encontro de toda a sua riqueza: de forma teórica e de forma prática.

Por isso, os sentidos tornaram-se teóricos imediatamente na sua prática. Comportam-se para com a coisa por causa da coisa, mas a própria coisa é um comportamento humano objectivo para consigo própria e para com o homem e inversamente.<sup>148</sup>

Marx promove a indissociabilidade da teoria e da prática, fazendo-as avançar em simbiose. São diversificadas e plurais as formas de relação do homem com o mundo, nunca exclusivas, nunca fraccionárias. O desenvolvimento da consciência em Marx faz-se pela apreensão plena, e os sentidos são parte inultrapassável da relação com o real. Esta concepção legitima o sensível e assegura o seu direito ao conhecimento e à verdade. Sentidos e pensamento estão nivelados – mais do que isso – estão engrenados, entrosados, fazem par no processo de conhecimento humano. Quando o sujeito enfrenta o real, apropria-se dele através de *cada uma das suas relações humanas com o mundo, ver, ouvir, cheirar, saborear, tactear, pensar, intuir, sentir, querer, ser activo, amar, em suma, todos os órgãos da sua individualidade*<sup>149</sup>. Com a certeza da materialidade do saber, Marx lança para longe a pura consciência hegeliana e propõe para o conhecimento novas dimensões. Para além de o definir como processo material, entende o seu produto como objectivo, relativo e particular. Marx não crê na conquista de verdades, definitivas e absolutas, apenas ao alcance da razão.

Esta incursão ao advento da modernidade pretendeu lembrar que aí o impulso do sensível se fez enorme e avassalador. Na Arte destruiu modelos, exaltou desejos, impeliu novos desígnios, fez crescer a vontade de real. Uma vontade centenária que os barcos de Gustave Courbet e Bas Jan Ader expõem convictamente. Afirmam a soberania da arte e reivindicam a sua legitimidade enquanto verdade e enquanto produtora de verdade. Uma verdade que não é ideal, absoluta, não é aquela que se acreditou imutável e divina. É a verdade que provém do concreto, que é da vida e que é a da arte, que é da sua materialidade. Como são os barcos: o que se largou na praia e o que se perdeu no mar.

Assistindo a uma nova incursão do idealismo sobre a arte – de forma por vezes velada, ou camuflada, outras vezes declarada – torna-se importante recolocar a questão. Convirá à arte a supremacia das ideias, a hegemonia da razão sobre o sentir? Procuremos pensar a questão, radicalizando argumentos, retomando o confronto, entendendo os contornos do presente. O percurso da arte é soberano, mas partilhado e permeável, e também por isso, ideológico.

---

<sup>148</sup> MARX, Karl. *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Complementos ao Caderno II, página XXXIX, Propriedade privada e comunismo. Lisboa: Edições Avante!, 1993. p. 96.

<sup>149</sup> *Idem*, p. 97.

## Referências

- ARISTÓTELES. (2008). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- D'HONDT, J. (1999). *Hegel*. Lisboa: Edições 70.
- HANDKE, P. (2015). *Peças Faladas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- HEGEL, G. W. (1977). *Princípios da Filosofia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes.
- HEGEL, G. W. (1993). *Estética*. Lisboa: In Folio Guimarães Editores.
- K. MARX, F. E. (1974). *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARX, K. (1993). *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Lisboa: Edições Avante!
- PLATÃO. (1949). *A República* (Vol. Livro X). Lisboa: Edição da Fundação Calouste de Gulbenkian.
- RANCIÈRE, J. (2010). *Estética e Política A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora.
- RANCIÈRE, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

### Imagem 1

*Le bateau de pêche*

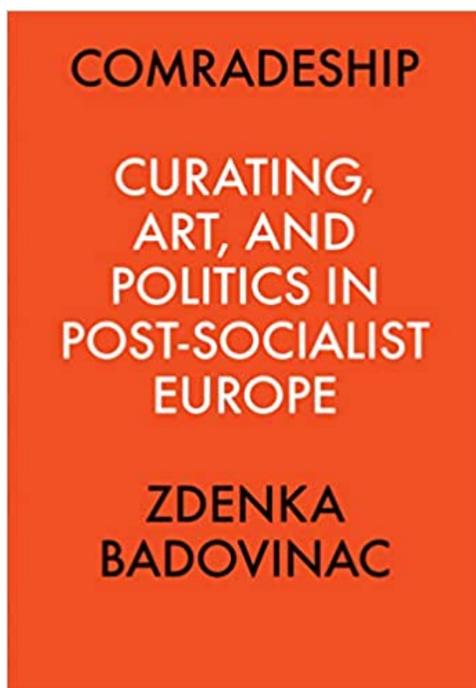
Gustave Courbet, 1865, óleo sobre tela

### Imagem 2

*In Search of the Miraculous*

Bas Jan Ader, 1975, performance

## BOOK REVIEW



***Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe***

***by Zdenka Badovinac***

**Edited by J. Myers-Szupinska**

**Foreword by Kate Fowle**

**Published by ICI, 2019**

**ISBN: 978-0-692-04225-0**

**250 pages**

Ionit Behar<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> PhD Candidate, University of Illinois at Chicago. Assistant Curator, DePaul Art Museum.

*Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe* compiles fifteen essays written by Slovenian curator, museum director, and scholar Zdenka Badovinac dating from 1998 to 2018. Badovinac's writing –most of it translated from Slovenian to English for the first time – introduces compelling curatorial methodologies, aesthetics and ethics that are worthwhile of critical consideration in Eastern Europe as they are in an international context. For someone that is not a specialist on Eastern European art like myself, this book offers an important revisionist perspective towards the relationship between art and art history. Badovinac's aim to prove that the progression of Modern Art has never been universal, but rather that artists working on the "margins" of the West, be it in Eastern Europe or in Latin America, are working with local histories as well as with the processes of contemporary globalization, is of the most significance today.

Badovinac's strategy of connecting the "local" with the "global" evades the common flattening of national differences while it challenges ideas of homogenization in the artworld, and expands definitions of museums, what curating and exhibitions are and could be. Most notably, Badovinac calls out the Western tendency to fixed identities of "otherness" and to embrace stereotypes, a tendency that is so often showcased in contemporary large scale exhibitions, that like many clichés, they express reductionism, as well as provoke it. Badovinac challenges those points of view that imply, in general, prejudices that, are both well established and conservative, which precisely annul the objectives of artistic creation, or of creation, in general. To avoid the repetition of the Master Narrative, from her own perspective, she proposes to implement new or unexpected curatorial tools and strategies which she identifies and expands in each essays.

There are revealing exchanges in the conversation between Badovinac and editor of the book J. Myers-Szupinska which help to situate the reader in the socio-political and cultural context of Eastern Europe, especially in the aftermath of socialism. Badovinac recalls that "nobody really discussed what would follow socialism. We talked about democracy, not about capitalism."<sup>151</sup> The conversation fluctuates back and forth between a larger political context and Badovinac's curatorial approach; the dialectical tensions that bridge both spaces, formulate arguments of a political nature that are hardly debated in the curatorial sphere.

---

<sup>151</sup> Zdenka Badovinac, *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-socialist Europe* (New York, New York): Independent Curators International, 2019, 22.

When asked the complex question of “How does politics at that large scale relate to the museum, or to daily life?” she firmly responds that politics is about “consciously doing things to affect reality. Politics is not only about political parties or activism, but about how the museum responds to urgencies.”<sup>152</sup> I wish every curator had this above line visibly written somewhere as a daily reminder. And I wonder, how will Badovinac’s museum or any contemporary museum *affect* reality in a post-COVID 19 world? Was André Malraux prophetic—inspired by Walter Benjamin—about the “imaginary museum”? Would they have anticipated this gradual transformation of the physical existence of works of art caused by digital proceedings that anticipated the closure of museums, visits to exhibitions, the revision of their collections or the countless number of conferences and online classes that have displaced the varied materiality that are held and accumulated at institutions?

The essays in Badovinac’s book are organized chronologically in five sections, with each one expressing a set of related ideas: (1) Exhibitions; History (2) Contemporaneity; Repetition (3) Collectivism; Self-Management (4) Modernism; Socialism; Cinema and (5) The Future; The Balkans. Overall, Badovinac’s writing reads like a succession manifestos, embodying strong arguments within transparent ideological frameworks. She herself reflect on this position, writing that when she became director of the Moderna galerija in 1993, after the collapse of Yugoslavia, and with its foundation, which became the central art institution of a new country: Slovenia, she found herself “in a situation in which [she] had to adopt a clear and unequivocal stance on many issues—not only because of the importance of the position [she] had assumed but also because of the nature of the moment [they] were living through.”<sup>153</sup>

Badovinac’s prolific writing cannot be understated. Considering the current demands imposed on the contemporary art curators—the over-production of exhibitions and constant travel—it is indeed admirable that she was able to dedicate time on the production of meaningful textual work. In a conversation between her and the book’s editor J. Myers-Szupinska, notes: “I would not be the same curator or museum director without writing, which demands I organize my thoughts and meditate on my work. The museum produces occasions to write, of course, but it also works the other way: writing generated the whole thinking of the museum.”<sup>154</sup> In the Editor’s Note, Myers-Szupinska echoes Badovinac’s words, writing that her texts “are a form of institutional thinking and institutional building enacted close to home. There is

---

<sup>152</sup> Ibid., 29.

