

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
PEDAGOGIA



1290003417



FE

TCC/UNICAMP M348c

**Educação visual e produção de pinturas e vídeo:
O Mahabharata**

Rafael Marquette

Campinas

2007

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
PEDAGOGIA

587.104.000

**Educação visual e produção de pinturas e vídeo:
O Mahabharata**

Autor: Rafael Marquette

Orientador: Milton José de Almeida

Campinas
2007

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

UNIDADE.....	FE
Nº CHAMADA:	JCC/UNICAMP
	m348e
V:.....	6*
TOMBO:.....	5417
PROC:.....	129/08
C:.....	D: X
PREÇO:.....	11,00
DATA:.....	29/02/08
Nº CPD:.....	426217

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

M348e	Marquette, Rafael Educação visual e produção de pinturas e vídeo : o Mahabharata / Rafael Marquette. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.
	Orientador : Milton José de Almeida. Trabalho de conclusão de curso (graduação) -- Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.
	1. Hinduísmo. 2. Arte e educação. 3. Imagem. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	07-696-BFE

*“Que força leva os homens a destruírem e serem destruídos?
Por que essa corrida louca ao encontro do inevitável? Do nada?”*

Trecho retirado do livro *O Mahabharata* de Jean-Claude Carrière

O grande poema da humanidade

A leitura de Jean-Claude Carrière do maior poema épico indiano teve como fruto o livro *O Mahabharata*.

Para permitir uma melhor leitura de sua obra, no prefácio de seu livro, Jean-Claude Carrière nos fornece informações importantes sobre o poema indiano. Sua obra foi a fonte de inspiração principal para a produção das pinturas e de um vídeo que compõem este trabalho, assim é interessante que, na introdução desse trabalho, o leitor possa ter acesso àquelas informações fornecidas por Carrière:

Maha em sânscrito significa grande e total. Bharata pode ser entendido como o nome de um sábio lendário, mas também o de uma família ou clã. Nesse sentido, Mahabharata pode ser entendido como Grande história dos Bharata. Mas, é preciso que se acrescente que por extensão do termo, Bharata pode significar Hindu ou homem, já que Bharata é tido como indivíduo chave na criação da nação indiana. Assim, o nome pode ser traduzido como Grande História da Humanidade.

O livro *O Mahabharata* é o resultado de 16 anos de pesquisa e trabalho de Carrière, Peter Brook, Marie-Hélène e colaboradores. Depois de terem criado a peça, *O Mahabharata* para o festival de Avignon de 1985, começaram a trabalhar no filme que foi exibido pelo mundo todo. No Brasil, esse filme recebeu o prêmio do público na 14ª mostra internacional de Cinema em São Paulo, em 1990.

O poema *Mahabharata* é o maior já composto, possui mais de 74.000 versos e é cerca de 15 vezes maior do que a bíblia. As primeiras redações do poema *Mahabharata* datam dos séculos IV ou V a.C. Estimasse que a escrita do poema durou setecentos ou oitocentos anos e só foi atingir sua forma aproximada do final no século III ou IV d.C., nos anos iniciais do período Gupta.

Durante esse período, inúmeras narrações foram adicionadas ao texto primitivo advindas de províncias, tradições, interpretações e grupos de redatores diversos, o que resultou em grandes variações e num aumento da multiplicidade de sentidos. Por esse motivo diz-se dessa grande obra que o que é encontrado no *Mahabharata* pode ser encontrado em qualquer lugar e o que não está no *Mahabharata* não está em lugar algum.

O grande poema permaneceu completamente desconhecido na Europa até o século XVIII. O Ocidente foi por muito tempo bastante impermeável no ponto de vista cultural, não tolerava o que vinha da outra metade do mundo, não obstante, enviava suas obras-primas para os quatro cantos do mundo. O primeiro contato do Ocidente com o *Mahabharata* ocorreu em Londres, em 1785 com a publicação do *Bhagavad-Gita*, texto que faz parte da epopéia. Só em 1809, foram publicadas anotações que narravam trechos do *Mahabharata*. Para que se possa ter uma idéia melhor da dimensão desse texto, no século XIX, Hippolyte Fauche assumiu a tarefa colossal de tentar traduzir o texto integral do *Mahabharata* para o francês. Morreu antes de concluir a tarefa. L. Ballin dá continuidade ao trabalho do francês, mas também morreu antes de ver a tradução concluída.

O *Mahabharata* acaba com a morte de Krishna e com a subsequente queda de sua dinastia. Nesse momento também ocorre a ascensão dos Pândavas ao paraíso. O fim do poema também marca o início de uma era hindu chamada de Era de Kali, a quarta e última era da humanidade em que a marca principal é a destruição dos nobres ideais e valores e em que o homem passa por um processo de dissolução das formas corretas de agir, da moralidade e da virtude. Essa temática marcou de forma profunda a parte de criação desse trabalho, a diluição de valores e o esvaziamento dos sentidos da existência humana, este foi o motivo que me levou a iniciar este trabalho como uma frase de um

dos personagens do *Mahabharata* que indaga sobre a corrida desenfreada do homem ao encontro da destruição.

É interessante notar que o *Mahabharata* tem algo muito parecido com as problemáticas gregas em que os deuses parecem esquecer de suas origens celestiais e afrontam questões e conflitos característicos da existência humana.

O Mahabharata de Peter Brook

Adaptado do grande épico indiano, *O Mahabharata* de Peter Brook é uma grande obra, não apenas em extensão – com seis horas de duração – mas pelo modo como a história foi cuidadosamente trabalhada. A atmosfera do filme é criada de maneira simples, sem efeitos especiais, e busca possibilitar que o espectador possa sentir o que se passa na alma dos personagens pelo intimismo que o filme produz.

É uma obra de grande profundidade filosófica. Assisti ao filme para obter uma maior climatização, isto é, um aprofundamento maior, não apenas em termos de literatura escrita, mas de percepções visuais, sonoras e de sentimento com meu objeto de estudo.

O livro de Carrière que citei anteriormente é o roteiro desse filme, ele é o resultado do esforço de Carrière no sentido de permitir uma leitura fácil do conjunto da história do poema original, sem perder nada dos seus diferentes aspectos.

Produção de imagens: pinturas

As pinturas que produzi ilustram momentos de histórias selecionadas do livro de Carrière. Para poder desenvolver o trabalho criativo busquei nas pinturas de miniaturas da Índia, fontes para estudo da composição, das poses e posturas dos personagens humanos, de vestuário de época, de cores, temas, da forma como os deuses, animais e natureza são representados de acordo com a filosofia Hindu. Para não fazer um simples trabalho de cópia do estilo indiano, o que seria descabido, tentei um cruzamento de estilos e para tanto busquei uma referência artística para ser mesclada com a arte de miniaturas, escolhi uma forma de arte moderna, a mistura foi também o cruzamento de oriente e ocidente. O artista escolhido para fornecer a base que daria solidez estilística ao trabalho de pinturas foi Henri Matisse. Os pontos que dei mais atenção ao estudar o trabalho de Matisse foram a cor, a forma como o artista representa figuras humanas, como o artista compunha pinturas em que há mais de uma pessoa em cena, como fazia eles interagirem se relacionarem, de como ele trabalhava com os recortes, como ele esculpia o papel com a tesoura, como era a natureza dos cortes que ele fazia no papel, como ele criava nexos entre as figuras recortas, como ele fazia para que preenchimentos e vazios criassem uma figura. As poses dos personagens humanos de Matisse também foram fortes inspirações para as pinturas

Agora que o método de estudo foi introduzido, é importante que as referências sejam mais bem elucidadas, começo pelas miniaturas produzidas na Índia.

Miniaturas indianas

As miniaturas indianas foram o resultado do trabalho de artistas inseridos nas várias correntes artísticas que mudavam, aumentavam a importância ou desapareciam de acordo com as tendências estilísticas prevaletentes. Olhando para a história dessas produções, pode-se definir as escolas artísticas às quais elas pertenciam. Vale pontuar que o termo “escolas artísticas” não é refinado o bastante para definir o que eram esses focos criativos com linhas estilísticas particulares e temáticas características. Utilizaremos o termo por facilidade de escrita.

Exemplos dessas escolas são as miniaturas Mongóis, de Rajput, e Gujarat

As miniaturas Mongóis foram obras Indo-Islâmicas que retratavam a vida nas cortes e cenas da natureza, elas eram produzidas no nordeste da Índia nos ateliês dos imperadores Mongóis, tais como Akbar, Jahangir, e Shah Jahan nos séculos XVI e XVII. Artistas Persas introduziram essa tradição da pintura de miniaturas, mas o atelier desenvolveu seu próprio estilo, combinando técnicas persas e européias com tradições Hindu e Islâmicas. As pinturas eram meticulosamente detalhadas e retratavam de forma bastante realista brilhos e cores de jóias. Muitos trabalhos eram feitos por mais de um pintor, com frequência, artistas Hindu e Islâmicos dividiam as tarefas de fazer o lineamento e colorir.

O primeiro atelier foi fundado pelo terceiro Imperador Mongol Akbar, cujo regime durou de 1556 a 1605. Akbar objetivava diminuir os atritos entre as comunidades Islâmicas, Hindu e Budistas através da produção de histórias ilustradas com temas mitológicos das várias culturas, buscando encorajar a tolerância. O atelier do Imperador logo se tornou mais aclamado por suas miniaturas do que por outras formas

de arte. Retratos realistas e álbuns de pássaros, animais e flores eram produzidos para Jehangir, a quem o atelier passou a pertencer depois da morte de Akbar.

As miniaturas mongóis continuaram populares durante o governo de Jehangir, mas começaram a decair no regime de Shah Jahan, entre os anos de 1628 e 1666, enquanto muitos dos artistas começaram a se mudar para diferentes cortes em Rajput e Deccani.

As miniaturas de Rajput, por sua vez, foram produzidas do século XVII ao XIX na Índia. Rajput é também uma região de principados independentes que mantiveram a cultura e arte Hindu durante o longo regime de Muhammadan. O nome Rajput, que significa filho de rei, também denomina uma casta tradicional de guerreiros, seus membros eram pessoas de privilegiada posição social. No entanto, eles sofreram um declínio de poder e por volta de 1616 os clãs de Rajput estavam conquistados pelos Mongóis e sua cultura foi parcialmente assimilada. Apesar de travestida, a cultura Rajput se recusou a ser amputada e os resquícios da guerra foram comumente trabalhados na poesia, arte e outros refinamentos de cultura.

Com o declínio do poder mongol no século XVIII, os Rajput sentiram uma oportunidade de expandir seu território na Índia central, entretanto eles enfrentaram resistência constante durante o processo. No início do século XIX eles reconquistaram suas terras no norte e no oeste.

Com a ascensão do Imperador Aurangzeb na metade do século XVII a arte Mongol conheceu seu declínio. Aurangzeb foi o primeiro líder Mongol a cortar todos os fundos para a arte e até para a escrita de livros de história, o que ele considerava necessário para que os líderes estrangeiros reescrevessem a história a seu favor.

Por volta de 1670 não havia mais artistas nas cortes imperiais, e a maioria se mudou para o norte para serem patrocinados pelos grandes marajás. Nessa região o

estilo de arte Mongol se fundiu com o Rajput criando uma técnica antiga de novos simbolismo e ritmos.

