

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

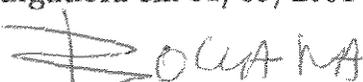
Recorte do filme 2001, uma odisséia no espaço, Stanley Kubrick



Mestrado em Artes
Olhar cego, objeto melancólico
Ana Maria Botelho

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, sob a orientação do PROF. DR. ERNESTO GIOVANNI BOCCARA.

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Ana Maria Botelho e aprovada pela Comissão Julgadora em 01/03/2001


Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara



Campinas
2001

1

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

CHAMADA:
T/Unicamp
B657o
Ex.
OMBO BC/ 45830
PROC. 16-392/01
C D
PREC# R\$ 11,00
DATA 07-08-01
N.º CPD

CM00158100-5

B657o

Botelho, Ana Maria
Olhar cego, objeto melancólico / Ana Maria Botelho –
Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Ernesto Giovanni Boccara.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Pintura e cinema – Brasil. 2. Arte pop – Brasil.
I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

As Três Graças, Ana Botelho



Dedico este trabalho à Branca, meu espelho melancólico

Agradecimentos

CAPES e aos professores da Unicamp
do Departamento de Pós Graduação do Instituto de Artes
professores do Departamento de Multimeios
e os funcionários desses departamentos.

pelo amor e companheirismo na construção deste trabalho Roberto
pela mão amiga Inês
pela amizade e orientação Boccara
pela ajuda Juliana
por ter me ensinado o valor do meu trabalho Marco do Valle

Resumo

Este trabalho visa mostrar as relações existentes entre o cinema e a pintura, e como essas artes interagem na criação de suas linguagens. O campo de análise foi restrito à arte americana; o cinema chamado de Narrativa Clássica e a Pop Arte.

Ao longo da pesquisa ficou evidenciado como o cinema cria sua própria linguagem, cujas características não vinham do teatro e sim de algumas influências da pintura, do vaudeville, da arte de entretenimento. A pintura por sua vez virá a sofrer influências desta nova arte. O presente trabalho tentou mostrar esse caminho evidenciando estas intersecções que estavam presentes, até então de uma maneira mais intuitiva, no meu trabalho como artista.

Abstract

This thesis intends to expound the relationship between cinema and painting and how they interact in the development of their own languages. The field of analysis is restricted to American art, the so-called Classical Narrative film making and Pop Art.

Along the research process it was pointed out how cinema creates its own language, not born out of theater but suffering influences coming from other fields as painting, vaudeville, and the arts of entertainment. Painting as well will be influenced by film.

This work intends to explain this process, showing these intersections among arts, which are present in my oeuvre, yet now in a less intuitive manner.

Índice

- 7 Resumo
- 9 Abstract
- 11 Índice
- 13 Introdução
- 15 Prefácio
- 19 Linguagem
 - cinema e pintura como linguagem
 - 20 A Câmera Escura - A Perspectiva
 - 21 Mimese
 - 22 Sistema Linear vis-à-vis Sistema Esférico
 - 23 Espectador Ideal
 - 24 Imaginário - Realismo Simbólico
- 29 Cinema
 - O Surgimento do Cinema nos EUA - 1895 a 1907
 - 33 Transição entre os Pioneiros e a Narrativa Clássica
 - 35 Análise Fílmica
 - 36 Narrativa Clássica e seus Procedimentos
 - 41 Narrativa Clássica - Marnie, confissões de uma ladra
- 47 A Arte Pop
 - 57 A Arte Pop e a Mídia

- 65 Intersecções
 - Entre o Cinema e a Arte Pop
 - 70 O Olhar Voyeur
 - 73 O Olhar em off
 - 75 Close
 - 76 Identificação
 - Espectador
- 83 Conclusão
- 97 Bibliografia
- 101 Índice de imagens

INTRODUÇÃO



O Espelho



Kasa



Outro Espelho

Ana Botelho

Na infância foi a TV que fez o papel fundamental de despertar meu desejo de expressão criadora, pois foi através desse meio que encontrei a possibilidade de dar vazão à fantasia, à criatividade. Sendo assim, construí um mundo baseado nas imagens que conhecia da TV e com as quais me identificava. Cresci vendo filmes de entretenimento e seriados carregados de otimismo e com uma visão naïf do mundo moderno, tais como Perdidos no Espaço, A Feiticeira e Batman. Alguns deles eram marcados pela linguagem Pop, própria da década de 60, extravagante e irreverente, com seus inconfundíveis cabelos, comportamentos, formas psicodélicas e cores atritantes. A este universo, juntaram-se os musicais e as Sessões da Tarde que, basicamente, falavam do amor ideal. Foi desta forma que se amalgamou a massa que construiu a base que receberia, mais tarde, minha vocação artística. Neste universo fui criada, e a minha forma de expressão foi totalmente influenciada por esse meio moderno.

Para entender este trabalho é importante examinar duas questões: o CINEMA e a POP ART. Procurei aprofundar-me nesses dois temas para entender as influências, as interfaces e a criação da linguagem híbrida e atual que existe no meu trabalho e no de artistas contemporâneos, para assim estruturar as bases que explicam meu próprio trabalho –que lida com ambas as linguagens– e compreender sua significação dentro do panorama das artes. Uma das características mais marcantes do trabalho é quando ele tenta ser o que não é, e esconde sua verdadeira intenção através das simulações; de ser aquilo que é óbvio e enganador à primeira vista para um olhar menos atento, ou mais experiente que confunde representação com apresentação, arte com representação. Por esse caminho vou tentar colocar o trabalho dentro do seu verdadeiro ambiente, aquele em que foi criado.

Durante a pesquisa sobre cinema –sua origem, estruturação–, foi necessário entender melhor alguns pontos que discorrerei ao longo desta dissertação. Para entender a Pop, tive que me debruçar sobre Marcel Duchamp, que acredito ser o gerador do pensamento moderno, a mola mestra que irá influenciar todo o pensamento desse século.

É necessário situar a TV no meu contexto e falar de sua importância, pois apesar de ter desenvolvido sua própria linguagem, ela foi de início, um meio de reproduzir o que se fazia no cinema, tanto que durante muitos anos foram reprisados na TV os filmes feitos para o cinema. Com a evolução do formato próprio para TV, esta deixou de ser apenas um reprodutora dos filmes do cinema, mas a construtora de uma nova linguagem.

As personagens, o espaço ficcional e o enquadramento do cinema, foram elementos fundamentais na construção do meu imaginário e da minha pintura, tanto quanto o foram para o Pop.

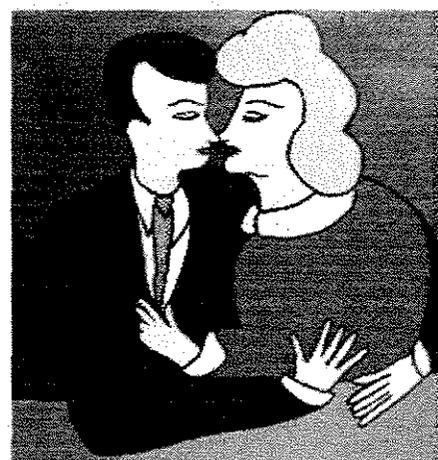
REFÁCIO



Excerto do filme Janela Indiscreta, Alfred Hitchcock



Obra-prima, Roy Lichtenstein



O Beijo, Ana Botelho

Esta dissertação de mestrado nasceu do desejo de entender as relações existentes entre o cinema e a pintura. Quais são os pontos possíveis de convergência entre essas linguagens?* Haveria convergência entre essas duas linguagens? Para que esta hipótese fosse comprovada ou negada, precisei enveredar por um caminho que me levou ao universo do cinema, e descobrir suas particularidades, sua origem e seu processo de estruturação no tempo. Paralelamente a minha pintura foi se transformando porque aquilo que eu acreditava ser parte do meu repertório pictórico adquiriu uma nova dimensão.

Nesta pesquisa prevaleceram alguns pontos que me acompanharam a vida inteira e que fazem parte do meu processo de conhecimento, os quais levarei em consideração, pois acredito que todo o trabalho é uma continuidade de uma obsessão pessoal. Deparei-me, então, com temas que fizeram parte da evolução do meu processo como artista. São eles: o cinema, a pintura e

a mulher. Esses temas são permeados igualmente pelos mesmos aspectos: olhar voyeur, a psicanálise, o desejo, as tramas, a identificação, o espectador, o imaginário e os close-ups. Estes ingredientes fazem parte da construção do universo psico-existencial humano; são assim codificados e se transformam em representações, signos, produtos de uma atividade humana. Esta dissertação está separada em capítulos, segundo a ordem do desenvolvimento da pesquisa e das deduções feitas para, no final, fazer as correlações que as sintetizam.

Segundo Oudart, a pintura e o cinema dependem da ideologia e da história, pois são produtos da atividade humana. O discurso pictórico não é apenas um discurso que usa códigos figurativos, mas é aquele que alguém vê. Esse alguém que vê – o seu imaginário – passa a fazer parte dessa leitura. Do mesmo modo com o surgimento da imprensa gerou-se uma transformação na compreensão do mundo das idéias, utilizando códigos abstratos para registrá-las. Tal como a letra impressa, cujo desenho necessita de um conhecimento anterior para sua decifração, também o cinema e a pintura criam códigos de linguagem e interpretação específicos.

Segundo Béla Baláz , “com a descoberta da imprensa a face do homem tornou-se ilegível, tanta coisa poderia significar no papel, que o método de transmissão de significado pela expressão facial caiu em desuso.(...) A palavra quebrou a pedra em milhares de fragmentos, dividiu em milhares de livros. O espírito visual tornou-se então um espírito legível, e a cultura visual uma cultura de conceitos. Tal fato teve, é claro, suas causas sociais e econômicas, que mudaram a face geral da vida. Mas prestamos muito pouca atenção ao fato de que paralelamente, a face dos indivíduos, suas testas, olhos, bocas, tiveram, por necessidade e concretamente, que sofrer uma mudança.”¹ E com a invenção do cinema essa visualidade retoma seu lugar através do desenvolvimento do close, em que novamente o espírito do homem pode aflorar através do rosto que agora se expressa mais sutilmente para transmitir emoções, desejos ou estados psicológicos, sem fazer uso da palavra.

É necessário destacar que no processo de pesquisa das interfaces existentes entre o cinema e a pintura, o papel da psicanálise dentro desse universo é fundamental. O cinema e a psicanálise nasceram juntos no final do século XIX e tomaram corpo no começo do século XX influenciando e transformando a vida, a percepção e a representação do ser humano. Este trabalho se detém, principalmente, no período do cinema conhecido como Narrativa Clássica, porque o considero de suma importância para o entendimento da construção dos códigos da linguagem cinematográfica e suas derivações até chegar ao cinema de hoje .