<sup>153</sup> Ibid., 127.

<sup>154</sup> Ibid., 11.

a direct relationship between her thinking as it is organized in her writing and her organization of Moderna galerija...”<sup>155</sup>.

The book’s first section “Exhibitions; History” gathers catalogue essays Badovinac wrote for exhibitions held at Moderna galerija in Ljubljana. Here, she makes her most direct and compelling proposals. The first essay in this section, *Body and East: From the 1960s to the Present* (1998), was written for an exhibition of “body art,” practices that emerged during socialism regimes in Eastern European cities such as Prague, Belgrade, Ljubljana, Warsaw, and Zagreb. In her essay Badovinac highlights performance artists in the East and emphasizes on the political limitations that artists had to work with such as police surveillance, significant censorship, and minimal personal freedoms. Badovinac gives the example of Romanian performance artist Ion Grigorescu who worked in relative isolation producing films and photographs. Performances in public and on the street were frequently banned by the police, which required many of the actions to take place in private apartments, with the artists performing at great personal risk.

Her second essay *Form-Specific Art*, written for the 2003 exhibition of the same title, challenges the selective Western history of formalist modernism “to expose the existence of multiple modernisms, to challenge the selectivity of the Western tradition, and to examine the specificity of local contexts.”<sup>156</sup> The third essay, *Interrupted Histories*, is the strongest and most relevant essay of the three. In it Badovinac writes:

Capitalism still dominates. Modernization is its tool, creating the false picture that spaces on the periphery are part of the same system as those that are more central, and that they are subject to similar conditions of production, presentation, and distribution, as well as compatible methods of historicization. “Others” are included into the Western system, but only as individuals who represent diversity. The established history does not essentially change—it merely expands.<sup>157</sup>

Even though the exhibition focused primarily on Eastern Europe, and to some extent, the Middle East, Badovinac observes that being excluded from the art historical canon is a concern shared by the non-Western world as a whole. These essays beg for brief introductions that would provide more detail on the exhibitions they discuss. Even though the essays are able to stand alone,

---

<sup>155</sup> Ibid., 36.

<sup>156</sup> Ibid., 68.

<sup>157</sup> Ibid., 96.

annotations providing more information would have added a more rich dimension to the matters discussed.

In the second section, titled “Contemporaneity; Repetition,” Badovinac recognizes that Eastern Europe shares with Latin America a past of trauma, violence, wars, dictatorship, and censorship, as well as a present desire to challenge Master Narratives of Western art. Both regions, operating on the margins of the Euro-American centric art history, must dedicate, in her view, their contemporary museums to the local contexts at the same time as they participate in the global exchange of ideas. She continues suggesting, for instance, that the *contemporary* art museum should be a place where we move beyond art history, and establish a new platform “from which we could see Art History from the outside.”<sup>158</sup>

In return, Badovinac calls for a *meta-position* that the contemporary museum and curator activities must hold. That is, a need to constantly self-reflect on its own position and re-define itself. Badovinac argues that colonialism is inseparable from “modernity,” while “contemporaneity” has the potential or obligation to *decolonize* itself through a process of self-determination—creating new narratives. In 2016, eight years after Badovinac’s essays on this topic, the Museum of Modern Art in New York opened the exhibition *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*, which invoked some of the ideas from Badovinac’s writings and served as a much-needed international exhibition grappling with the “true history” of two regions with much in common.

During the Cold War, Badovinac noticed that influential international critics and curators decided to ignore the art of countries under communist dictatorships with the exception of Pierre Restany and a few others.<sup>159</sup> How can this omission be explained? Was it just due to lack of information? Could there have been other reasons that would justify this silence? Were the artistic movements confused with exhibitions of official art or, on the contrary, as forms of opposition to those regimes? Only after the fall of the socialist regimes at the end of the twentieth century did new regions begin to be part of global conversations. Exhibitions dedicated to the art of the Balkan states, for example, were held mostly in Central Europe (the majority held in Austria and Germany). Around this time, there were also several international surveys of Latin American art: in 1989 the exhibition *Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, curated by Dawn Ades for the Hayward Gallery in London, and *Latin American*

---

<sup>158</sup> Ibid., 119.