Os artistas de Rajput gozavam do status social herdado da casta de guerreiros a qual pertenciam. Muitos trabalhos ilustravam o tema de cavalaria e a etiqueta associadas à casta Rajput. Essas miniaturas foram um estilo de arte fundamental em oposição à corrente prevalecente de representar a corte Mongol e seus príncipes.

Sua composição era simples com vívidos e brilhantes contrastes entre as cores. O estilo Rajput era muito mais sutil e sofisticado, suas fundações artísticas estão no Oeste da Índia na metade do século XV e sua influencia ocorreu no norte e no leste. Também há um toque persa na paleta de cores. A técnica utilizada era primeiramente traçar o contorno da imagem com tinta vermelha ou tinta de tingimento o que permitia que houvesse tempo para correções, antes que o traço passasse a ser permanente, para só então, começar a pintura do tecido ou papel. Finalmente a pintura era selada pela aplicação de uma fina camada de seiva.

Inicialmente as imagens tinham o propósito único de ilustrar livros, mas com o passar do tempo, muitos retratos e pinturas da vida cotidiana foram feitos. Rajput tem como méritos, o grande talento de seus pintores, bem como a forma explícita e ao mesmo tempo sutil com que eles utilizavam cores vívidas que assim permaneceram até os dias de hoje. As cores forjadas foram passadas de geração a geração de forma fanática e secreta, entre eles o famoso azul Rajput e o vermelho sangue escuro. Era dada grande ênfase na captura de uma postura considerada correta na figura, expressando emoções e criando uma atmosfera através da composição e da cor.

Grande parte das miniaturas indianas têm temas religiosos ou descrevem acontecimentos locais, a originalidade dos assuntos tratados é notável, como também o aspecto da forma não deixa a desejar. É particularmente impressionante o tratamento

dado aos detalhes, a natureza é representada com grande riqueza de detalhes em muitas obras.

O talento dos artistas para os mínimos detalhes é algo que torna as pinturas indianas notáveis. Mesmo quando eles pintavam de forma convencional, seguindo certas regras rígidas de composição e formas de representar a natureza, por exemplo, os artistas ainda eram capazes de imprimir um profundo valor psicológico, inserir detalhes poéticos e fornecer boas descrições pelas cenas produzidas. Quando se tratava de representar a figura humana, mais do que fazê-lo de forma fisiologicamente correta, os pintores se esforçavam para atingir um nível descritivo mais profundo e sutil, fornecendo indícios nas imagens que pudessem levar a entendimentos mais ricos. Quando os artistas representavam seres humanos eles os caracterizavam com profundidade. Se esforçavam em expressar a essência da realeza nas imagens dos Rajás, a santidade dos monges, a força e coragem dos guerreiros e os ritmos e pulsações da vida em si.

Além disso, um aspecto particular das miniaturas indianas é que aos retratos era conferida uma grande importância social, erótica e sentimental. O aspecto das artes figurativas indianas, sua difusão e os usos que eram feitos sugerem que a civilização da Índia atribuía grande valor à imagem das pinturas, não apenas eram meios poderosos de difusão de pensamentos religiosos destinados para as massas, mas tocavam em diversos aspectos da vida cotidiana.

As miniaturas eram também utilizadas como ilustrações de textos, tinham composições extremamente trabalhadas e, em sua fase de auge, eram geralmente profanas, algumas vezes elas eram usadas como ilustrações em livros religiosos. Como resultado dessas características, as pinturas indianas tornaram-se muito famosas, juntamente com a literatura, o teatro e a música.

As miniaturas indianas feitas em madeira ou tecido foram completamente destruídas pelo clima, assim, não existe nos dias de hoje miniaturas antecedentes ao século VIII, no entanto, as sobreviventes ainda mostram as inúmeras tendências, escolas e categorias.

O grande florescimento das miniaturas indianas ocorreu quando a Índia entrou em violento e direto contato com o mundo Islâmico. O uso do papel facilitava a difusão da arte profana que atingiu seu pico de esplendor, entre os séculos XVI e XVIII.

As pinturas indianas sofreram, inicialmente, uma forte influência persa, mas essa influência foi rapidamente reinventada e os artistas indianos logo recuperaram sua independência e originalidade.



A miniatura indiana mais antiga que existe é de uma escola ou corrente artística que era predominantemente budista. As imagens eram produzidas em perfeita conformidade com as regras de iconografia designadas para cada uma das divindades.

As miniaturas dos séculos X e XI sofreram um complicado processo de transformação, elas tornaram-se animadas, usando a terminologia do cinema, através da adoção de uma forma sistematizada de representar expressões de movimento. As imagens eram preferencialmente planas, bidimensionais, os artistas renunciaram

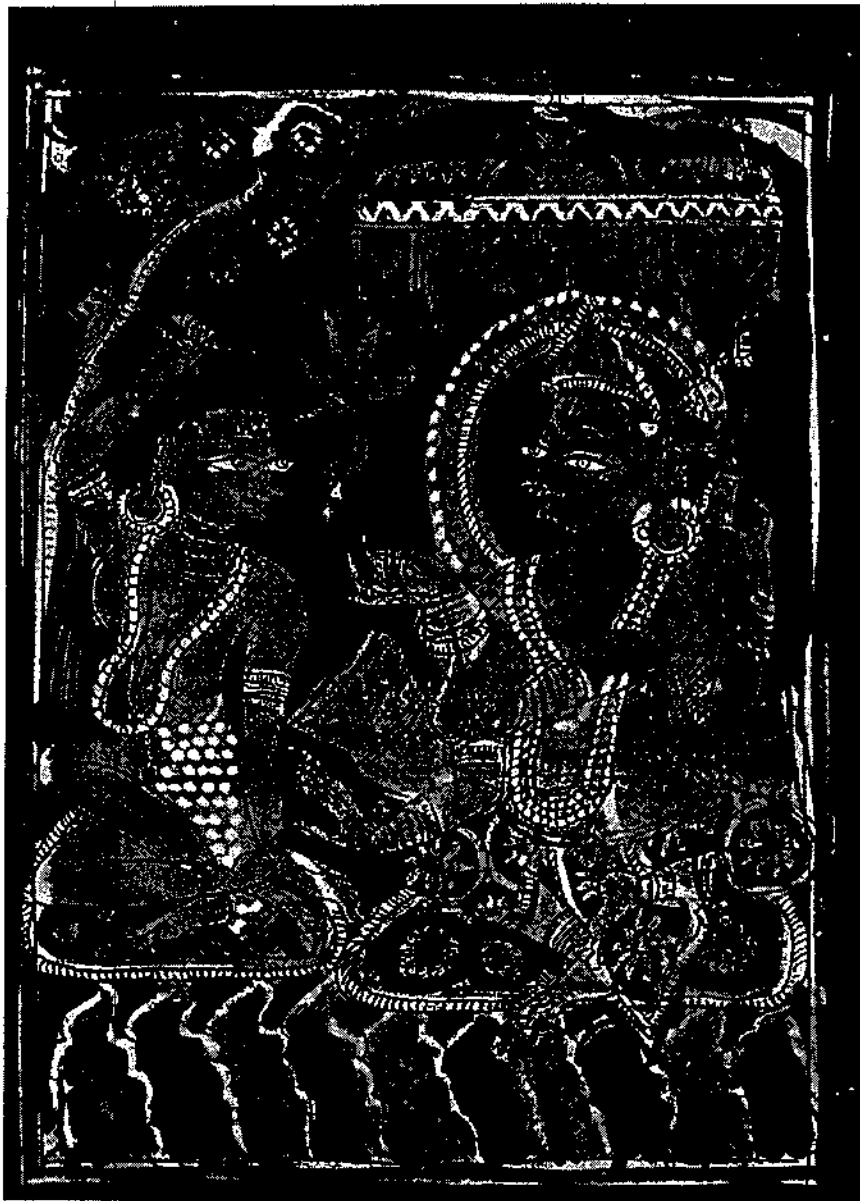
qualquer tipo de artifício em favor de formas convencionais de representar movimentos e perspectiva. Essa nova forma de pintar foi mais que um processo de estilização, ela foi o resultado da grande importância dada as composições lineares que se tornaram tensas, angulares, menos harmoniosas e recortadas de forma limpa, isto é, com economia de linhas e formas, que são, quando possível, fundidas. Os artistas tornaram-se mestres na técnica de desenhar imagens complexas com uma única e ininterrupta linha.

Os pintores de miniaturas executavam trabalhos em que expressões estáticas e relaxadas da figura humana eram predominantes. Eles procuravam representar o ser humano da maneira mais facilmente visível possível. Assim que essa estética tornou-se uma regra, esse princípio levou os artistas a decompor a figura humana em diferentes elementos, como o objetivo de possibilitar o máximo de clareza. A falta de ilusão tridimensional, os aspectos de tratamento da imagem e o desejo de obter o máximo possível de visibilidade e o fato de que as imagens parecem ser compostas por partes separadas e serem rígidas, cristalizadas, em atitudes que apenas sugerem movimentos lentos, mas nunca convincentes, são aspectos que sinalizam a nova forma com os pintores estavam representando a realidade.



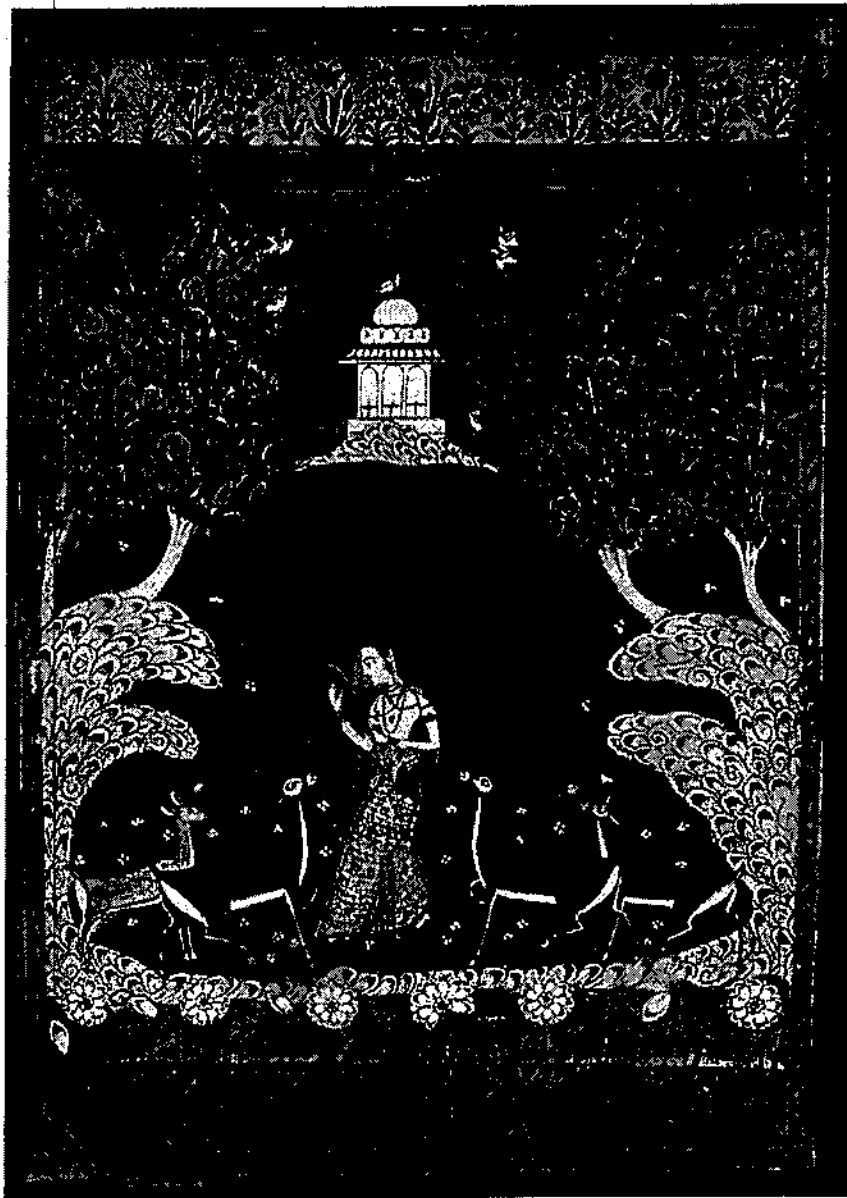
38

Até então, a paleta de cores conserva um tom quente e ainda silencioso, não extravagante, com exceção dos vermelhos brilhantes encontrados nas miniaturas budistas.