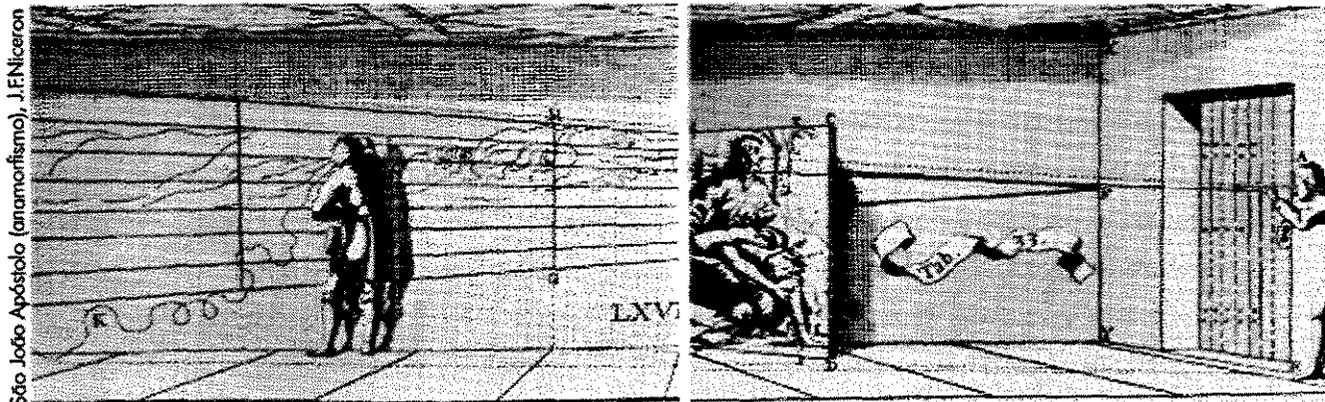
Esta dissertação investiga como o olhar no cinema é construído e o que se oculta no código da linguagem cinematográfica; ou seja se incorpora uma ideologia. Analisando, refletindo criticamente e dedutivamente, a partir dessa proposição, criam-se as condições para que se possam realizar comparações e fazer os paralelos existentes entre a linguagem do cinema e a da pintura.

¹ BALÁZS, Béla. O Homem visível. In A Experiência do cinema-antologia. Ismail Xavier, organizador, ed. Graal, RJ, 1983, p.77

P R E F Á C I O

LINGUAGEM

Cinema e pintura como linguagens



Tanto o cinema como a pintura passam a ser linguagens a partir do momento em que é manipulado o meio falante, através da criação de seus próprios códigos, que se transformam em linguagem. Na pintura isto fica bem claro com a invenção da perspectiva durante o Renascimento, e nos primórdios do cinema com a invenção da montagem paralela (Narrativa clássica). Com a criação dessas linguagens surge concomitantemente um grupo que as arbitra através de uma reflexão crítica. Uma dessas reflexões argumenta que a imagem representativa é uma imagem abstrata. Colocando a perspectiva como uma imagem representativa, segundo Goodman, ela não representa a visão, mas ela é uma representação da visão.

A perspectiva desenvolve o papel de circunscrever a posição do sujeito; o espaço da perspectiva é sempre centralizado, cujo núcleo coincide com o olho de quem o produz. Mas nosso olhar é dinâmico e esférico, e a perspectiva é unificada, imóvel e linear, o que nos leva a crer que a perspectiva é uma construção histórica, e que nos tornamos capazes de lê-la porque fomos treinados para isso. Vendo, por este lado, ela é uma linguagem. Assim o mesmo acontece com o cinema, porém este já atravessado por uma outra maneira de circunscrever o sujeito e com um olhar diferente ao da perspectiva: um olhar fragmentado (detalhado mais adiante). Portanto veremos aqui que tanto a perspectiva quanto o cinema são linguagens.

A Câmera Escura - A Perspectiva

“Ainda no Renascimento, o alemão Albrecht Dürer construiu diversos aparelhos destinados a obter de forma prática imagens em perspectiva. Em geral, tais aparelhos eram dotados de um estilete, na proximidade do qual deveria ser colocado o olho do artista (apenas um olho; o outro deveria ser tapado): a ponta do estilete era tomada como ponto de referência, a partir do qual o artista “copiava”, numa tela transparente colocada à sua frente, os objetos colocados no lado posterior. Acreditavam Dürer e seus contemporâneos que a construção em perspectiva central mostrava o mundo tal como ele era visto a partir desse ponto único e fixo. Mais tarde, descobriu-se que era mais simples obter essa mesma perspectiva utilizando-se a câmera obscura e substituindo o ponto de mira de Dürer pelas objetivas de Barbaro, cujo mecanismo de refração fazia os raios luminosos convergirem para um ponto único, dispondo a imagem em perspectiva.”²

A primeira pergunta com a qual me deparo seria: o que é a perspectiva? E para responder cito Gombrich, onde ele diz que (...)“A arte da perspectiva visa estabelecer uma equação justa: a imagem deve ter tanto o aspecto do objeto como o seu próprio”³.

A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional segundo certas regras, e de modo a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado; de maneira ideal, uma projeção perspectiva deve permitir que se reconstituam mentalmente os volumes projetados e sua disposição no espaço. As regras dessa transformação são muito variáveis e existe, geometricamente falando, uma grande quantidade de sistemas perceptivos.

“Com o surgimento da perspectiva, o homem ocidental pode enfim realizar as suas necessidades figurativas. Esse sistema nascido no Renascimento procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis objetivas do espaço formuladas pela geometria euclidiana. No caso o suporte matemático parecia dar garantias de racionalidade às suas projeções gráficas.”⁴

M i m e s e

Na cultura Ocidental existe uma paixão extremada pela imitação, que pede a cada instante para ser satisfeita. E a mimese seria um dos caminhos para a satisfação dessa ansiedade humana, mas o que seria então essa mimese? Seria uma analogia ideal de semelhança, e essa analogia é que vai construir as imagens diegéticas.

Nós sabemos que o homem sempre lutou com os materiais buscando representar seus feitos, primeiro nas cavernas com o carvão, as terras, a pedra; depois os pigmentos das flores. A arte e sua representação foram evoluindo através da cerâmica, das pedras, da madeira, até mesmo do alimento, sempre aperfeiçoando novas técnicas (magias) para representar, contar, registrar ou eternizar o espírito humano.

E nessa evolução chegamos à perspectiva. Porém antes da invenção da *perspectiva artificialis*, a mais conhecida e usada, houve outros sistemas de representação bem conhecidos:

“Havia a perspectiva angular, utilizada na Idade Média, que se caracterizava pela inexistência de um ponto de fuga único: cada objeto do espaço tinha a sua própria projeção perspectiva. [Tinha] a perspectiva inversa, [era] caracterizada pela redução das medidas no primeiro plano, enquanto os objetos do fundo tendiam a se ampliar. [Também] existia a axonométrica, cujo ângulo de visão era sempre oblíquo e elevado em relação aos objetos representados e pressupunha um observador no infinito, donde se explica as linhas serem paralelas e não convergentes. (...) Finalmente a perspectiva curvilínea, também conhecida desde a Idade Média, que projetava o espaço tridimensional na curva e não no plano.”⁵

Mas o que realmente ficou como definitivo e foi aceito pelos artistas do Renascimento foi a perspectiva central e unilocular pois era a única capaz de satisfazer a necessidade da representação natural do mundo.

Para Bazin (...)”a história da Arte é de um conflito entre a necessidade de ilusão, sobrevivência da mentalidade mágica, e a necessidade de expressão (concreta e essencial do mundo). Essas duas necessidades estavam harmoniosamente acopladas na arte pré-renascentista, mas a invenção da

perspectiva, pecado original da pintura ocidental, separou-as atraindo a arte para o lado da ilusão.”⁶ “Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação ‘objetivo’, ‘científico’ e portanto absolutamente fiel ao espaço real visto pelo homem.”⁷ Desde que o homem existe sempre conviveu com o desejo da duplicação do mundo real, e com a descoberta da perspectiva essa necessidade foi suprida, abrindo espaço para o surgimento de novas técnicas que nos cinco séculos posteriores serão introduzidas no processo representativo até chegarmos à atualidade com sua nova concepção de representação do mundo. Para bem visualizarmos o que foi essa transformação temos que entender as etapas do processo e o que cada descoberta vai influenciar, e compreender a maneira como o homem vê e representa a si mesmo e o mundo construído por ele através desse olhar. “Na verdade, por detrás de sua pretensão mecânica de ‘imitar a natureza’, a perspectiva renascentista esconde a sua verdadeira motivação ideológica: ela visa instituir a visão plena de um espaço homogêneo e infinito elaborado por um olho/sujeito, tal como na filosofia idealista a plenitude e a homogeneidade do Ser é dada por um sujeito transcendental.(...) A perspectiva inventada no Renascimento ocupa nas artes visuais o mesmo lugar que o idealismo vai ocupar três séculos mais tarde: substitui o geocentrismo cristão decadente por um novo recentramento, através da instalação do sujeito transcendental, entendido como uma consciência que dá origem ao sentido. A visão unilocular tem por função circunscrever a posição do sujeito; o espaço que ela constrói é sempre o espaço centralizado, cujo núcleo coincide com o olho que o produz.”⁸

Sistema Linear vis-à-vis Sistema Esférico

Nosso olhar é dinâmico e esférico, e a perspectiva é unificada, imóvel e linear, o que leva a crer que a perspectiva é uma construção histórica. Segundo Panofsky ela é uma forma simbólica, e aí Eduardo Neiva pergunta: “Por que, então, somos capazes de entender uma pintura em perspectiva ou mesmo uma fotografia? Certamente porque fomos treinados para isso.[Citando

Goodman, Neiva esclare] 'As pinturas em perspectiva, assim como quaisquer outras, têm que ser lidas; e a habilidade de leitura deve ser adquirida.' ⁹

Como bem esclarece Arlindo Machado,¹⁰ nossa visão estereoscópica é dada por sendos campos visuais dos nossos olhos em movimento. É a combinação das duas imagens, diferentes entre si, que nos permite perceber o volume e a profundidade, e não as proporções das figuras na pirâmide de Alberti.

A perspectiva, tem a intenção de representar o objeto com o intuito deste ser assimilado pelo espectador de forma que se acredite ser real; o ideal é enganar o olhar, mas também iludir a inteligência do espectador, lançando a visão contra o entendimento.

A perspectiva trabalha com projeções retilíneas, encontrando dificuldades de representar formas curvas, criando problemas na representação de esferas, o que leva o pintor a trabalhar com a técnica da iluminação. Na verdade o que vemos não é o real mas aquilo que foi codificado, lançando essas questões sobre a representação perspéctica: seria ela uma representação abstrata? E o nosso olhar, esta carregado de intenção?