<sup>159</sup> Restany also visited Latin America multiple times, participating in juries, writing about young artists, and supporting conceptual and pop art from the region.

*Artists of the Twentieth Century* at the Museum of Modern Art, New York, in 1993, curated by Waldo Rasmussen. Badovinac, however, pops the illusion bubble regarding these “inclusive” exhibitions, pointing on the western desire to integrate *economically* new markets into the European Economic Area, founded in 1994.

The question “who is the narrator?” in other words, who is writing history or who is historicizing, is central in Badovinac’s criticism of the exhibitions she discusses—such as the ambitious 1994 exhibition *Europe Europe* in Bonn, Germany—all produced in the West, and often acting to promote multiculturalism and integration in the neoliberal sense promoted by the European Union.

In the third section of the book titled “Collectivism; Self-Management,” Badovinac writes about how Eastern European artists in the 1960s-80s were forced to look for new and alternative forms of *collectivism* as a result of cultural isolation, which also led to scarce opportunities for developing individual art careers. Badovinac gives examples of artist collectives such as OHO and Neue Slowenische Kunst (NKS) who worked from within a different tradition of understanding collectivity and utopia, especially collectives that looked to the avant-gardes of the twentieth century as role models. She adds that artists in the 1980s “no longer related only to the question of collaborative practice and solidarity among artists, but to their impact on local and international systems of art and culture. Local histories became their tools of operation, and they became newly interested in the Eastern European avant-gardes, especially those with ties to the revolutionary movements of the early twentieth century.”<sup>160</sup> Even though Badovinac’s ideas of “comradeship” are suggested throughout the book, she significantly expands this notion in the third section.

The fourth section includes a standalone essay titled “Tobias Putrih: Šiška, International,” written to accompany the work of Slovenian artist Tobias Putrih in the 2010 exhibition *Promises of the Past* at the Centre Pompidou in Paris. Badovinac’s points out that Putrih’s problematization of the movie theater—equipping movie theaters without movies—is also a way to think about the history of art in the twentieth century and its concern with the relationship between a work of art and its frame. Putrih’s work exists as a structure for presenting cultural production by Eastern European artists in the “absence of official forms of historization, to provide their work with a suitable context.”<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Ibid., 188.

<sup>161</sup> Ibid. 237.

The book's last section "The Future; The Balkans," includes three essays and a glossary from recent years (2014-2018). The essay "Happy End of the Cold War" reviews artists such as Komar and Melamid and the Yugoslav group IRWIN who dismissed the binary and oppositional ideas of capitalism and communism, West and East. Instead these artists brought ideas together that had previously been considered irreconcilable. "Future from the Balkans" is this section's second essay where Badovinac writes about artists' experimentation on collectivity (such as works using social media) during the refugee crisis in Europe. She writes: "Whatever the outcomes of these crises, change on a global scale seems inevitable, and therefore requires preparation--including through investigating the potential forms of collectivity already extant in our present-day reality."<sup>162</sup> The third text "Sites of Sustainability" was produced to accompany the exhibition titled *Hello World: Revisiting the Collection* at the Hamburger Bahnhof in Berlin in which Badovinac was a guest curator. For the part of the exhibition that Badovinac curated, she selected works from the collection of Moderna galerija together with works from the collection of the host institution. The essay focuses on alternative types of artistic production between the 1950s and 1980s in what was then Yugoslavia, the Soviet Union, Hungary, Poland and the GDR. The discussed artists, employed strategies of sustainability in the *survival* sense: "Art was understood to be a condition of its own production, a site of its own sustenance, and a means of its own survival."

The final essay, "My Post-Catastrophic Glossary," takes the form of a diary (with illustrations) written in the aftermaths of an imagined disaster that has left all museums and educational institutions of the world in ruins. In the "Destruction" entry of the diary, Badovinac writes: "These days my thoughts often drift back to Malevich... to his demand that all museums be burned to the ground. The only way the artworks they housed could be made relevant again, he said, was if they were incinerated--reduced to ashes, collected in jars, and placed in a pharmacy. Then, he allowed, contemporary artists could use them as a kind of medicine." I look forward to a future essay (perhaps titled "Destruction") where Badovinac might write about the contemporary museum in times of unforeseen crisis such as the one we are now living in. How can we face these topics when the notions of relationships, of connections have radically changed--when distance and proximity are understood differently from how they were understood until now, when galleries and museums are emptied. Considering the current situation, I wonder what would Badovinac would say about "group-work" and her other proposals in these times of social isolation and distancing? How would Badovinac's self-reflexive contemporary museum look like?

---

<sup>162</sup> Ibid., 278.