Essa característica também foi modificada, fundos de pintura uniforme, mas extremamente coloridos, cenários luminosos em violento contraste com planos de cores marcavam fortemente os contornos.

Essa nova forma de produzir as miniaturas permitiu um grande desenvolvimento dessa arte, pois tornou possível o uso de formas, estilização e convenções que seriam inconcebíveis anteriormente.



Das miniaturas indianas estudei principalmente a estilização das linhas que descrevem os contornos, a forma como a perspectiva é representada, a ausência de indicações de relevo ou profundidade, a relação entre as cores, a representação da forma humana e a temática do homem enquanto parte da natureza.

Apesar de haver outras escolas de grande expressão, como Gujarat, sobre as quais nada falei, creio que os objetos de estudo que foram utilizados já estão

contemplados por essa análise. De maneira geral, o trecho sobre as miniaturas indianas mostra para quais aspectos meu olhar foi dirigido.

Esse estudo das referências me permitiu obter informações estéticas suficientes para fazer o cruzamento com uma fonte de inspiração moderna, as pinturas de Matisse.

Henri Matisse

Henri Matisse foi um artista francês conhecido pelo seu notável trabalho com as cores e pelo desenho fluido e original. Ele obteve maestria na linguagem das cores e do desenho e foi uma das figuras centrais para a arte moderna.

Nas palavras de Matisse: “A cor tem uma beleza própria que devemos preservar, tal como tentamos preservar o som da música. É uma questão de organização, de encontrar a construção em que a cor conserva beleza e frescura.”

Influenciado pelo trabalho de pós-impressionistas como Cézanne, Gauguin, Van Gogh e também pela arte do Japão ele fez da cor um elemento crucial em suas pinturas. Vários de seus trabalhos de 1899 a 1905 utilizam a técnica do pontilhismo em que pequenas manchas ou pontos de cores primárias provocam, pela justaposição, uma mistura óptica nos olhos do observador a ilusão de cores secundárias ou intermediárias.

Sua primeira exibição foi no ano de 1904, sem muito sucesso, sua procura por brilho e expressão nas cores se tornou mais enfática a partir de 1905. As pinturas desse período eram caracterizadas por formas de cores uniformes e linhas bem controladas.

A expressão dominava cada detalhe. Ainda nesse ano, vários artistas exibiram no Salão d'Automne várias obras com cores fortes e muitas vezes dissonantes com o objetivo de expressarem emoções e sem compromisso com as cores naturais dos objetos. Matisse mostrou a pintura *Janela Aberta* e *Mulher de Chapéu*:



Mulher de Chápeu, 1905

Esses artistas foram chamados de feras, pela agressividade de suas cores, eram os fauvistas e Matisse foi logo reconhecido como um das cabeças desse movimento. O declínio do movimento fauvista após 1906 não afetou a ascensão artística de Matisse, muitos de seus trabalhos mais refinados foram criados entre 1906 e 1917.

Em 1941 Matisse foi diagnosticado com câncer, e depois de cirurgias ele começou a usar cadeira de rodas. Com a ajuda de assistentes, ele criava colagens de recortes de papel. Em suas mãos, a tesoura desenhava linhas ondulantes em papéis previamente pintados. O resultado era surpreendente, o artista prescindiu do desenho e desenhava diretamente na cor.

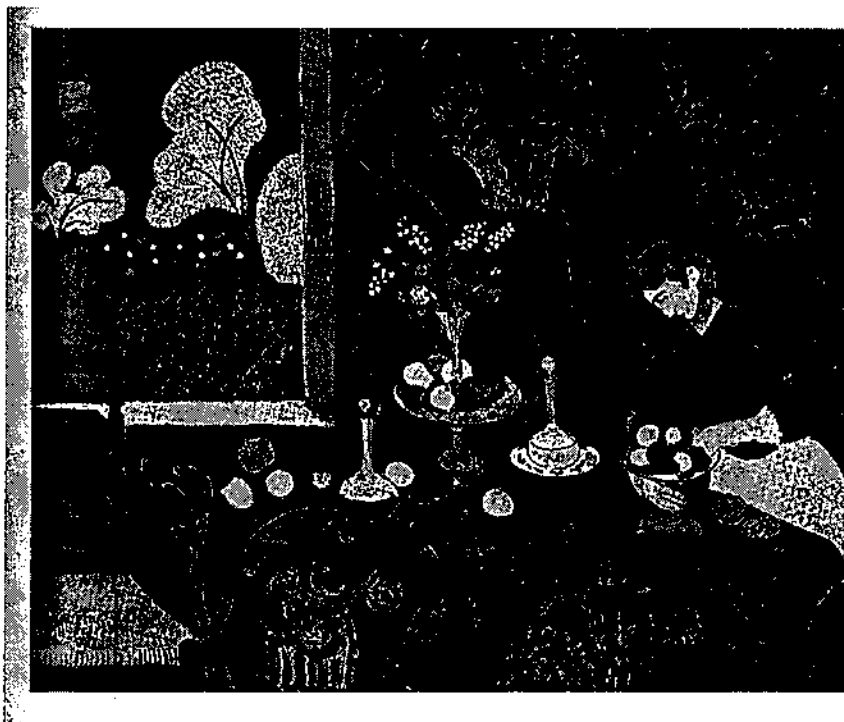
Sua série de nus em azul foi um dos notáveis exemplos do uso da técnica que ele chamava de *pintura com a tesoura*.



Isso demonstrou a habilidade com que ele utilizava seu olhar para a cor e geometria. As formas criadas por Matisse ostentavam uma simplicidade ao mesmo tempo frugal e genial que causa deleite ao observador.

Com 84 anos, em 1954, Matisse morreu de um ataque do coração e foi enterrado no cemitério de Monastère em Notre Dame de Cimiez.

A técnica de pintura com a tesoura de Matisse forneceu um subsídio muito importante para minha pintura, é interessante notar que em muitas de suas obras, é possível observar uma grande semelhança com as miniaturas indianas na forma como ele representa a perspectiva, volume e pelas poses que escolhe para a figura humana.



Lancei meu olhar para as obras de Matisse com a intenção de estudar o modo como ele lida com as cores, como agrega expressividade à figura do ser humano, como trabalha o recorte para criação de imagens.

As pinturas

Tendo educado meu olhar pelo estudo dessas duas referências e pela ambientação possibilitada por *O Mahabharata* de Peter Brook, comecei o trabalho de releitura de trechos do livro de Carrière que mais me interessaram para começar o trabalho criativo.

As pinturas foram feitas com uma técnica mesclada de pintura a óleo sobre madeira, recortes, papel machê e pós-edição computador. Apesar das pinturas existirem na madeira, considero o trabalho final como sendo os impressos em gráficas desse material processado. Há mudanças de cores e enquadramento extremamente relevantes entre a pintura a óleo e os impressos.

A técnica de recortes de Matisse facilitou a composição, pois foi possível estudar várias posições para os personagens antes de se decidir por qualquer uma delas.

A história selecionada de *O Mahabharata* que deu origem à primeira pintura foi *As nuvens de Utanka*. Nela, Krishna encontra-se com um velho amigo, Utanka, depois de mostrar sua forma universal, o deus resolve conceder-lhe uma graça:

“- Agora desejo propiciar-te uma graça – disse-lhe Krishna, ao retomar sua aparência normal. – O que queres?

- Não quero nada. Ver-te já é o suficiente.

Krishna, com uma estranha insistência, repetiu:

- Já disse que quero propiciar-te uma graça. Dize-me qual é o teu desejo. Deves ter um.

O eremita, adivinhando algum tipo de cilada, refletiu um instante e disse, simplesmente:

- Como vês, vivo nestas terras estéreis e às vezes sinto falta de água. Faz com que eu sempre encontre água quando tiver sede.

- Está concedido – disse Krishna, afastando-se.

Alguns anos mais tarde, caminhando pelo deserto com a garganta ressequida pela sede, Utanka lembrou-se da promessa de Krishna e o invocou,

Imediatamente, ouviu um ruído terrível e viu surgir diante de si um personagem medonho, uma espécie de caçador, que ele reconheceu logo como sendo da mais baixa classe. Inteiramente nu, peludo, cabeludo, armado até os dentes, muito sujo, coberto de suor e de baba, tendo nos olhos clarões avermelhados, apareceu rodeado por uma matilha de cães que uivavam.

O homem segurava seu enorme membro, de onde a urina jorrava em abundância.

Olhou para Utanka e disse rindo:

- Estás com sede? Toma, bebe.

- O quê? – gritou o eremita, estremecendo todo.

- Tenho muita pena de ti. Aceita esta água.

Utanka sentiu-se dominado por uma cólera até então desconhecida e à qual se misturava o sentimento de uma grande vergonha.

- Estás propondo que eu beba tua urina? – disse com voz trêmula.

- Sim, pois estás com sede.

Então, Utanka cedeu ai seu temperamento irascível. Totalmente furioso, proferiu insultos inaudito, batendo os pés no chão. Porém o caçador deu uma gargalhada e desapareceu com seus cães que uivavam.

Incapaz de acalmar-se, o eremita retomou seu caminho, como a garganta em brasa. Um pouco além, ao rodear uma duna, encontrou-se de repente com Krishna, que se dirigiu a ele sorrindo. Utanka censurou-o duramente:

- Como pudeste quebrar tua promessa? Por que zombaste de mim, oferecendo-me a urina de um caçador vulgar?

- O caçador era eu – respondeu Krishna, - porém tu não me reconheceste. E aquela bebida era o néctar da imortalidade. Mas tu és um mortal, Utanka. E um mortal não pode tornar-se imortal. Foi por isso que não me compreendeste. Tu me rejeitaste e comigo, o néctar. Nunca mais terás sede, pois eu te prometi, porém permanecerás submisso à morte.

Krishna retirou-se.

Utanka nunca mais o reveria. Viveu ainda muitos anos e teve singulares aventuras. Mas, no fundo do coração, ele guardava uma tristeza indelével, pois sabia que perdera a oportunidade.”

Este trecho do Mahabharata é particularmente interessante pelo seu tom anedótico que muitos certamente considerariam cruel. O comportamento de Krishna seria inaceitável para a maioria dos deuses do ocidente.

Pintei com tinta óleo sobre madeira, é um trabalho que tenta representar a forma humana de maneira sucinta, com economia de traços, não existe perspectiva nessa pintura. A obra intitula-se *O elixir-urina*.