E s p e c t a d o r I d e a l

Para se ter esse contrato, entre a intenção no olhar e o que é representado, é necessário ter um espectador ideal. Como se forma esse espectador? Ele está atrelado ao sujeito? "A perspectiva deixa de ser apenas um fator unitário de representação; ela funciona retoricamente como fator de reconhecimento e de sentimento de realidade, decorrente da presença de um espectador ideal."¹¹ Aqui entra o interprete que Francastel coloca como transformador, pois este pode reinterpretar a perspectiva, deixando de ser apenas um fator de reconhecimento e de sentimento de realidade. O aparecimento deste sujeito esta ligado a uma profunda transformação espiritual que ocorreu na Europa no século XV, período em que o homem começa a se libertar da visão teocentrista da Idade Média, para começar a se ver como o sujeito onisciente, com

seu ponto de vista, seu olhar que visa, fixa e coloca o mundo de acordo com esse olhar. Desse modo a perspectiva é uma expressão do egocentrismo da óptica e do pensamento, uma abstração que envolve toda a representação nesse novo mundo.

I m a g i n á r i o

“O discurso pictórico não é apenas um discurso que usa códigos figurativos. É aquele que alguém vê. O que se vê numa pintura nunca é uma visão pura. É a visão de alguém sobre o tema. Alguém que está oculto do quarto lado do quadro”.¹²

Esse espectador ideal quer trabalhar com o imaginário. “Toda a racionalidade da perspectiva unilocular repousa no pressuposto de que as retas do espaço estão condenadas a convergirem todas para um ponto de fuga único, arbitrário e gerador de toda ordem. Esse ponto privilegiado que organiza os dados visuais e determina a topografia do espaço corresponde, no contracampo da ilusão especular, ao olho do sujeito que preenche o mundo de sentido, ou seja, o olho arbitrário do artista que sobrepõe à ordem divina uma ordem humana. É com essa perspectiva que nasce a noção de *sujeito* na pintura: todo quadro, a partir de então, torna-se uma visão do mundo a partir de um ponto imaginário, que coincide com o olho único e imóvel (o ‘centro visual’) que esta no vértice da pirâmide de Alberti”.¹³ O olho/sujeito, o espectador ideal, assume o novo papel de ordenador do mundo; deslocando a medieval ordem superior imperante até então. Sai à superfície o imaginário.

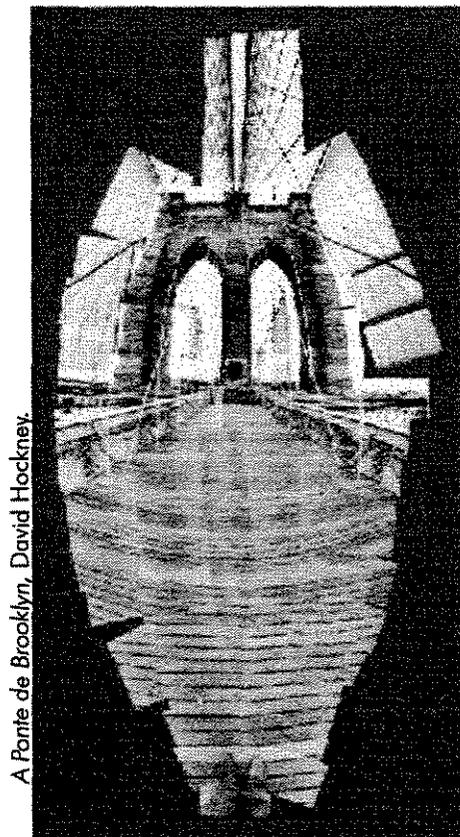
R e a l i s m o S i m b ó l i c o

O conhecimento de uma imagem é decifração. Para Aumont a perspectiva é também uma opção ideológica e simbólica; com isso faz com que a visão humana seja o ponto de partida para a representação. Existem divergências sobre o que é real e o que é analógico, pois um

tem relação com o olhar e a percepção, enquanto o outro com o intelecto. Nos termos de Gombrich, diríamos que a analogia está vinculada ao aspecto espelho e o realismo ao aspecto mapa.

Panofsky definiu a perspectiva como a "forma simbólica"¹⁴. Para ele cada período histórico teve sua perspectiva, isto é, uma forma simbólica de apreensão do espaço, adequada a uma concepção do visível e do mundo. Devemos insistir em que essas diferentes perspectivas nada tem de arbitrário, explicam-se ao contrário com referência aos contextos social, ideológico e filosófico que lhes deram origem.

Por outro lado Francastel não vê a obra de arte como pretexto para investigar conflitos, mas a coloca como um objeto de civilização. Para ele a obra de arte é um sistema de significações, significa a civilização onde foi produzida, portanto é uma reflexão, e não um mero objeto mimético. Baseado nessas citações podemos afirmar que o cinema e a pintura são linguagens porque eles se completam no receptor que adquire os meios para decifrar os códigos camuflados na obra através da ilusão. Vimos neste capítulo que para a Pintura, esses códigos se colocam mais evidenciados a partir da invenção da perspectiva; para o cinema, se dão desde o surgimento da montagem paralela, que analisaremos mais detalhadamente no capítulo sobre o cinema.



A Ponte de Brooklyn, David Hockney.

- ² MACHADO, Arlindo, *A Ilusão Especular*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984, p. 65
- ³ GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão*, Martins Fontes, São Paulo, 1995, p. 320
- ⁴ MACHADO, Arlindo, *A Ilusão Especular*, op. cit., p.63
- ⁵ MACHADO, Arlindo, *A Ilusão Especular*, op. cit., p. 66
- ⁶ BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica in A Experiência do Cinema – antologia*, Ismail Xavier, ed. Graal. p. 122
- ⁷ MACHADO, Arlindo, op. cit., p. 64
- ⁸ MACHADO, Arlindo, op. cit., pág. 73
- ⁹ NEIVA, Jr Eduardo, *A imagem*. Ed. Ática, SP pág.33
- ¹⁰ MACHADO, Arlindo, op. cit., pág.67
- ¹¹ NEIVA, Jr Eduardo, op. cit., p.39
- ¹² DAYAN, Daniel. In *texto The Tutor Code of Classical Cinema*, *Film Quartely*, vol. 28 n° 1, outono 1974
- ¹³ MACHADO, Arlindo, op. cit., p. 71
- ¹⁴ AUMONT, Jacques. *A Imagem*, Ed. Papyrus, Campinas, São Paulo. p. 215



e do filme Psicose, Alfred Hitchcock

CINEMA

O Surgimento do Cinema nos EUA – 1895 a 1907



Para se entender o que é o cinema precisamos remontar a sua origem. Este capítulo enfocará o cinema americano, e para tanto, será traçado um panorama de como foi o surgimento deste nos EUA, seu meio, seu público, sua temática, e seus criadores.

Embora já se fizesse cinema tanto nos EUA como na Europa (principalmente na França e Inglaterra), é nos EUA que ocorre o nascimento da chamada indústria cultural ou o cinema de atração, ou mostração. Isso se dá devido a aspectos específicos desse país em formação. Diferentemente do cinema europeu, que nasce dentro de um sistema de arte já estabelecido com seu público formado, o cinema nos EUA vai se preocupar especialmente em criar uma linguagem de entretenimento para suprir as carências de um país que começava a crescer e a buscar sua própria identidade cultural. Isso se evidencia na diferença de enfoque entre os dois cinemas: enquanto na Europa há uma preocupação em narrar (tell), nos EUA, o cinema sucumbe a um desejo quase infantil de mostrar (show).

O país, na época do surgimento do cinema, recebia uma massa de imigrantes provindos de várias partes da Europa, um contingente de pessoas pobres, carentes e confiantes em que o Novo Mundo lhes proporcionaria as tão almeçadas terras e riquezas.

Havia nos EUA uma pequena classe elitista que cultivava, ainda que precariamente, a cultura, se baseando no que era feito na Europa. Concomitantemente, existia uma massa trabalhadora construindo suas condições de sobrevivência nas novas terras, para a qual havia pouco a ser oferecido em termos de lazer. Nesse contexto, surge o cinema e se desenvolve sua principal característica: exibicionismo técnico (mostração). Os imigrantes eram a base da formação do público que compôs os primeiros espectadores para aquele novo meio de entretenimento. As exhibições aconteciam em locais escuros e sujos, onde a prostituição fazia parte do programa. Em tal ambiente, uma das atrações que mais sucesso fazia, eram o nickelodeons, máquinas nas quais se podia assistir um pequeno esquete de um streap-tease, uma rápida piada ou uma comédia de perseguição, cuja intenção principal era exibir o movimento, algo verdadeiramente novo para aqueles tempos. De fato, as máquinas trabalhavam mais para demonstrar a sua tecnologia – capturar e reproduzir o movimento – do que contar uma história. E isto era verdadeiramente espantoso e revolucionário para a época.



Ainda não havia a construção de um fio condutor de uma história e nem a concepção de como conduzi-la. A função do cinema como o entendemos hoje ainda não tinha sido pressentida; o que existia era um assombro com as possibilidades da nova tecnologia.

Para se entender o que foi o primeiro cinema é necessário se reportar ao que Tom Gunning chamou de “cinema de atrações”, um cinema baseado na sua habilidade de “mostrar” alguma coisa. Tom Gunning explica esse exibicionismo: “Há um aspecto do primeiro cinema (...) que representa a relação diferente que o cinema de atrações constrói com seu espectador: as freqüentes olhadas que os atores dão em direção da câmera. Esta ação, que mais tarde é considerada como um entrave à ilusão realista do cinema, aqui é executada enfaticamente,

estabelecendo contato com a audiência. Dos comediantes que interpelam a câmera à gestualidade afetada e reverente dos prestigiatadores nos filmes de mágica, este é um cinema que mostra a própria visibilidade, disposto a romper o mundo ficcional auto-suficiente e tentar chamar a atenção do espectador. Assim como os Vaudevilles, burlescos, teatros estilizados sem contato com a realidade.”¹⁵

Para Gunning, “O espectador, Voyeur do teatro tradicional era estúpido e estático. Enquanto que o espectador do teatro de variedades sentia-se diretamente atingido pelo espetáculo e juntava-se a ele.”¹⁶ No cinema de mostração, essa característica é incorporada.

É necessário que se compreenda a importância do cenário em que o cinema nasceu e como esses elementos foram fundamentais para a criação dessa nova linguagem. O termo atrações está ligado ao tipo de experiência visual que se tem nas feiras e parques de diversões. Atrações são performances cujo objetivo é espantar, maravilhar o espectador, e cuja aparição já é, em si, um acontecimento. Aqui é importante deixar claro que o teatro, a partir do séc. XIX tornou-se naturalista, com uma atuação mais contida e verossimilhante. Mas o teatro popular mantinha a relação com o público de cumplicidade e sedução, mantendo o burlesco, o melodrama a lanterna mágica, as histórias em quadrinhos (cartoons, strips) e o cinema.

O que eram os vaudevilles? “Os vaudevilles surgiram a partir desse teatro de variedades – com conotações exclusivamente eróticas – que em geral, funcionavam anexos aos chamados “salões de curiosidades” (que exibiam coisas como mulheres barbadas, anões e outras aberrações). Mas nas últimas décadas do séc. XIX os vaudevilles já estavam deixando de ser um espaço pervertido.”¹⁷

Como esses vaudevilles trabalhavam com vários tipos de encenação, como malabarismo, bichos amestrados, anões bufões, poesia, etc., o cinema vai herdar essas características de apresentar atrações autônomas, facilmente aceitas por um público já acostumado com esse tipo de espetáculo. Seguindo essa herança, não houve, em princípio, uma preocupação com a narrativa; os filmes, geralmente feitos em uma tomada só, com pouca integração, giravam em torno de pequenas gags, números de mágica e ilusionismo, piadas cartoons. No primei-

ro cinema, os cenários eram simples, não apresentavam o desejo de verossimilhança. Segundo Charles Musser “o cinema era sincrético, porque misturava elementos do estilo apresentativo com elementos de um estilo mais realista”¹⁸. Os temas apresentados nesse cinema eram geralmente os correntes da época, problemas políticos, piadas, ou mesmo histórias já conhecidas, como a Paixão de Cristo, ou canções populares, contos de fadas, etc. Havia, geralmente, um narrador que conhecia de antemão o que significavam as imagens, e servia como o fio condutor. A importância deles estava em que eles davam uma dinâmica própria a esses filmes. Havia, também, aquele que narrava as cenas de viagens, outro tema muito apreciado pelos espectadores. Essas viagens, à Índia, à China, feitas de trem passaram a ter a preferência dos espectadores, porque provocavam a sensação real de movimento e velocidade no público. Essas experiências criaram, ao longo do tempo, uma nova percepção visual.

Segundo Arlindo Machado, “o primeiro cinema nasceu nos guetos fora dos centros urbanos, era marginalizado”, e ali permaneceu durante os próximos 15 anos. Com o tempo, o interesse do público por essas pequenas máquinas de registrar movimentos cresceu consideravelmente, e o retorno financeiro advindo das exibições cresceu na mesma proporção. Reconhecendo aí a possibilidade de auferir maiores lucros, os produtores trataram de abrir espaço para que a família fosse incluída, criando um ambiente mais claro e mais limpo. E não só isso, mudaram também a temática desses pequenos filmes, tornando-os menos audaciosos, maliciosos, e menos picantes. Surgiram, nesse contexto, as histórias de fugas, roubos, situações engraçadas porém ingênuas, situações de perigo. Criou-se, assim, uma cultura do entretenimento que, alimentada pelo interesse do público e os lucros, viu acelerado seu processo de desenvolvimento de técnicas e temáticas. Os espaços para a exibição começaram a se multiplicar no mesmo ritmo em que os lucros gerados por eles. E com isso surge um órgão de auto-regulamentação que, com a desculpa de moralizar, queriam, na verdade monopolizar as atividades de produção, distribuição e exibição de filmes nos Estados Unidos, abertamente interessados em participar dos lucros desses empreendimentos.

Com o desenvolvimento das técnicas, a formação de uma nova percepção e a criação de um público

mais exigente e constante, o cinema se viu forçado a fazer uma reformulação no seu formato original, passando a produzir os longas-metragens, um modo linear de contar, sem a ajuda do narrador.

Transição entre os Pioneiros e a Narrativa Clássica

Com o esforço para atrair a classe média o cinema vai em busca da sua respeitabilidade. Isso se reflete nos temas agora abordados, que têm de satisfazer esse novo público que tem contato com a literatura e o teatro mais naturalista da época. Como o cinema não está acostumado a essa linguagem, quando tenta fazer uma representação da literatura no cinema, acaba construindo imagens que o público não entende, pois no "antigo cinema se estava mais acostumado aos efeitos espetaculares ou a ações físicas do que às motivações psicológicas dos dramas burgueses."¹⁹

Essas circunstâncias fazem com que o cinema se volte sobre si e repense sua linguagem. Nesse processo de busca, chegou-se à conclusão de que um dos pontos básicos que faltavam para a compreensão da narrativa era a simultaneidade (duas ações acontecendo ao mesmo tempo). Criou-se, então, um código que a representasse: a montagem.

E D.W. Griffith foi fundamental nesse processo, pois ele começa a fazer uso da alternância de tempo e espaço, fatores essenciais para a construção de uma narrativa e de um espaço. Pois o espaço depende do tempo e vice-versa, e ele percebeu que através da montagem poderia dar essa noção de simultaneidade. Por outro lado, diferentemente do cinema de mostração, no qual o personagem não era caracterizado, pois atuava mais como pantomimeiro do que ator, na linguagem de Griffith, a câmera se aproxima do personagem, conferindo-lhe uma identidade, transmitindo seu caráter psicológico. Essa técnica, denominada close-up, vai ser usada não apenas como elemento descritivo mas como instrumento expressivo.

O cinema, no seu início, pode ser dividido em dois períodos: o primeiro, de 1895 até 1907 aproximadamente e o segundo, de 1907 até 1915. A primeira fase foi marcada pela presença



das máquinas, fossem as lanternas mágicas, os quinescópios, mutoscópios apresentados em vaudevilles e feiras. A segunda etapa foi dominada pelos nickelodeons, que se caracterizou pelo início da construção da linguagem cinematográfica propriamente dita, a homogeneização dos temas, dos espaços e a tentativa de construir uma linearidade descritiva. Isso se deu quando a burguesia começou a se mostrar interessada por esse entretenimento que, a princípio, era direcionado para um público composto por operários, imigrantes e incultos. Para absorver esse público emergente, o cinema passa a refinar sua linguagem, deixando de lado os temas sexistas e racistas, e inicia um período de construção de personagens, heróis ou heroínas, bandidos e mocinhos e finais felizes. Acaba, de vez, com o personagem anônimo, dando lugar a um personagem com quem era possível se identificar.

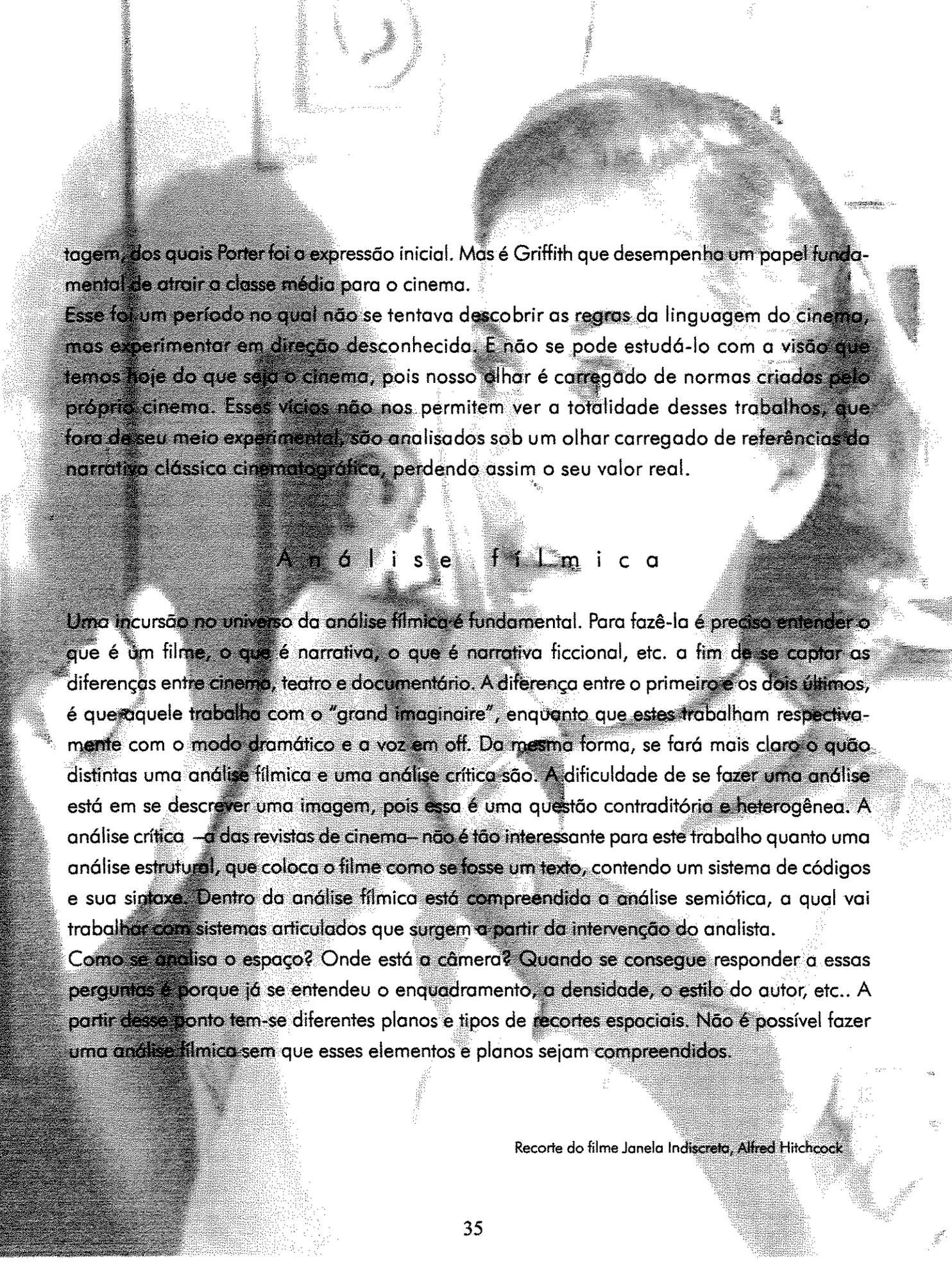
Tem início um esboço de normatização do cinema, por exemplo, de que é proibido olhar para a câmera; o oposto do que ocorria na primeira etapa, na qual olhar era fundamental para se criar uma cumplicidade com o público.

Este período é de suma importância para que se entenda o que vai acontecer mais tarde com o cinema e sua homogeneização. "A criação de um público de massa é um processo especificamente norte-americano."²⁰

Existem algumas divergências sobre a quem atribuir essas inovações. Segundo Jacobs, "(...) Miliès impulsionou o cinema na direção do teatro e Edwin Porter impulsionou o cinema na direção cinematográfica. Para Jacobs foi Porter quem descobriu que a arte do cinema depende da continuidade entre os planos e não cada plano isoladamente. Porter diferenciou o cinema do teatro e ainda lhe acrescentou a montagem. Todo o desenvolvimento do cinema vem do princípio de montagem que é a base da arte cinematográfica"²¹. Jacobs ainda afirma que Porter aprendeu a contar uma história.