O elixir-urina

A pintura foi totalmente feita em tinta, sem uso de recortes, nem mesmo foi feito estudo de composição, desenhei tudo o mais livremente possível, pintava e detalhava à medida que desenhava, na verdade este seria um ensaio, mas acabou tornando-se oficial.

Krishna, transformado em caçador segura seu enorme membro e oferece urina a um homem que é um grande amigo seu. Ao redor de Krishna estão cinco cachorros que são os anunciadores da chegada do caçador. Tive atenção especial em criar uma aproximação entre homem e natureza, faço isso na pintura de duas formas, uma delas é pintar o deus com quase o mesmo tom que o solo, e o outro é, pela ausência de perspectiva colocar o homem e os cachorros no mesmo plano de visão, como se estivessem presos em uma mesma dimensão, tentei dessa forma destruir a hierarquia

entre homem e animal. A idéia implícita nessa marca estilística é a de que tudo está contido numa mesma realidade. Homem, animal, vegetais e estruturas não vivas são indissociáveis. Essa forma de representação é amplamente utilizada nas miniaturas indianas.

A segunda pintura surge do fragmento *A estranha morte de Sisupala*.

“Sisupala, totalmente arrebatado, voltou-se para Krishna e gritou:

- Sim, eu te provoço! Sim, eu te desafio! Matar-te-ei e contigo todos os imbecis que te adoram e te tomam por um deus. Pois eu não adoro ninguém. Levanta-te! Vem lutar!

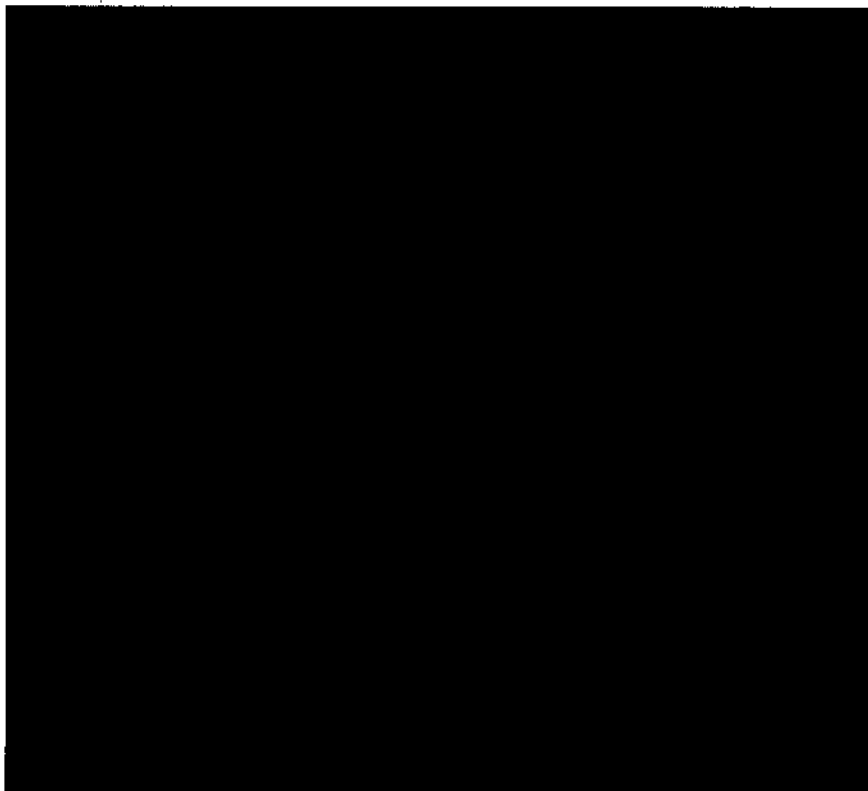
- Krishna abriu lentamente as pálpebras, como se saísse de um sonho. Perdeu por um momento seu sorriso(...) de repente, um objeto redondo e brilhante apareceu na mão direita de Krishna. O disco! – pensaram logo. A maioria atirou-se no chão.

O objeto brilhante lançou-se em silêncio, cortou a garganta de Sisupala, voltou a colocar-se na mão de Krishna e desapareceu.”

Escolhi essa história, pois considero fascinante a imagem do disco que aparece sobre o dedo de Krishna e obedece ao comando de seu pensamento. Além disso, acho essa uma das histórias mais intrigantes do livro, porque Sisupala nasceu com quatro braços e um terceiro olho?, porque Krishna os fez cair quando tomou Sisupala nos braços? Como a mãe sabia que depois daquele dia Sisupala estaria destinado a odiar e injuriar Krishna culminando em sua própria morte? Considero que a história é tão rica que presta-se melhor serviço deixando sua interpretação pontuada por perguntas, ampliando-se assim as possibilidades de resposta. Através desse trecho do livro retornamos à temática que apresentei no início do texto, da indagação sobre os motivos que levam os homens a trilharem um caminho de violência e destruição despropositado.

O final dessa narração é particularmente tocante e extremamente pertinente para pensarmos contra a idéia de que o passar do tempo torna o mundo melhor, isto é, a idéia de que a progressão temporal necessariamente leva a um desenvolvimento da qualidade de vida humana, mesmo sendo tão antigo, o *Mahabharata* é perfeitamente compreensível contemporâneo, a fala de um de seus personagens poderia ter sido escrita nos dias de hoje: “Que força leva os homens a destruírem e serem destruídos? Por que essa corrida louca ao encontro do inevitável? Do nada?”

A carga dramática do fragmento é muito forte, desde o início até seu desfecho, usei um tom vermelho muito tenso para tentar transmitir essa sensação. A pintura foi feita sobre pano, primeiramente desenhei as figuras de Krishna e Sisupala num papel, recortei e coleí sobre o pano. Depois disso pinteí os recortes e o fundo. Terminada a pintura, fotografeí e editeí as cores em computador para intensificar o vermelho. O trabalho chama-se *O disco*:



O disco

No momento em que abre os olhos, como se saísse de um sonho, e perde seu habitual sorriso, Krishna parece abandonar seu lado de divindade e colocar-se por completo na problemática humana.

A terceira pintura retrata o história do nascimento de Satyavati, a mãe de Vyasa, autor da história. A história é uma parte do capítulo “O nevoeiro inicial”:

“- Um rei estava caçando na floresta e adormeceu. Sonhou com sua esposa e o esperma jorrou(...)

- Quando despertou e viu seu esperma sobre uma folha, o rei chamou um falcão e lhe disse: leva rápido o meu esperma para a rainha. Porém, o falcão foi atacado por outro falcão, o esperma caiu num rio e foi engolido por um peixe. Alguns meses mais tarde, um pescador apanhou esse peixe, abriu-o e encontrou em seu ventre uma menina muito pequena, a quem chamou Satyavati. Ela cresceu e tornou-se muito bela, mas, por infelicidade, exalava um horrível cheiro de peixe.”



Satyavati

No quadro temos uma pequena menina sentada sobre uma carcaça de peixe aberta. Tanto a menina quanto o peixe são recortes que foram colados num quadro de madeira e trabalhados com pinceladas de tinta óleo. Grossas camadas de tinta de tecido ressecada foram utilizadas para acrescentar volume na parte inferior da pintura, logo abaixo da figura do peixe. O quadro é originalmente maior e amarelado, ele foi fotografado e editado em computador, e dessa forma, obtive um novo enquadramento e um tom avermelhado. Para o desenho do peixe utilizei um modelo real e foi feito um desenho de observação.

O que me chamou a atenção na história de Satyavati é sua semelhança com contos que ocorrem em diversos lugares sobre o nascimento dos bebês, histórias em que uma criança pode surgir de objetos ou de animais, desde o clássico japonês Momotaro, o menino que nasceu de um pêssgo, até histórias mais populares no ocidente em que bebês são trazidos por cegonhas ou encontrados dentro de repolhos. A humanidade cria

lendas que remontam a idéia de que o homem não é um ser distinto da natureza, mas sim, criado pelos animais e vegetais. Nesse sentido elas lendas são mais profundas do que dispositivos para que os pais melindrosos se isentem de explicar a verdadeira origem sexual dos homens, mas também, podem refletir questões ancestrais muito importantes para a constituição da condição humana. De onde viemos? Essa seria uma das perguntas que a pintura nos questiona, assim como essa pintura, todas as outras e o vídeo pretendem levar o espectador a refletir sobre questões basilares da existência humana, questões que estão fortemente presentes no Mahabharata, tais como nossa origem, nossa multiplicação pela terra, o sentido de nossas vidas e a inevitabilidade da morte.

A quarta história escolhida narra o nascimento de Ghatotkatcha:

“Então, transfigurada de alegria, Hidimbi tornou-se uma mulher de beleza quase inacreditável. Pegou Bhima, tão pesado; ela, que era tão leve. Colocou-o nas costas e arrebatou-o pelos ares.(...) Então, no alto das montanhas, nas praias azuis, nos refúgios secretos das gazelas, às margens de lagos longínquos, em todos os lugares, ela fez amor com ele.

Tiveram um filho, um filho enorme, que se chamou Ghatotkatcha.”

Aqui temos um formidável jogo com imagens de extremos, com o imaginário fantástico e com a representatividade dos gêneros. Veja que é a mulher que arrebatou o homem colocando-o nas costas e que o leva para terem relações sexuais. Essa mulher tão leve carrega Bhima, o mais forte dos Pandavas. O aspecto poético dos locais onde os amantes se dirigem é também algo que deve ser notado, são também extremos, o mais alto, o mais secreto, o mais baixo e em todos os lugares.

O quadro é uma colagem de recortes, é importante notar uma linha clara de desenvolvimento entre os quadros, reparem agora que os cenários vão paulatinamente desaparecendo, fazendo a figura humana o ponto central do trabalho. Esse quadro tem inspiração muito forte nos trabalhos de recorte de Matisse, algo que tentei explorar foi a forma como o artista cria a imagem não só pelos preenchimentos do fundo com os recortes de papel, mas também como os espaços vazios delimitam as formas. Veja que para que o corpo do indivíduo menor apareça é preciso que o outro corpo seja recortado, cavado para criar uma linha de contorno que impede que as imagens sejam fundidas.