Existe uma disputa de quem foi o primeiro a fazer a montagem, se foram os ingleses Smith ou o americano Porter, mas segundo Mitry "(...)Porter vai entender que a arte do cinema depende da montagem e da continuidade, pois esta torna-se geradora do drama, da emoção e da dramaticidade"²². E essa idéia vai ser usada até que Griffith desenvolva os princípios da mon-





tagem, dos quais Porter foi a expressão inicial. Mas é Griffith que desempenha um papel fundamental de atrair a classe média para o cinema.

Esse foi um período no qual não se tentava descobrir as regras da linguagem do cinema, mas experimentar em direção desconhecida. E não se pode estudá-lo com a visão que temos hoje do que seja o cinema, pois nosso olhar é carregado de normas criadas pelo próprio cinema. Esses vícios não nos permitem ver a totalidade desses trabalhos, que fora de seu meio experimental, são analisados sob um olhar carregado de referências da narrativa clássica cinematográfica, perdendo assim o seu valor real.

A n á l i s e f í l m i c a

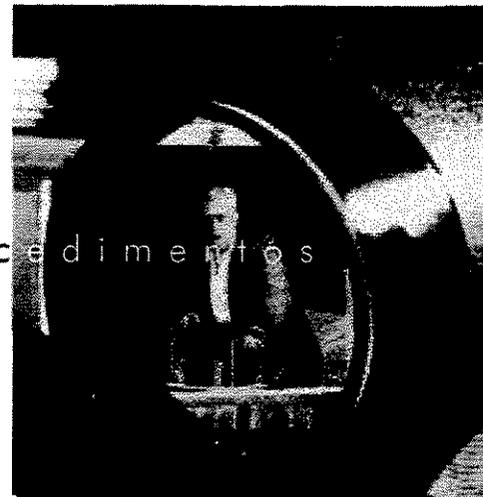
Uma incursão no universo da análise fílmica é fundamental. Para fazê-la é preciso entender o que é um filme, o que é narrativa, o que é narrativa ficcional, etc. a fim de se captar as diferenças entre cinema, teatro e documentário. A diferença entre o primeiro e os dois últimos, é que aquele trabalha com o "grand imaginaire", enquanto que estes trabalham respectivamente com o modo dramático e a voz em off. Da mesma forma, se fará mais claro o quão distintas uma análise fílmica e uma análise crítica são. A dificuldade de se fazer uma análise está em se descrever uma imagem, pois essa é uma questão contraditória e heterogênea. A análise crítica —a das revistas de cinema— não é tão interessante para este trabalho quanto uma análise estrutural, que coloca o filme como se fosse um texto, contendo um sistema de códigos e sua sintaxe. Dentro da análise fílmica está compreendida a análise semiótica, a qual vai trabalhar com sistemas articulados que surgem a partir da intervenção do analista.

Como se analisa o espaço? Onde está a câmera? Quando se consegue responder a essas perguntas é porque já se entendeu o enquadramento, a densidade, o estilo do autor, etc.. A partir desse ponto tem-se diferentes planos e tipos de recortes espaciais. Não é possível fazer uma análise fílmica sem que esses elementos e planos sejam compreendidos.

Recorte do filme Janela Indiscreta, Alfred Hitchcock

Narrativa Clássica e seus Procedimentos

Para falar da Narrativa Clássica é necessário retroceder e ver algumas características importantes do cinema dos primórdios. Uma delas é a não existência da caracterização de uma personagem, e um dos pontos observados pelos diretores de cinema "foi que ao come-



Recorte do filme Janela Indiscreta, Hitchcock

çarem a aproximar suas câmeras das personagens, a decupar fragmentos no espaço proscênio teatral, eles perceberam que, se quisessem preservar a ilusão de um espaço teatral, deveriam observar certas regras para que o espectador não se perdesse, nem ficasse privado desse sentido de orientação que ele experimenta diante de uma cena teatral. Foi assim que nasceram as noções de *raccord* de direção, de olhar e de posição."²³

É necessário entender como se articulam o espaço e o tempo na narrativa clássica e de que forma se constrói uma personagem dentro deste espaço, para que assim possamos nos situar diante do espaço e mensurar o tempo dentro do filme.

Os principais pontos da Narrativa Clássica são: *raccord* e o espaço off.

O *raccord* pode ser de tempo e de espaço. O significado desse tópico e sua aplicação dentro da narrativa clássica será melhor explicado adiante. "Um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço."²⁴

Diferentemente dos pioneiros do cinema, na narrativa clássica é fundamental a caracterização da personagem porque ela é ponto chave da construção ficcional, a qual faz parte da ação ficcional. O primeiro plano é básico para essa caracterização, pois com a aproximação da câmera surge o personagem psicológico, o olhar subjetivo.

Para a criação desse espaço ficcional, foi desenvolvido um procedimento que consiste em decompor de modo mais ou menos preciso, uma ação em planos ou seqüências. O nome dessa técnica ficou conhecido, desde então, como decupagem.

A narrativa clássica vai trabalhar com a continuidade na decomposição e a alternância na consecução. A primeira cria a significação do espaço e a segunda, a significação do

tempo, fatores básicos para a construção do espaço ficcional onde a personagem atua.

A continuidade na decomposição é uma outra característica da narrativa clássica, ela dá a significação de espaço, através da fragmentação deste em closes, mostrando não o todo, mas as peças de um quebra cabeça a ser montado. O cinema usa esse procedimento com o objetivo de narrar. Quando a câmera vai se aproximando cria-se uma multiplicidade de pontos de vista, surgindo a necessidade de decomposição. Por que? Porque para a construção da continuidade é preciso que haja uma mega decomposição.

A alternância na consecução vai quebrar o plano de seqüência infinita, o qual tem uma aderência com o tempo, o transcorrer, a sensação do presente, o absoluto da concepção. Quando o cinema começa a contar uma história, cria-se a necessidade de se manipular o tempo para que a concepção do "era uma vez" venha a existir. E isso se cumpre quando se faz um corte no plano seqüência infinita, para que o "enquanto isso" seja introduzido e se estabeleça uma simultaneidade, algo que a consecução absoluta (pré-clássica) não admitia. Desse modo esse procedimento dá a significação do tempo.



Recorte do filme Janela Indiscreta, Alfred Hitchcock

A montagem paralela é um das inovações da narrativa clássica, pois por meio dela vai ser trabalhada a emoção do espectador para criar empatia com o que se está narrando.

Outro aspecto, é o fechamento do espaço e a exclusão do espectador através do "olhar duro", ou melhor, a proibição do olhar da personagem ou ator para a câmara (pois se a personagem encará-la, esse espaço fechado será quebrado) faz com que o espectador, colocado como voyeur, fique alienado do processo de construção da narrativa ficcional. O trabalho de enunciação não é revelado, e como o espaço é fechado e a continuidade mantida, a situação se mantém. Para o fechamento do espaço na narrativa clássica usa-se o *raccord* como procedimento estilístico, que dependendo da situação, pode ser de direção, de olhar ou de posição. Decupagem no espaço e decupagem no tempo criam o *raccord* de espaço e o *raccord* de tempo.

Raccord de espaço - de modo geral, esse tipo de *raccord* é toda mudança de distância focal ou de plano no mesmo eixo; *raccord* de eixo é um exemplo de continuidade espacial entre dois planos.

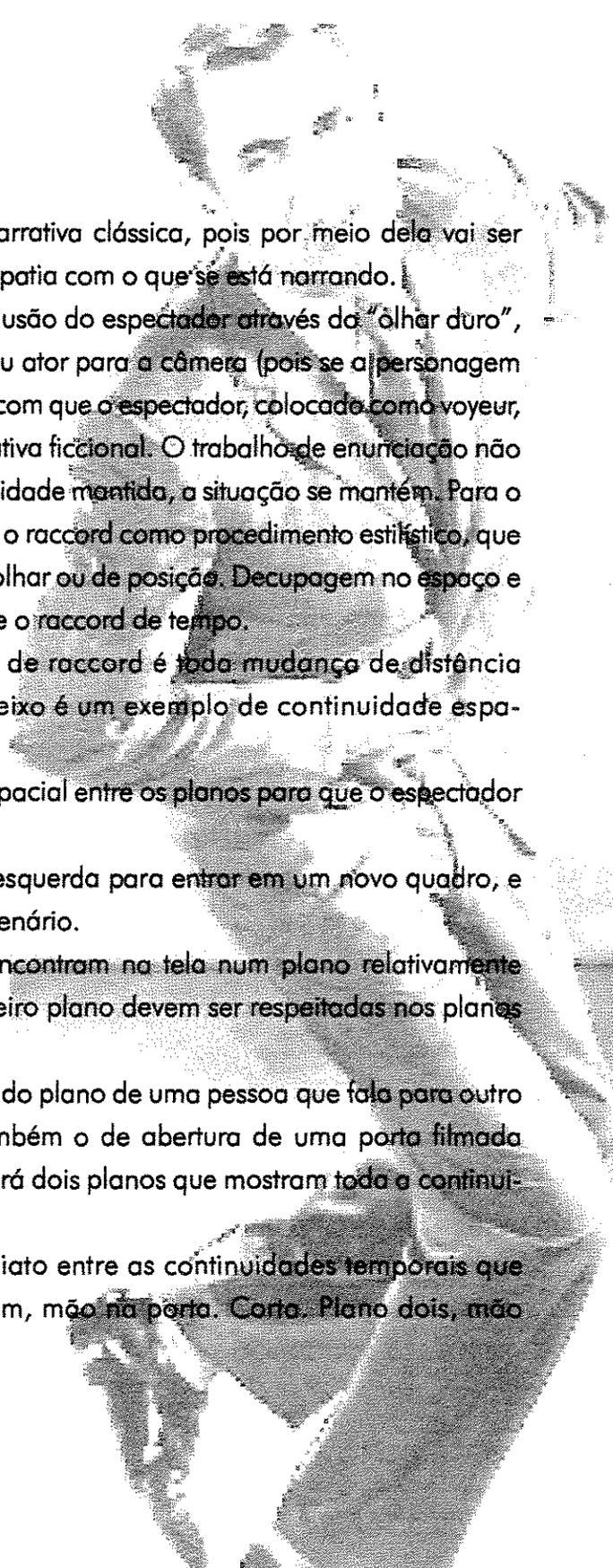
No *raccord* de olhar há ruptura na proximidade espacial entre os planos para que o espectador não perca a noção de espaço do cenário.

No *raccord* de direção, algo sai do quadro pela esquerda para entrar em um novo quadro, e deverá, obrigatoriamente, entrar pela direita do cenário.