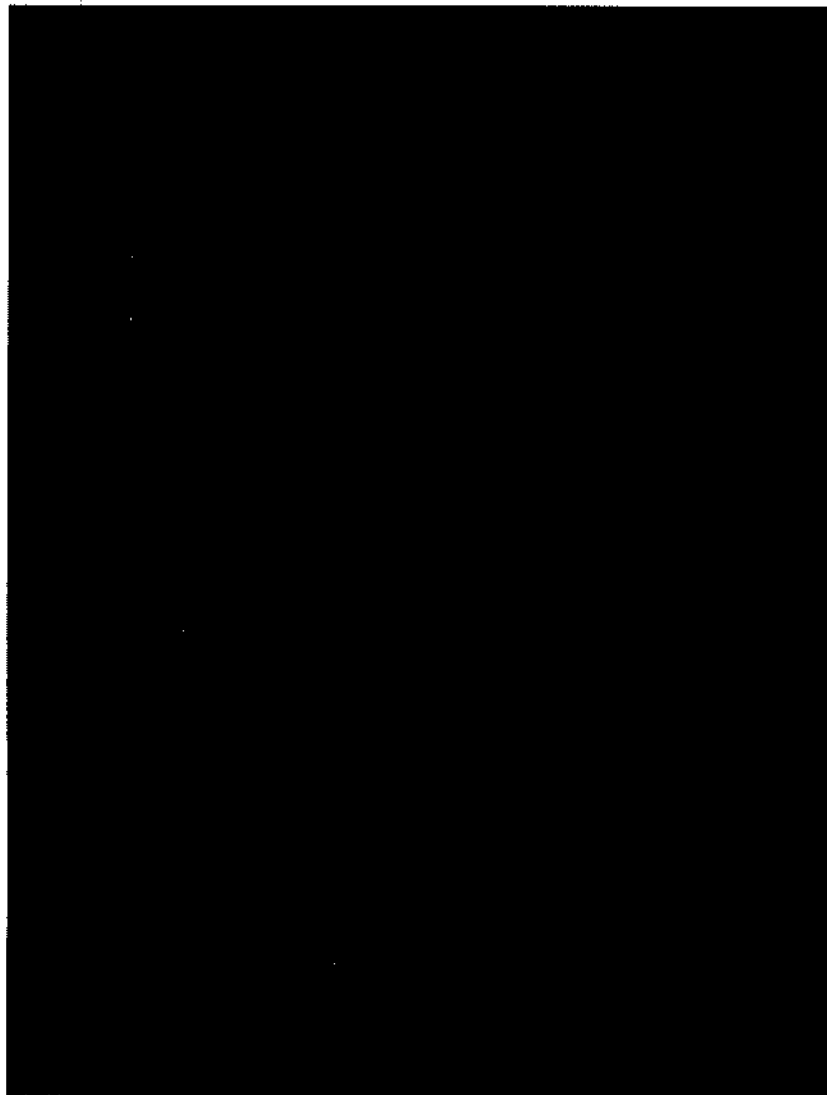
O tema da pintura é a história de dois amantes, o que me interessou nela foi o fato de que a mulher, por seu um demônio, possuía uma força sobrenatural, ela arrebatava um dos homens mais fortes do poema em suas costas, e sai voando em direção a lugares para fazerem amor, localidades que se destacam por serem extremas, a montanha, a praia, os locais secretos. Depois de terem se amado, nasce um filho, Ghatotkacha, O demônio tem a cabeça em forma de Ghatam, uma espécie de pote muito comum na Índia, daí a fusão na pintura da cabeça do demônio com a imagem de um pote.

Sua herança maternal faz dele meio Rakshasa, uma espécie de demônio. Essa herança lhe confere poderes mágicos que fazem de Ghatotkacha um importante guerreiro na guerra de Kurukshetra, o climax do épico.

Ghatotkacha, é a união de três mundos, filho de um demônio e de um mestiço de deus e humano. O desfecho dessa pequena história, a tríade deus-homem-demônio, perpassa todo o Mahabharata e está coerente com uma filosofia muito menos maniqueísta de que os indivíduos são bons ou maus, mas sim de que são constituídos de diversas facetas, muitas vezes, antagônicas, todas num único ser.

Além disso, a historicidade também é uma dimensão muito interessante do personagem Ghatotkacha, especula-se que o personagem conhecido como Ghatotkacha

que era o chefe de Kachari, uma tribo que no *Mahabharata* é referida como o nome de Kirata. O nascimento de Ghatotkacha e sua presença no Mahabharata podem mostrar que os casamentos entre castas eram comuns entre os Aryans, parentes de seu pai, Bhima e tribos que praticavam o que se conhecia como antigas ciências mágicas. Os poderes de Ghatotkacha descritos no poema podem ser uma referência a essa tribo, cujos membros eram de casta inferior, já que seu símbolo é Hidimbi, uma criatura do mundo dos demônios. A obra derivada da história chama-se *Bhima e Hidimbi*:



Bhima e Hidimbi

A questão das castas também é um ponto marcante do *Mahabharata* o que nos leva à quinta pintura produzida que é intitulada *O verme na coxa*. Essa pintura utilizou como inspiração a história *O verme na coxa*:

“Então, saindo da terra entre as pernas de Karna, um estranho verme de cor negra rastejou até sua coxa e mordeu com ferocidade(...) A dor o queimava; o verme feroz escavava sua carne. Por um violento esforço de vontade, Karna ficou em silêncio até o fim.

Desdenhado, o verme foi embora, tornando a entrar na terra.

Quando Parashurama acordou, sentiu uma umidade no rosto. Passou a mão e viu que estava coberta de sangue.

- De onde veio esse sangue? – Perguntou a Karna. – Foste tu que me sujaste?

- Um verme furou minha coxa durante o teu sono; um vermezinho. Perdoa-me.

- Por que não gritaste?

- Para não te acordar.

Parashurama levantou-se muito depressa, empunhou seu machado irresistível e avançou ameaçador na direção de Karna. Sem saber, este havia traído seu disfarce.

- Enganaste-me! Gritou Parashurama. – Só um xátria pode demonstrar uma coragem tão estúpida! Qualquer homem inteligente teria gritado, Tu mentiste!”

Karna suporta que um verme coma sua carne sem se mexer, com o único propósito de não interferir no sono de seu mestre. Esse ato o levará à derrota no desenrolar da trama. O respeito a uma regra foi um dos motivos que desviaram o personagem de seu objetivo maior.

Nesse sentido, parece que o comportamento em conformidade com a ética pode ser a própria razão da ruína desse mesmo sistema ético. É nesse ponto, suponho, que reside a fonte de poder de Krishna no poema, ele é um dos únicos que pode realmente saber quando uma regra deve ser desrespeitada pois, sendo um deus pode ter uma compreensão total da existência e de quais são os desejos do Dharma.

Nesse sentido essa história se assemelha bastante ao ocorrido com Utanka, este não pôde enxergar a urina do caçador vulgar como elixir da vida, da mesma forma, Karna, sendo mortal, manteve seu valor de coragem, por não saber a que desfecho seu ato o levaria.

A imagem mostra dois indivíduos, o primeiro tem sua coxa sendo comida por um verme e sangra copiosamente, o segundo, dorme com a cabeça sobre a coxa. Essa é a última colagem da série. Primeiramente pintei um fundo na madeira, depois pintei uma folha de papel com tinta, recortei as partes dos corpos dos homens e coleí sobre o fundo. O trabalho foi fotografado e recebeu edição em computador, intitula-se *O verme na coxa*:



O verme na coxa

A sexta história que escolhi foi *O grande combate de Ghatotkacha*:

“Até Drona, que talvez obedecesse a alguma outra razão oculta, pediu a Karna que se separasse da lança para atingir de morte o demônio.

Então, Karna empunhou sua arma e levantou o braço. A lança brilhou na noite; ele a enviou como uma serpente de fogo.

Quando Ghatotkatcha percebeu a lança e a reconheceu, soube que estava perdido, tentou fugir, transformar-se, proteger-se, desaparecer mais uma vez no espaço, mas não podia mexer-se. A lança o atingiu no coração, como o deus havia prometido, um dia. Depois afastou-se dele para ir perder-se no fundo do céu, entre as estrelas.

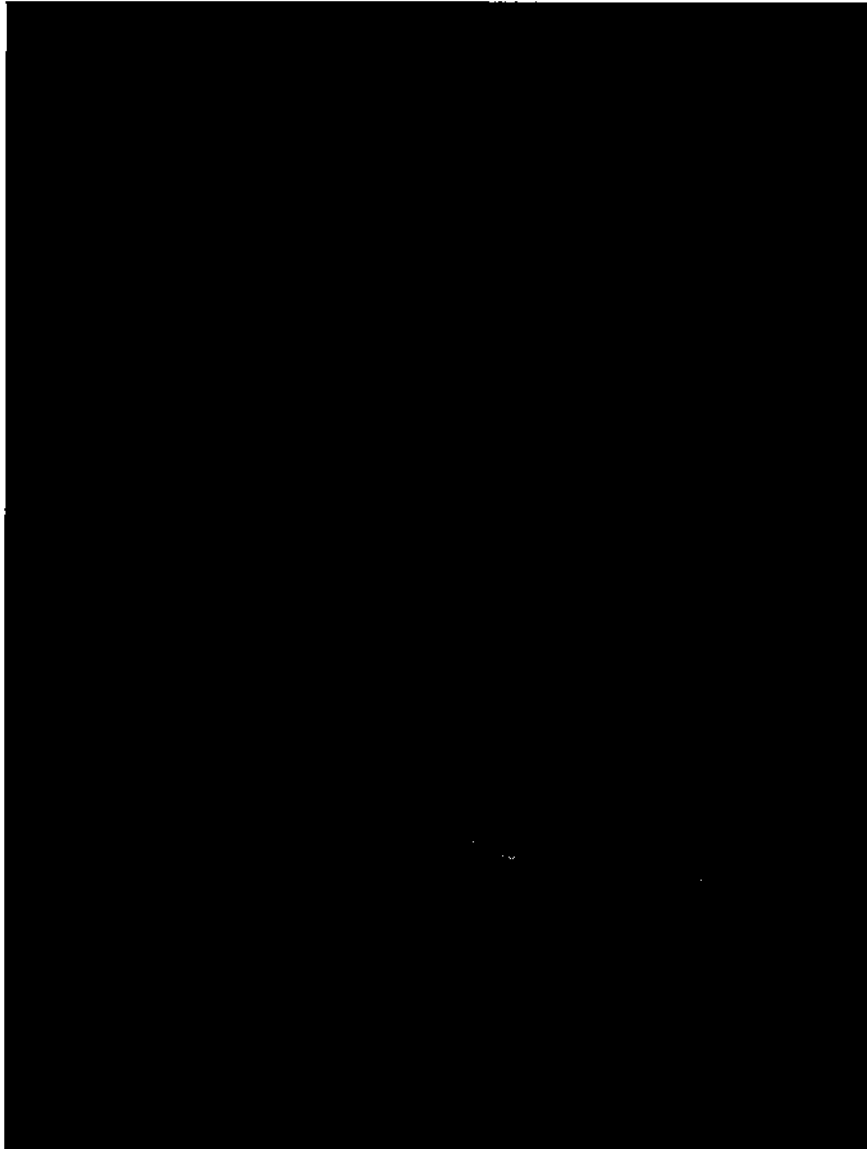
Obrigado a abandonar a vida, Ghatotkatcha soltou o último grito, que fez tremer a terra inteira.”

Nesse trabalho em especial, o filme de Peter Brook também foi usado como inspiração. Ele serviu como referencia visual para convecção da máscara que representa Ghatotkatcha, o filho-demônio. À esquerda vemos o ator que interpretou o personagem no filme de Brook.



Se voltarmos a atentar para a linha de desenvolvimento das pinturas, veremos que na sexta obra os cenários desapareceram do fundo. O sexto trabalho nem mesmo é

um pintura é uma máscara de papel machê, fotografada e editada em computador. A imagem da máscara foi fundida a uma foto de um Ghatam, o pote típico indiano. A imagem abaixo é o sexto trabalho e é intitulada *Ghatokatcha*:



Ghatokatcha

Produção de imagens: vídeo

Terminadas as pinturas comecei a me dedicar a produção do vídeo. Tal como as pinturas o vídeo é bastante marcado por temas como o sentido da existência humana, sexo, violência e morte, porém não é pornográfico, nem é um filme de terror ou de ação, esse é um dos pontos centrais que levei em conta ao produzir o vídeo, qual seja, não fazer mímicas estilísticas, ou melhor, evitei imprimir nele a forma hegemônica de se fazer cinema. Esse vídeo tem como meta tornar-se um aprofundamento das sensações experimentadas nas pinturas por meio de uma evolução temporal. Isto é, o vídeo de certa forma tenta mostrar o antes e o depois do momento que as pinturas recortam no tempo. O vídeo dá ênfase nas emoções e sensações experimentadas por mim, enquanto leitor e pelos personagens, isto é, aquelas que estão literalmente descritas no livro.

Quanto às referências que nortearam a produção desse trabalho que combina desenho, recorte, fotografia, animação e som, temo que citar as fontes de inspiração seja pisar em terreno perigoso, quero dizer, como não há como negar que todos os filmes, fotos, pinturas, músicas com que tive contato em minha vida podem ter exercido influência sobre este trabalho, o perigo está, pois, em criar um escopo adequado para que se possa fazer um recorte no panteão de tudo o que assisti e eleger aqueles que podem ser chamados de referência. Para evitar que o escopo fosse demasiado amplo, e gerasse uma longa e enfadonha lista de referências, decidi optar por discriminar elementos que considero fundamentais na constituição do vídeo e apontar para as obras que inspiraram cada um desses aspectos.

O preto e branco de Pasolini

A opção pela predominância do preto e branco e o uso de grandes contrastes entre a luz e o escuro foram influência de Pier Paolo Pasolini, especificamente do filme “Il Vangelo secondo Matteo” 1964.



Esse filme é interessante para termos contato com uma estética cinematográfica diferente da comercial, hegemônica ou do cinema-diversão, ao qual se assiste para passar o tempo. Nascida após a II Guerra Mundial, essa outra forma de fazer cinema, como o neo-realismo italiano que tem Pasolini como um grande representante, contesta as grandes produções da época, o artificialismo, e se recusam a ser apenas diversão. Dessa forma também, através do vídeo pretendo atentar para questões existencialistas, como a inevitabilidade da morte, ou a irracionalidade das nossas ações, e discutir a aproximação da violência de valores considerados cultuáveis.

Essa abordagem não é sinônimo de conforto ou entretenimento, daí todas as escolhas feitas: desde o som, passando pelas imagens ou a forma com que as imagens se movimentam. Todos esses aspectos têm a intenção de se afastarem de um modelo de vídeo recorrente e de consumo fácil.

O gabinete do doutor Caligari

A animação truncada, o aspecto da fotografia, a íris que cria um entorno circular na imagem, o tom sombrio, o tema da fantasia de mistério e a temática do sonambulismo trabalham no sentido de quebrar as estéticas mais usuais. O cinema expressionista alemão foi uma fonte que norteou essas características.

Por sua localização histórica, alguns aspectos são bastante patentes nessas produções cinematográficas, o terror das pressões sociais e o sofrimento oriundo de um mal considerado irracional pelos autores. Dessa forma, o cinema expressionista alemão é constante em falar do mistério, do macabro, do terror da noite.

A referência mais específica, é um dos grandes ícones desse cinema: “The Cabinet of Dr. Caligari” de Robert Wiene.





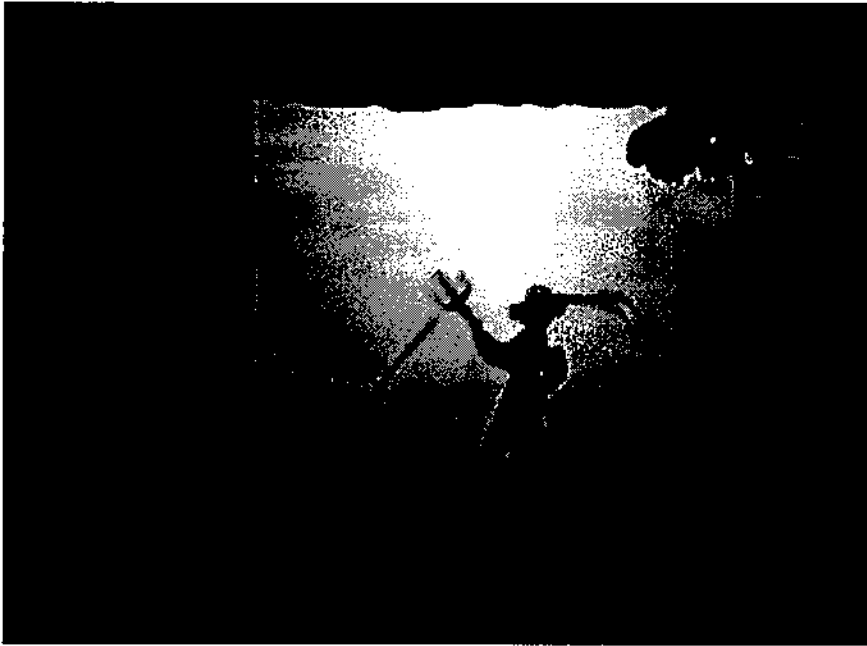
Esse filme foi de grande inspiração para o vídeo que produzi em tudo que se relaciona ao sonâmbulo, ao noturno, ao sonho e à dificuldade de compreensão. Minha pretensão foi criar a visão do sonâmbulo, a estrutura narrativa de um sonho que nem sempre faz sentido, nem sempre segue um curso lógico. Essas características ocorrem no cinema expressionista alemão, que enfatiza que o artista deve imprimir em sua obra suas emoções, carregá-la de percepções pessoais em contraste com a visão tradicional de que o artista deveria reproduzir, com fidelidade, a aparência de pessoas e objetos representados.

Dessa forma, nessas produções, o interesse está menos em transportar a realidade para um suporte filmico do que em transformar a imagem por aquilo que opera psicologicamente no autor.

As projeções de sombra e o teatro de sombras chinês.

Os teatros de sombras da China foram referência para que eu decidisse a forma com a qual seriam produzidas as imagens para o vídeo, isto é, de como as pinturas seriam transplantadas para um suporte filmico e de como seria seu processo de animação.







Os teatros de sombra que assisti para produção do vídeo eram extremamente movimentados e representavam incríveis batalhas. Minha proposta, no entanto, foi tornar a imagem mais sossegada. A idéia foi valorizar menos a ação ou a história e mais as silhuetas, os recortes a forma como o desenho se apresenta, compõem com o seu entorno, a forma como a luz trabalha com os objetos.

Além disso, tendo assistido a algumas apresentações teatrais, comecei a refletir sobre a relação entre o vídeo e o espectador. Assistindo a uma peça, notei durante a apresentação de inflamadas batalhas, crianças levantavam para se posicionar mais perto da tela, movidas pela grande excitação causada pela contenda. O ato originava muitos protestos por parte daqueles que estavam mais atrás na platéia e tinham sua visão obstruída. A reflexão que faço é sobre as formas de assistir, ora, se aqueles teatros de sombras têm como objetivo empolgar o público com suas imagens, seria ingênuo não esperar que certas pessoas extravasassem essa agitação e quisessem participar da batalha. A forma hegemônica de assistir para a qual somos disciplinados é a de sentar numa cadeira e fazer silêncio. Questiono-me se a imagem seria capaz de permitir uma menor disciplina de seus espectadores, se o cinema, por exemplo, pudesse ser menos

exigente. Ele é uma das poucas formas de arte que exige emprego ininterrupto dos olhos e ouvidos por um tempo bastante extenso, muitas vezes por mais de uma hora e meia. Assim, aponto para a possibilidade de uma forma de vídeo que não exija uma determinada conduta, mas que possa ser apreciado de maneiras diversas. No caso do teatro de sombras, os espectadores poderiam estar dispostos de uma forma tal que mesmo que extravasassem sua agitação, não oferecessem prejuízo visual para outros espectadores.

Para o trabalho que realizei, acredito que a forma de assistir mais adequada seria a projeção do filme no teto, permitindo que os espectadores se deitassem, essa idéia tem base no fato de que o vídeo procura aproximar-se de uma fotografia e temática do sonhar e seria dessa forma, além de coerente, uma forma de imersão maior nas sensações de sonho se o espectador pudesse assisti-lo deitado. Além disso, como pretendi que as imagens, o som e a narrativa fossem menos ditatoriais no sentido de tentar produzir no espectador compreensões e sensações anteriormente determinadas, seria pouco coerente permitir que a forma de assistir fosse prescrita pela cadeira, pela posição do monitor ou televisão, pela disposição dos espectadores que estão atrás ou a frente. Obviamente o filme projetado no teto obriga os espectadores a deitar, mas por outro lado, permite que não exista chão e céu orientado a imagem, isto é, o espectador decide onde fica o norte o sul, a direita a esquerda, o acima o abaixo.

O olhar de Carolee Schneeman

Carolee Schneemann é uma artista performática americana nascida em 1939. Ela é conhecida pelas suas discussões sobre o corpo, a sexualidade e o gênero. Seu trabalho é caracterizado pela pesquisa sobre tradições visuais, tabus e o corpo do indivíduo em relação como os corpos em sociedade. Exemplos de trabalhos que refletem essas questões podem ser *Meat Joy* de 1964 e o *Interior Scroll*, performance de 1975.

Para a cena do vídeo em que foi retratado o ato sexual entre Bhima e Hidimbi, me inspirei num dos trabalhos de Carolee Schneeman., o filme *Fuses* de 1967.







Esse trabalho são seqüências de sexo entre Carolee e seu parceiro do ponto de vista de seu gato, segundo a autora. As imagens receberam trabalhos de colagem e pintura. Em seu curta-metragem, Carolee afirma que desejava ver se o que ela sentiu, a intimidade do ato, teve alguma correspondência com o que via nas filmagens. Ela quis imprimir as energias dos corpos nessa atividade.

Carolee coloca que seu filme é diferente de qualquer trabalho pornográfico, e que não há qualquer tipo de fetichismo ou objetificação da mulher.

Tomando como referencia esse trabalho, o vídeo propõe uma abstração do ato sexual entre Bhima e Hidimbi num desmonte paulatino do explícito na direção do sugestivo. No final da cena, reencontraremos a figura dos dois amantes entrelaçados, que lembra o observador a origem da ação de desmonte.

Na parte explícita da cena, a imagem do ato sexual entre os dois personagens é substituída pela do acasalamento de duas gazelas. Numa parte da história, o coito interrompido desses animais é a origem de uma maldição que decide o destino do mundo. O fruto de relação sexual entre Bhima e Hidimbi também teve grande importância para a narrativa. Nos dois casos, um ato sexual acarretará em mortes de

muita relevância, daí o paralelo que tentei criar entre as cenas. Quanto à história das gazelas, ocorreu o seguinte:

“Ora, o rei Pandu, apaixonado pela caça. Partiu com seus homens para as florestas, no mesmo dia de seu casamento. Quem poderia então suspeitar que um caçada decidiria a sorte do mundo? Em um clareira, o rei percebeu duas gazelas, no momento mais agitado do acasalamento. Entregues a seus amores, os dois animais não notaram a chegada dos caçadores. O próprio Pandu os abateu, tanto o macho quanto a fêmea. As duas gazelas caíram entrelaçadas sobre a terra e uma delas – na qual alguns acreditavam reconhecer a forma vaga de uma mulher; outros, de um homem – disse numa voz que se extinguiu:

- Os homens, mesmo devastados pela cólera e pela loucura, abstêm-se de espalhar o sangue. Pelo menos, é o que dizem. Mas a ciência não destrói o destino, é o destino que destrói a ciência.