No *raccord* de posição, duas personagens se encontram na tela num plano relativamente aproximado; as respectivas posições para o primeiro plano devem ser respeitadas nos planos seguintes, sob o risco de criar-se confusão visual.

Raccord de tempo - existe o *raccord* de passagem do plano de uma pessoa que fala para outro de uma personagem que escuta em off. Ou também o de abertura de uma porta filmada simultaneamente por duas câmeras, o que nos dará dois planos que mostram toda a continuidade da ação sob dois ângulos diferentes.

Existe o *raccord* de elipse, no qual ocorre um hiato entre as continuidades temporais que dois planos representam. Por exemplo: plano um, mão na porta. Corte. Plano dois, mão termina de fechar a porta atrás de si.



Existe um segundo tipo de elipse indefinida, na qual o tempo é mensurado por um relógio ou um calendário, ou ainda pela imaginação do espectador, por exemplo, o tempo que uma personagem levaria para subir as escadas de um prédio de dez andares.

Existe também o *raccord de recuo* no tempo, que aparece sempre em forma de flashback. Se uma elipse pode suprimir alguns anos, também o recuo no tempo pode remontar a alguns anos ao invés de alguns segundos.

“À medida em que as técnicas de decupagem evoluíram, essas regras foram se firmando, ao mesmo tempo em que foram sendo aperfeiçoadas, contribuindo assim para tornar cada vez mais imperceptível as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial.”²⁵

A finalidade desses procedimentos, – decomposição espacial e decomposição do tempo – é fechar o espaço, fazendo com que haja uma aderência ao transcorrer. Dentro dessa experiência está o que designamos como tempo e sua significação dentro da narrativa.

Quando a simultaneidade é instaurada, rompe-se a fenomenologia da experiência do tempo presente e ocorre a adesão à forma da consecução. O tempo existe de forma absoluta? O tempo não existe sem o espaço, pois o tempo é medido, então o tempo é também a experiência do espaço. Transcorrer é essencialmente indeterminado e absoluto. A emoção relativa a essa indeterminação é a angústia.

Na narrativa clássica o espectador é levado a ter esse sentimento de angústia e indeterminação, pois é explorada uma maneira de exponenciar esse plano de seqüência infinita que gera uma indeterminação. Tudo isso é construído para gerar uma emoção no espectador por meio de projeções e identificações com as próprias emoções.

O espaço *off* é tudo aquilo que está fora do campo da tela. Por exemplo: um espectador vê, na tela, um par de olhos que olha para fora do campo da tela – espaço *off* – e não sabe para onde esse olhar está dirigido; em seguida, aparece na tela, um outro olhar. Esse procedimento estilístico é produzido para potencializar a indeterminação e a angústia a fim de alcançar as projeções e identificações do espectador. Com esse procedimento ocorre a sutura, assunto que será tratado por Oudart, que define sutura como sendo uma forma de articulação cinematográfica, considerando o

cinema como um discurso. " Na relação entre o enunciado cinematográfico e o espectador, a sutura é o término de um enunciado. A sutura aparece num enunciado cinematográfico, articulado no campo-contra-campo, no mesmo plano ou lugar fílmico traçado pela mesma tomada, ao surgimento da falta sob a forma do ausente, sucede sua abolição por qualquer personagem ou coisa situada em seu campo. O efeito da sutura é então a abolição do ausente e sua ressurreição em qualquer objeto ou qualquer personagem, com um duplo efeito: retroativo e antecipativo. Filmar é sempre traçar um campo que evoca um outro, campo do ausente, de onde surge o índice, o próprio ausente, que designa seus objetos como o significante de sua insignificância, de sua ausência ou falta, antes de fazê-los renascer como significante. Para haver essa articulação, é preciso considerar que o campo ausente é tão importante quanto o campo presente." ²⁶

O espaço do campo constitui tudo o que o olho percebe na tela. O espaço-fora-de-campo percebe os quatro cantos da tela, as projeções imaginárias, o espaço atrás da câmera, e, por fim, tudo o que se encontra atrás do cenário, do horizonte. Existem algumas maneiras de se caracterizar esse espaço-fora-de-campo:

A primeira acontece pelas entradas e saídas de quadro, deixando, por momentos, a tela vazia, antes ou depois de cada plano, pois toda vez que uma personagem entra ou sai de campo partes do espaço ganham corpo na imaginação do espectador, pressupondo a existência do segmento de espaço do qual ele surgiu, ou para o qual seguiu.

A segunda maneira de realizar o espaço-fora-de-campo é pelo olhar em off. Com um close sobre um olhar que se dirige a outro, fora-da-tela, ou o olhar em direção à câmera, que serve para definir o espaço atrás do qual se acha o ponto de atração do olhar. Mas esse olhar não é para a objetiva, pois o olhar visa o espaço atrás da câmera, além da câmera.

E por fim, quando a personagem tem parte do corpo fora do quadro, cria-se um espaço men-



Recorte do filme Psicose, Alfred Hitchcock

tal; o espaço-fora-de-tela torna-se mais presente do que se a personagem entrasse em cena de corpo inteiro. “No cinema, a capacidade de esquecer é extraordinária e isso explica por que a estrutura do espaço só é possível numa escala de seqüência.”²⁷ O espaço off tornou-se uma maneira de sugerir coisas consideradas muito fáceis de serem simplesmente mostradas.

O som em off também sempre introduz o espaço em off. Pode-se dizer que ele introduz todo o espaço ambiente, sem distinção de segmento e há atraentes possibilidades de passagens do não direcional ao direcional. Assim, seja pelo som, duração do quadro vazio ou pelo olhar é possível não apenas introduzir segmentos de espaço, mas também determinar-lhes a duração.

Narrativa clássica - Marnie Confissões de uma Ladra



Confissões de uma Ladra, Alca Hitchcock

Para elucidar o que seja narrativa clássica e ilustrar os conceitos definidos acima, foram escolhidas as três cenas iniciais de Marnie Confissões de uma Ladra, de Hitchcock.

Um close sobre uma bolsa amarela abre o filme. Esta bolsa está sendo levada por uma mulher que se afasta de costas para a câmara; o plano vai-se abrindo e pode-se identificar o lugar, uma estação. A mulher carrega uma mala e está à espera do trem. Corta. Agora um close no rosto de um homem que diz “roubado”, e continua, “fui roubado”; em seguida, o espectador fica a par de que esse executivo foi roubado por uma linda e sedutora mulher. Em cena temos os dois policiais mais a secretária, e se desenvolve um diálogo, do qual fica entendido que o cofre foi aberto e todo o dinheiro, levado; mas também se entende que o dono (o homem) foi

seduzido, enganado e roubado. No meio do diálogo é introduzida uma quinta personagem, que entra por uma porta situada entre os policiais e a secretária. Seu nome é Marc (Sean Connery), um cliente que também conhece a ladra e a define como “aquela de lindas pernas”. Agora ele também é inteirado do acontecido e o chefe atravessa a sala para falar pessoalmente com seu cliente sobre o incidente. Corta. Num corredor de hotel vemos a misteriosa mulher da estação entrar em um apartamento, carregando a mesma bolsa amarela e a mala. Corta. Um close em uma mala que está sendo arrumada; luvas, meias, documentos, o dinheiro da bolsa amarela, e uma mão habilidosa que organiza tudo. Apenas um pedaço de braço executando essa tarefa é visto; ainda não temos a personagem. Corta. Cena de um cabelo sendo lavado, a tinta escorrendo e indo embora pelo ralo; finalmente se vê a ladra, Mamie (Tippi Hedren), em um close que deixa inteiramente à mostra seu rosto.

A construção da personagem e a maneira como Hitchcock a estrutura em nossa imaginação dá-se da seguinte forma: primeiro, ele introduz a ação ficcional e, somente quando estamos envolvidos, a personagem da ação é finalmente apresentada; uma trama do próprio diretor para seduzir, ou melhor, nos manter atentos. Ele usa dos seguintes recursos:

Trama: ação ficcional

Imaginação: campo e espaço-fora-de-campo

Narração: decupagem de espaço e decupagem de tempo

Esses recursos são introduzidos na seguinte ordem: na cena um, é apresentada, em um close, uma bolsa sendo carregada por uma mulher que não identificamos, a câmera se abre e identificamos o espaço de uma estação de trem; corta; “enquanto isso” (decupagem de tempo), vemos a cena em que se encontram os dois policiais mais o chefe com a secretária; nessa cena nos é apresentada a ação ficcional. Como? Através de diálogos que são decupados em olhares, posições, direções e entradas. Nessa segunda cena encontramos dois tipos de recursos estilísticos da narrativa clássica:

1. Decupagem do tempo: enquanto uma foge outros percebem o roubo; fica instaurado o “enquanto isso”.

2. Decupagem do espaço: dentro do “enquanto isso”, é apresentada a ação ficcional através da decupagem do espaço que se dá pelos raccords de olhar, direção e posição. Também é apresentada uma entrada em cena, Marc (Sean Connery), que fará parte da ação ficcional mais adiante.

Outro aspecto gerado por esses recursos utilizados pelo diretor é a indeterminação, causada pelo espaço em off, o fora-de-campo, para gerar uma emoção no espectador através de projeções e identificações. Nas cenas que se seguem, esses recursos são utilizados no corredor do Hotel, em frente à porta do apartamento e, por fim, dentro do quarto. Aqui temos uma elipse de tempo que nos dá a sensação de tempo transcorrido. Já no plano em que mãos de mulher organizam uma mala fazendo as trocas, mostrando as identidades, tirando o dinheiro da bolsa amarela, revelando o seu conteúdo (mãos que denotam elegância, organização e outros aspectos da personalidade de sua dona), Hitchcock vai estimular a nossa imaginação, utilizando a técnica de espaço-fora-de-campo, para apresentar partes da personagem, mas ainda sem apresentá-la por inteiro, deixando nossa imaginação correr solta na sua construção. A personagem é finalmente apresentada em close no final da cena do banheiro, e fica fechada nesse momento a armadilha que foi criada para prender o espectador na trama. Através dessas poucas cenas já nos foram dados indícios suficientes para que percebamos o tempo, o espaço, a trama, a personagem carregada de elementos para as identificações, nos mantendo atentos até a catarse final.



Recorte do filme Marnie - Confissões de uma Ladra, Alfred Hitchcock

¹⁵ COSTA, Flávia Cesarino, *O Primeiro Cinema, espetáculo, narração, domesticação*. Ed. Página Aberta, São Paulo, 1995, p.22

¹⁶ COSTA, Flávia Cesarino, *op. cit.*, p.23

¹⁷ COSTA, Flávia Cesarino, *op. cit.*, p.14

¹⁸ COSTA, Flávia Cesarino, *op. cit.*, p. 24

¹⁹ COSTA, Flávia Cesarino, *op.cit.*, p.31

²⁰ COSTA, Flávia Cesarino, *op.cit.*, p.33

²¹ COSTA, Flávia Cesarino, *op.cit.*, p.40

²² COSTA, Flávia Cesarino, *op.cit.*, p.41

²³ BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1992, p.30

²⁴ BURCH, Noel. *op.cit.*, p.24

²⁵ BURCH, Noel. *op.cit.*, p.31

²⁶ OUDART, Jean Pierre. In texto *Le Suture*, *Cahiers Du Cinéma*, nº 211, abril, 1969

²⁷ BURCH, Noel, *op. cit.*, p. 43



Alvo, Jasper Johns

A ARTE POP

Art, Roy Lichtenstein



Sem a preocupação de entender os ismos da modernidade, atrelados à pintura ou à escultura, os Estados Unidos podiam se movimentar mais livremente no campo da representação. Embora o expressionismo abstrato seja considerado como a primeira manifestação artística inteiramente americana, com características próprias dessa sociedade, não há, aqui, a intenção de abordá-lo, pois ele não tem representatividade para o presente trabalho. Por esta razão, me refiro à Pop arte como sendo a primeira arte genuinamente americana. “A cultura Pop e o modo de vida dos anos 60 estão intimamente ligados uma ao outro, o Pop é uma manifestação cultural essencialmente ocidental, nascido no contexto de uma sociedade industrial capitalista e tecnológica, e os Estados Unidos estão no centro deste programa”²⁸. O período do pós-guerra, nos Estados Unidos, traz consigo uma revitalização do contexto popular. Nova York vai ser o centro desse novo contexto. Para se entender esse processo, é necessário retroceder e ver as origens desse movimento.

Em 1890, nos Estados Unidos, a riqueza estava concentrada nas mãos de poucas famílias, o equivalente a 1/8, e a arte mantinha ainda a sua relação com a arte européia, tentava reproduzir o que era feito na Europa, influenciada pelos impressionistas franceses, arte tipicamente parisiense, ou mantendo a tradição dos retratos, paisagens, temas mitológicos, conquistas e etc., seguindo mais pela linha romântica ou simbolista.

Com o crescimento da indústria, marcada pela utilização da mão-de-obra de imigrantes europeus, surge no país uma sociedade de massas e, juntamente com isso, a urbanização das cidades, e os problemas decorrentes desta urbanização.

Com a entrada na era industrial vem também o progresso tecnológico, o desenvolvimento dos meios de reprodução técnica e a comercialização da cultura popular. Esses elementos vão criar os meios que a Pop mais tarde vai utilizar como espelho para caracterizar suas idéias sobre a sociedade americana contemporânea. O consumo, a massa, os objetos de uso diário, o design, vão fazer parte do universo da Pop; o cotidiano e sua trivialização serão os temas prediletos de seus artistas.

Outro fator decisivo para a arte americana acontece em 1913, um evento chamado Armory Show, que vai mostrar as novas tendências na arte. O que influenciou profundamente os artistas americanos foi o trabalho de Duchamp "O Nu descendo a Escada". Este trabalho e todo o pensamento de Duchamp vão, a partir de então, fundamentar e estimular os trabalhos dos artistas americanos, dando origem ao Dada novaiorquino, em 1915, liderado por Man Ray e Picabia. Assim se criaram as bases para a fomentação de um pensamento que acabou por originar uma nova arte, a Pop. Começa-se, então, um questionamento sobre o significado da arte, seu conteúdo, suas formas e sobre o conceito de beleza vigente.

Quando Duchamp, em 1917, colocou o seu urinol intitulado "A Fonte" na Exposição dos Independentes, assinando R.Mutt, ele faz a seguinte afirmação sobre a arte americana (...): "As únicas obras de arte que a América produziu são utensílios sanitários e pontes."²⁶

Este tipo de atitude vai produzir um efeito, uma tomada de consciência da identidade artística americana em comparação com a Europa; este impulso também é uma consequência do americanismo.

A Fonte, Marcel Duchamp

A escola AshCan School, revolta-se com a idéia da arte pela arte, e começa a pensar a arte que tem uma relação com o cotidiano dessa massa consumidora americana que está surgindo.

Com o Armory Show aparecem duas tendências que iram influenciar e transformar completamente o cenário artístico americano: uma regionalista, e a outra sobre o cotidiano industrial americano. Estas duas tendências serão as primeiras manifestações de arte fundamentalmente americana que surgirão. Há um outro fator importante para o desenvolvimento desta arte, o fato de os Estados Unidos darem abrigo aos artistas europeus, que fugindo da guerra, formam uma massa de novos artistas em um novo país, transferindo, aos poucos, a capital das artes de Paris para Nova York.

Por que o Dadaísmo é tão importante para a Pop arte? Assim como no Dada, os textos, slogans, imagens publicitárias e elementos do cotidiano e da arte popular serão usados pelos artistas da Pop. Esses mesmos elementos encontrados no Dada serão usados no Pop como colagens e assemblagens juntamente com quadros gráficos, fotografias e filmes.

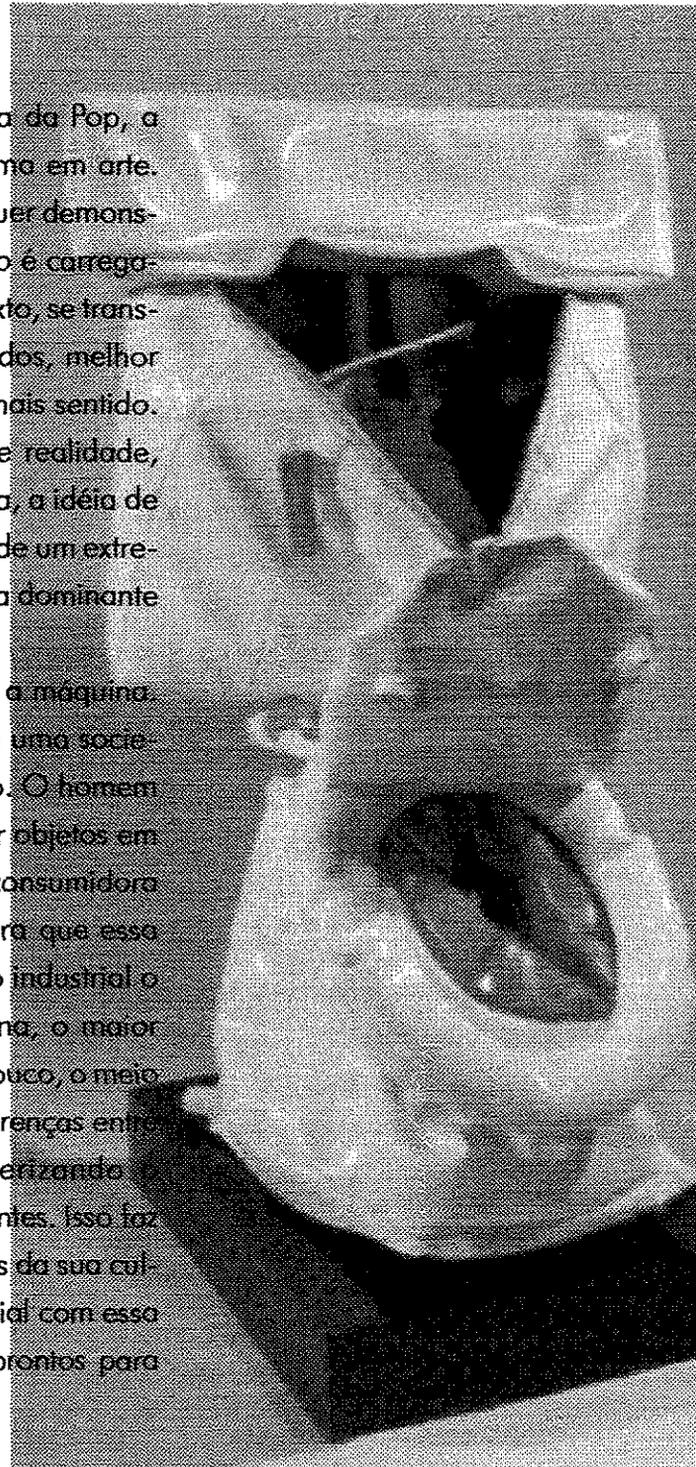
Esses produtos do cotidiano da sociedade moderna e industrial vão ser usados como obras de arte, revelando o seu desvio, deslocando o cenário artístico, e transformando a estética e o conceito do que é belo.



M-Maybe, Roy lichtenstein.

Colocando o ready-made como precursor da idéia da Pop, a arte se torna o cotidiano e o cotidiano se transforma em arte. Duchamp, quando trabalha com os ready-mades, quer demonstrar os conflitos que existem naquele gesto: o objeto é carregado de significados e quando é retirado de seu contexto, se transforma em um objeto carregado de novos significados, melhor dizendo um objeto que perdeu o rumo e não tem mais sentido. "A idéia de aniquilar a oposição entre os níveis de realidade, que são a própria realidade, e a representação desta, a idéia de representar a realidade direta da arte, eram, então, de um extremo radicalismo para a época, e terão uma influência dominante em artistas como Andy Warhol, por exemplo."³⁰

Uma das características da sociedade americana é a máquina. Naquele país onde a indústria vai impulsionar toda uma sociedade, a máquina vai transformar a cidade e seu uso. O homem que a habita e constitui essa sociedade, vai produzir objetos em série e vai, ao mesmo tempo, produzir a massa consumidora desses objetos, vai criar condições econômicas para que essa mesma massa que produz, consuma. Nesse cenário industrial o homem é um homem solitário e rude, e a máquina, o maior símbolo dessa sociedade, vai transformar, pouco a pouco, o meio de expressão artístico. Começam a aparecer as diferenças entre a sociedade americana e a européia, caracterizando o distanciamento cada vez maior entre os dois continentes. Isso faz com que os artistas americanos se tornem conscientes da sua cultura e do seu meio de expressão, e esse meio industrial com essa massa humana somada a essa massa de objetos prontos para



Soft toilet, Claes Oldenburg

serem consumidos fazem parte desse meio que influenciará a arte americana e seus artistas.

“Para a Pop arte, a colagem e a assemblagem constituem princípios de criação essenciais. A utilização de objetos já existentes visa a redefinição semântica da objetividade e, num certo sentido, também da subjetividade”³¹

O Dadaísmo para a Pop é fundamental, pois quando o Dada nivela a arte no plano do cotidiano, cria um dos fatores fundamentais que encontrará na sociedade americana respaldo para sua continuidade. Hopper e Segal vão ser os artistas precursores que revelaram na arte o aspecto industrial que promovia uma realidade estéril e gelada: o homem isolado no interior dos organismos públicos das grandes cidades, lutando para sobreviver e sua tentativa de adaptar-se a esse novo mundo. Eles mostram as características de uma arte resolutamente americana, apesar de embasada no pensamento de um artista francês, que, afinal, só poderia ser compreendido por uma sociedade como a americana.