Embora impressionado pelo prodígio, que mantinha seus homens pregados no chão, Pandu, não sem coragem, aproximou-se dos animais agonizantes. Não havia compreendido bem as palavras de sua vítima.

- Que queres dizer?

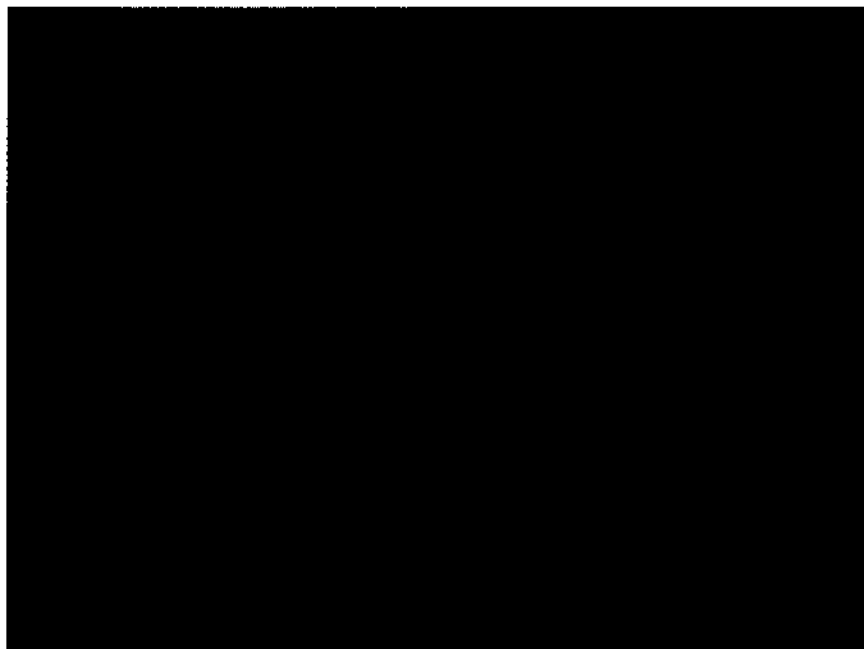
- Como é que tu, Pandu, homem de alto conhecimento, pode ter-nos matado, a mim e meu amante?

- Os homens têm o direito de matar as gazelas – disse então Pandu, que desejava compreender. – Os homens e sobretudo os reis. Por que me censuras?

- Censuro-te por haverdes desdenhado meu prazer de amor. Tu nos atingistes nesse momento tão doce para todas as criaturas(...) Sentirás o furor do amor sem que possas apaziguá-lo, pois e um dia tomares uma de tuas esposas em teus braços, morrerás imediatamente, como eu morro agora.”

É interessante observarmos os paralelos entre a cena das gazelas e o que Carolee fala sobre o filme *Fuse*. Como a autora coloca, ela desejou imprimir ao filme as energias dos corpos e *O Mahabharata* introduz os personagens das gazelas, precisamente no momento mais agitado do acasalamento, em que a energia do movimento está mais aparente. Procurei transmitir essa sensação cinética através de uma animação bastante vigorosa das sombras. Outro ponto de similaridade ocorre quando Carolee fala da transparência e densidade das sensações durante o ato sexual, da mesma forma, a densidade que as gazelas experimentavam era tamanha que os dois animais não notaram a chegada dos caçadores, pelo uso de ambientes que buscam resgatar as impressões de uma mata fechada, escura e envolvente procurei sugerir ao espectador essa sensação de densidade de que Carolee e as gazelas dizem. A idéia é que o espectador seja absorto em um ambiente, como se estivesse, assim como as gazelas, escondido no fundo de uma floresta.





As imagens acima são da parte do vídeo que precede a cena do acasalamento das gazelas. Aqui começo o desmonte do explícito para as sugestões de movimentos, da energia dos corpos de que Carolee fala, transmito o foco da história narrada para os movimentos e aos locais, abstraindo os personagens e transpondo para as sombras, as plantas e as formas não definidas, um balanço característico da cópula. Os locais, que são parte especial dessa parte da história de *O Mahabharata*, estão representados pelas mudanças constantes de cenário, a parte do filme em que isso fica mais claro é quando a imagem de Bhima e Hibimdi unidos em seu encontro amoroso é sobreposta sobre diversas imagens de localidades.



A imagem acima mostra a parte da cena em que voltamos a nos encontrar com a figura dos dois amantes entrelaçados.

O fundo da imagem que vemos acima é uma fotografia retirada do livro *Prosa do Observatório* de Julio Cortazar. Outras cenas também utilizam fotos do livro como fundo:





Trilha sonora

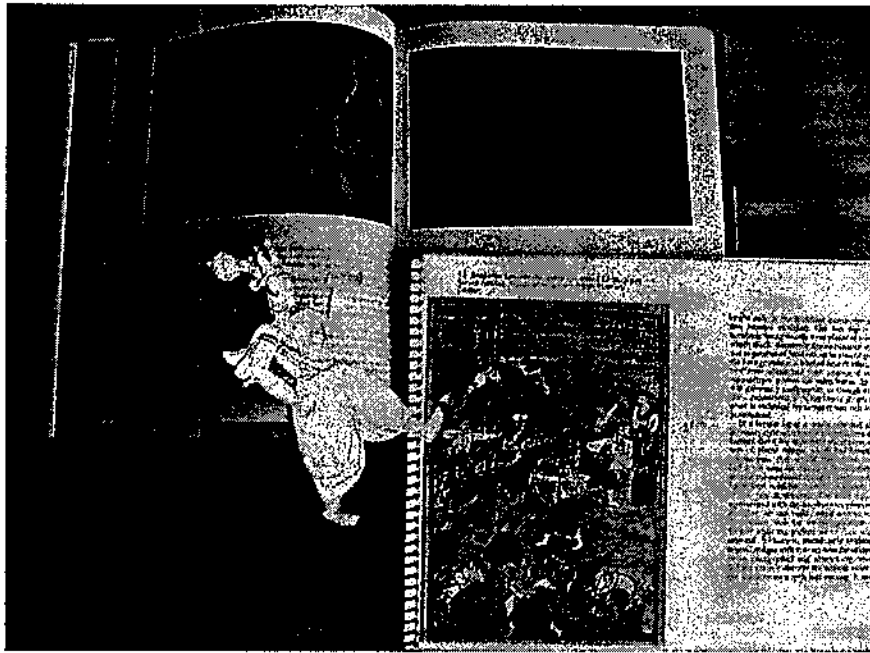
A trilha sonora do vídeo foi produzida com a intenção de não ser exclusiva e ao mesmo tempo não negar completamente suas origens. Como já salientado, a fonte principal de referência do vídeo é o grande épico indiano, portanto, tomei cuidado especial para não permitir que a trilha sonora fosse algo caricatural do que se entende por música indiana, ou ainda para que ela não tivesse um tipo de associação com algo que hegemonicamente se entende como sons indianos. O motivo desse cuidado é permitir que não exista a associação do trabalho a uma realidade restrita, para que não se crie a sensação de pertencimento, afinal de contas, o vídeo não é indiano, não pode assim, tentar se disfarçar, se passar por algo que não é. Por outro lado, não se pode negar que, apesar de o vídeo ser resultado da forma como eu li a releitura de Carrière do *Mahabharata*, ele não deixa de ter suas origens em algo que é proveniente da Índia, assim, achei interessante incorporar elementos de mantra e citara, porém, eles não existem no sentido de imitar, são por outro lado, uma representação propositadamente diferenciada. A inspiração para esse trabalho veio dos Beatles, especificamente da

forma o grupo utilizou-se da cítara e de uma base sonora mântica, em músicas como “Across the universe”, “Within you without you” e “Love you too”.

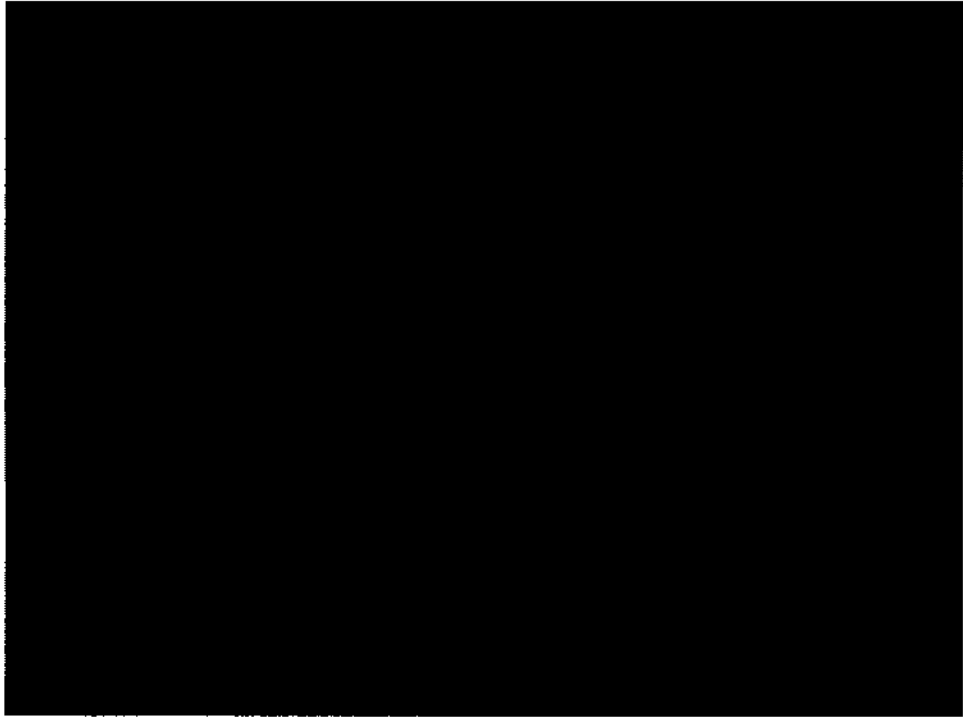
Aspectos técnicos

No que concerne à técnica, o vídeo é uma animação de sombras em *stopmotion*. Ele foi criado pela fotografia de diferentes imagens produzidas por sombras. Num ambiente escuro, só havia um foco de luz, que projetava um clarão numa superfície, as sombras foram criadas por recortes de papel que obstruíam a passagem dessa luz. A câmera foi mantida fixa em um ponto e a cada foto, o recorte tinha alterada sua forma ou posição, ou mesmo era trocado para que uma nova imagem de sombras e luz fosse criada

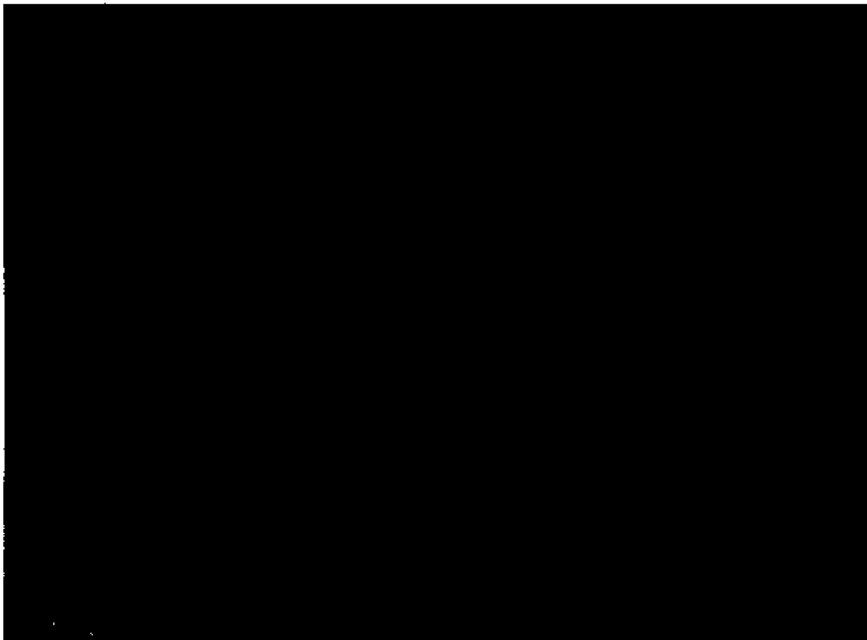
Da simplicidade e da maneira geométrica de se construir as formas pelos recortes, foi possível fazer uma aproximação entre duas referências artísticas: Matisse e as miniaturas indianas, mais especificamente, as que utilizei como inspiração, qual sejam as pinturas cuja economia de traços era marcante, isto é, o desejo daqueles artistas era produzir o desenho com apenas uma linha ininterrupta.



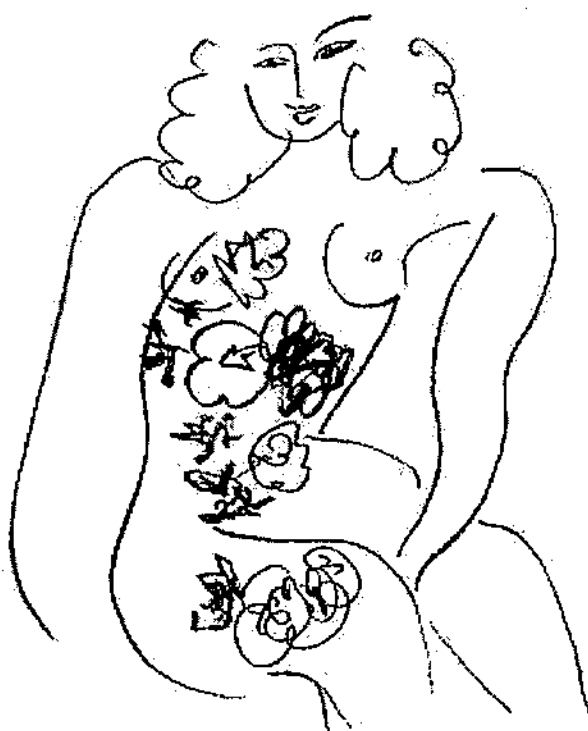
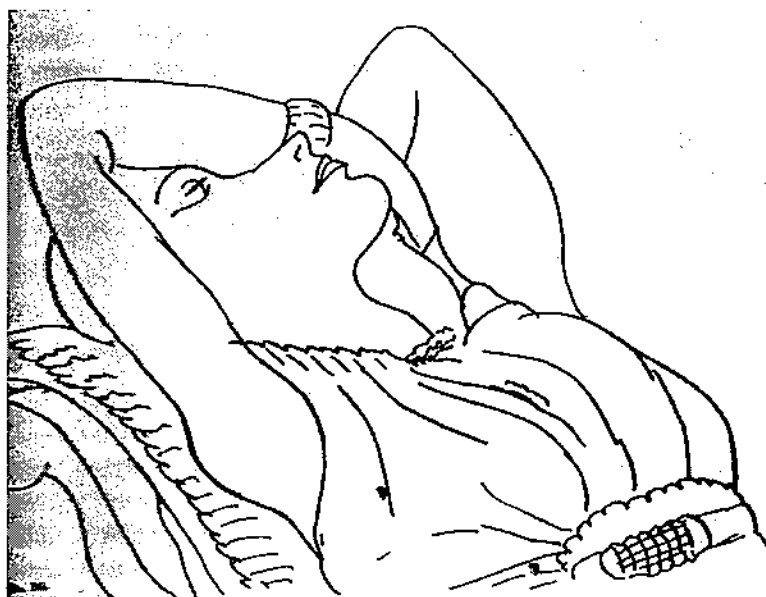
A simplicidade das formas e a técnica de desenho com tesoura que aprendi com o estudo de Matisse, por sua vez, possibilitaram que fossem feitos recortes para obstruir a luz e moldes vazados, cujo entorno bloqueavam a luminosidade. Essa técnica funcionou muito bem para as projeções de sombra. Além disso, como com as projeções não podemos expressar volume nas figuras, a referencia das figuras de recortes e colagens de Matisse forneceram uma referencia bastante pertinente à forma como o filme foi feito, na primeira cena utilizei uma imagem que é praticamente a projeção de um dos recortes de Matisse, com ínfimas alterações, o processo funcionou de maneira muito satisfatória:

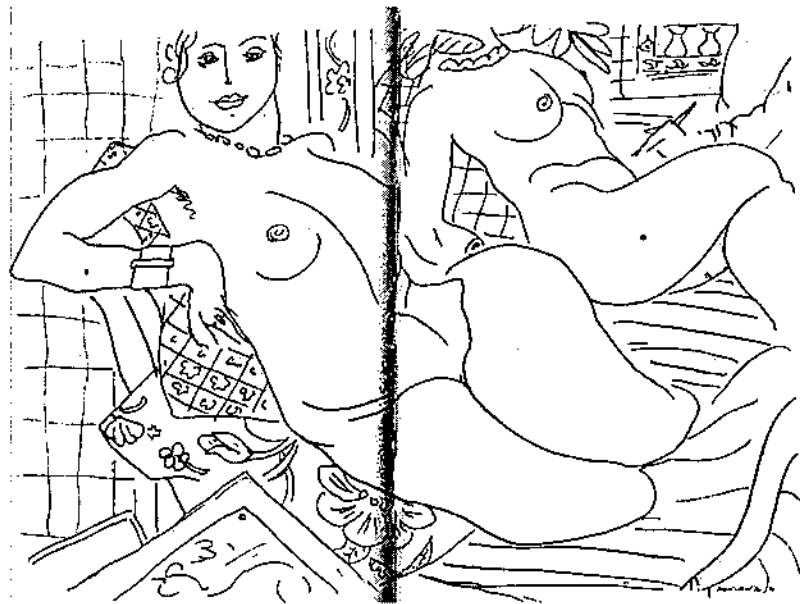


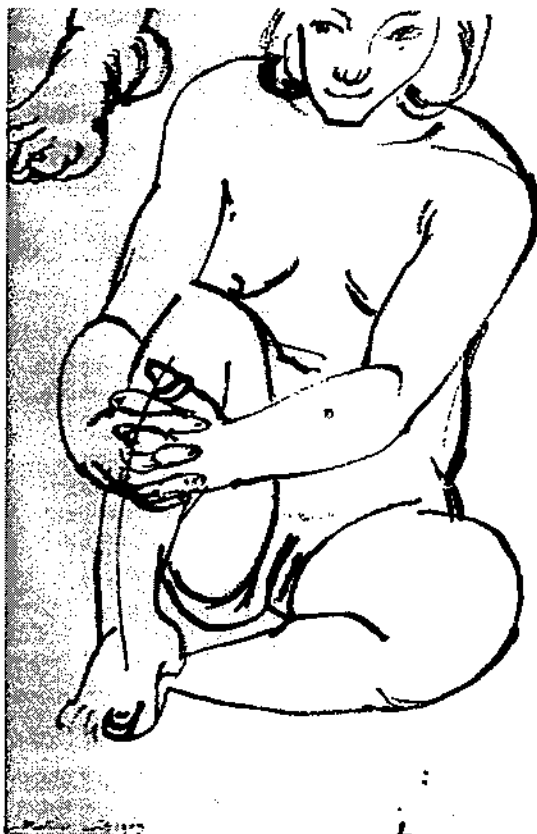
Além dos recortes, outras obras de Matisse serviram como fonte de estudo, por exemplo seus estudos em tinta sobre papel. A imagem abaixo foi retirada do vídeo e situa-se na primeira parte da cena de Bhima e Hidimbi.



O desenho teve franca inspiração seguintes estudos de Matisse:

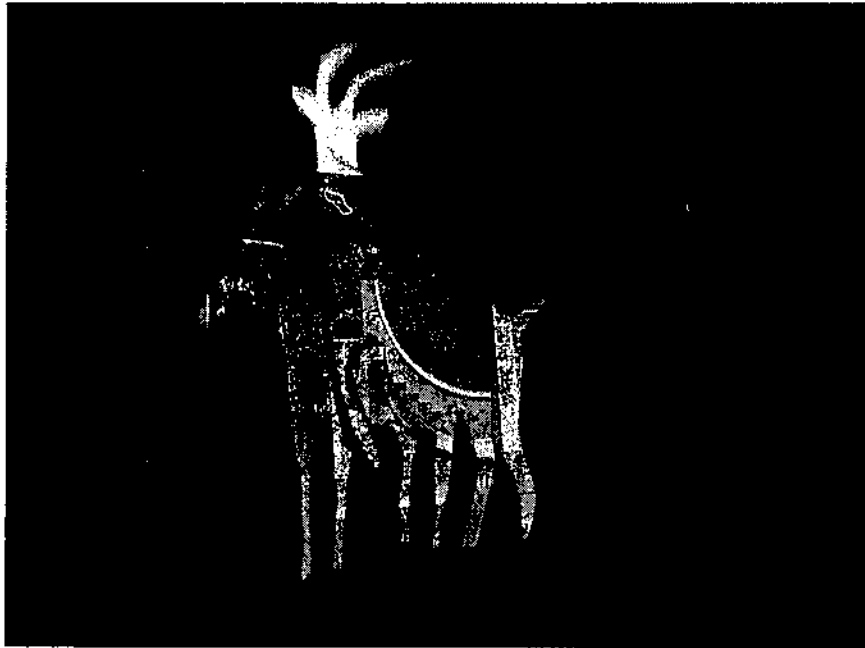






As imagens abaixo são cenas retiradas de partes que compõem o vídeo, e mostram como a luz que incidia sobre os moldes produzia formas pelas sombras:





Algumas fotos não foram produzidas por imagens de sombras, mas sim por objetos, é o caso da cena da lança que vem ao encontro do espectador, ou do bambu que verte água. Além disso, algumas imagens tiveram que passar por um processo de edição, como é o caso da cena da lança, foi preciso remover digitalmente, foto por foto, os cabos que sustentavam o objeto.



Referências bibliográficas:

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*; trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *O Mahabharata*; trad.Noêmia Arantes. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- MACIEL, Maria Esther. *Os infernos de Peter Greenaway. A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004
- ESSERS, Volkmar. *Henri Matisse*. Koln: Taschen, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. *Prosa do observatório*. Perspectiva, 1985
- ABRAMS, Harry Nathan. *Matisse*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1953.
- ALMEIDA, Milton José de . *Educação Visual na Televisão vista como Educação Política*. 1999.
- DENECK, Marguerite-Marie, *Indian Art*. London: Paul Hamlyn, 1967
- BUSSAGLI Mario. *Indian Miniatures*, London: Hamlyn Publishing, 1969

Referências filmográficas:

- BROOK, Peter. *Mahabharata*, 1995.
- WIENE, Robert. *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920
- SCHNEEMANN, Carolee. *Fuses*, 1965
- PASOLINI, Pier Paolo. *Il Vangelo Secondo Matteo*, 1964