Por outro lado Stuart Davis vai trabalhar “com formas abstratas compostas por signos que revelam um conglomerado tipicamente americano de objetos do dia a dia, de imagens publicitárias, criando composições planas e em cores vivas, tomando como princípio o caos para o surgimento destas.”³²

Para Robert Henri, a arte de uma nação está no seu apogeu quando mostra o caráter de um povo da forma mais fiel. E todos esses elementos fazem parte dessa nação, a música dos negros, o Jazz, o caos da cidade grande e barulhenta, os grandes painéis publicitários, a propaganda, a divulgação em massa, o consumo, o sonho de uma vida melhor na América. Como visto no capítulo anterior, é nesse período que nasce o cinema. Até a década de 30 o cinema, a publicidade e a fotografia vão atingir um nível artístico único,(...) “e a indústria do cotidiano e da arte será a característica da arte americana dos anos 30”³³, até vir a grande depressão que vai detonar uma crise no sonho americano.

Outros fatores fomentarão o desenvolvimento da arte americana: a imigração de intelectuais e artistas europeus para os Estados Unidos no período das duas guerras, o progresso na cultura de massa nos dois continentes, o desenvolvimento da tecnologia e a criação e crescimento da indústria do prazer, o “entertainment”.

Os EUA foram o primeiro país a investir tão pesadamente na cultura do entretenimento – cinema, música, revista, teatro – pois perceberam aí um mercado muito promissor. Devido a circunstâncias sociais já mencionadas, havia um público ávido por lazer, para o qual essa indústria cultural passa a produzir puro entretenimento, desvinculado de um pensamento crítico; uma cultura de rápida digestão, que aliena através do prazer e reforça o sonho. Para se fazer a divulgação dessa cultura criou-se uma linguagem específica, a publicidade, uma das fontes em que vão beber os artistas da Pop.

Nos anos 50 Marshall McLuhan alerta sobre os perigos dessa sociedade manipulada pelos meios de comunicação, e a importância desses meios que influenciam o ser humano, pois para ele, esses meios em si são a mensagem.

“A fotografia, as características específicas dos meios, os aparelhos as técnicas de reprodução fotomecânica e mecânica modificaram o conceito de arte e de cultura durante os anos 20. Este saiu, por um lado, de uma cultura de massas, sob a forma de uma *arte popular* fabricada comercialmente, de uma arte de amadores (a fotografia como passatempo), e, por outro lado, nasceu uma arte crítica, cultural, tendo por objetivo a reprodutibilidade. São esses dados que explicam por que Warhol preferiu realizar os seus filmes dos anos 60 com o nível de qualidade de uma câmera de amador, para documentar como “amador” a monotonia do cotidiano. Feito de maneira realista, revelando o tédio.”³⁴

O cotidiano e seus objetos do dia a dia fazem parte do universo da Pop. Assim, os tickets, slogans publicitários, fotografias, letras, sinais gráficos, recortes de jornais servem como material para as colagens as assemblagens. Esse procedimento é fundamental dentro do pensamento Pop pois visa redefinir as barreiras do sentido convencional do que sejam esses objetos. Este deslocamento nasce no Dada, mas é na Pop que essa idéia se aprofunda e é melhor assimilada. A bandeira americana, por exemplo, foi um dos objetos mais usados pelos artistas da Pop, porque ela permeava, de modo incisivo, o cotidiano americano em eventos e manifestações. A saturação do uso de sua imagem acabou por torná-la invisível. Quando o artista desloca a bandeira para outros contextos, talvez tentasse torná-

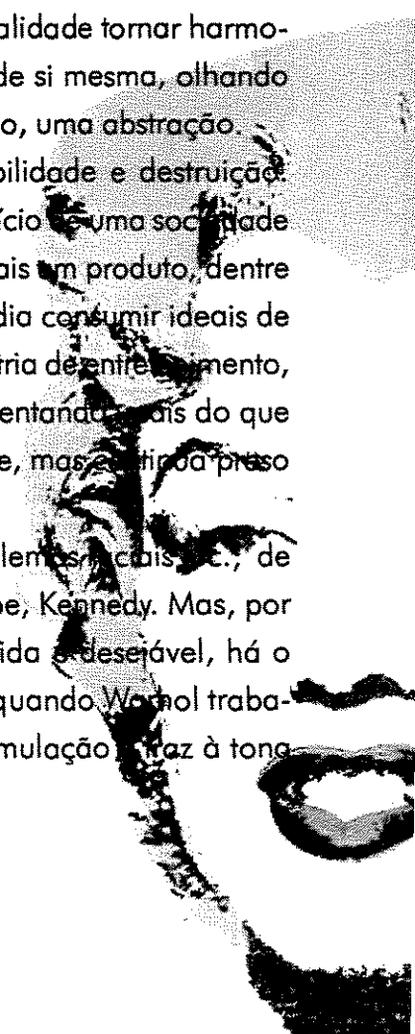
la visível outra vez, curando a cegueira do olhar acostumado perante esse objeto.

“O pragmatismo, o sentido das realidades, a objetividade, o otimismo, a faceta do “entertainment” são traços característicos típicos dos americanos e de sua arte, que se articula na realidade. O fascínio exercido pela publicidade, os cartazes e a pintura de cinema, pelas embalagens da indústria produtora de bens de consumo, pelos prazeres da trivialidade e simplicidade, pelo que parece insignificante, pela banalidade e vulgaridade, já estava presente na história da arte americana através dos *objects trouvés* e das *new pictures* do princípio do século passado.”³⁵

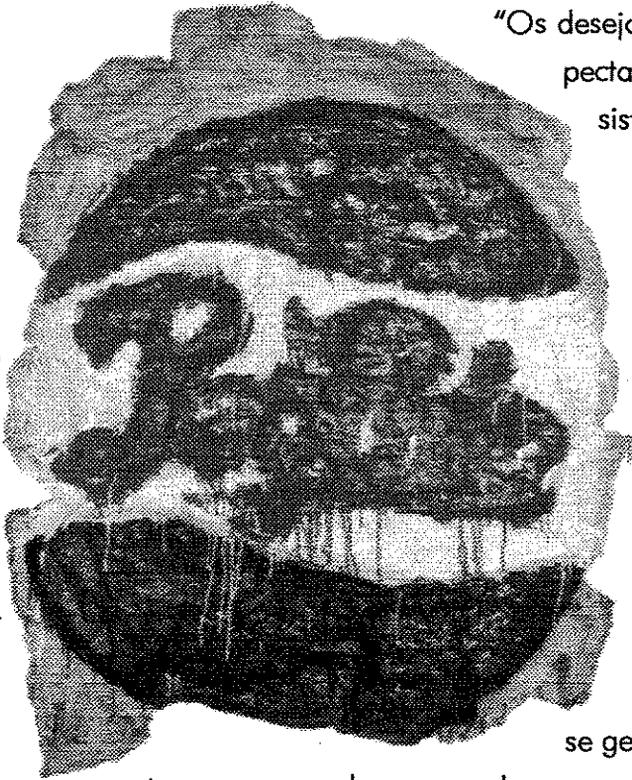
Trabalhar com os mitos do cotidiano traz à tona seus opostos: do otimismo, o medo da desagregação; da crença no progresso, o medo da catástrofe; do sonho, o traumatismo; do luxo, a pobreza. Neste contexto da realidade os artistas e a arte têm como finalidade tornar harmônicos os opostos de uma sociedade que vive esbarrando no absurdo de si mesma, olhando para si com um olhar crítico e irônico, afirmando no objeto transformado, uma abstração.

Nos anos 60, os americanos já tinham consciência de sua vulnerabilidade e destruição. Conviviam com problemas de poluição, saturação, resultado do desperdício de uma sociedade que consumia vorazmente. Nesse contexto, as “stars” de cinema eram mais um produto, dentre a enorme gama de bens de consumo disponíveis. Por meio delas se podia consumir ideais de felicidade, beleza, glamour, sonhos. O cinema se transforma numa indústria de entretenimento, que vai prover o imaginário do público com sua fábrica de ícones, alimentando o país do que aliviando as frustrações do consumidor americano, que sonha, consome, mas continua preso ao anonimato e à própria solidão.

Nesse cenário de contradições, de um lado, drogas, sexo, Vietnã, problemas raciais etc., de outro, ícones como James Dean, Elvis, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe, Kennedy. Mas, por trás do ícone, com sua máscara de felicidade, sua imagem extrovertida e desejável, há o suicídio, a doença, o alcoolismo, a fragilidade e o vazio existencial. E quando Warhol trabalha com essas imagens petrificadas ele, na verdade, denuncia essa simulação. traz à tona imagens que são simulacros de si mesmas.



Marilyn, Andy Warhol



“Os desejos amorosos, os fantasmas recalçados e as expectativas reproduzidas ao infinito pelos clichês são sistematicamente comercializados pela indústria mediática.”³⁶

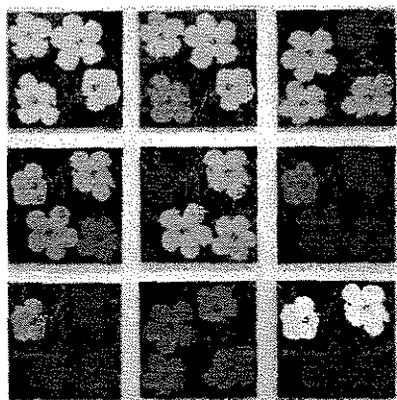
(...) os designers mostram produtos, os artistas acostumam-se a mostrar os desenhos dos produtos. Libertam-nos do seu poder, colocando-os em contexto fora do habitual que obriga à reflexão. Não definem nem formulam nenhuma posição particular ou crítica, preferem deixar as coisas no equilíbrio do que são na realidade, deixando ao julgamento o cuidado de decidir qual a qualidade que pertence à imagem, qual a qualidade que pertence à imaginária.”³⁷ O elemento que seduz nesse gesto é o caráter irreverente de desnudar o objeto,

e na sua nudez se percebe sua melancolia, escondida na pose, no clichê, no olhar sedutor, nas cores, em toda a mise-en-scène construída para enganar o espectador. Esse gesto revela uma sociedade que estimula e satisfaz o mundo burguês. Os artistas pop elegem alguns acessórios da vida moderna e alguns bens de consumo pela força que têm no mercado e pelo design de suas marcas, como por exemplo Coca-Cola, Camel, Ballantine ale, Pepsodent, Campbell’s, Brillo, etc., símbolos de consumo e poder. São objetos comuns, acessíveis a qualquer pessoa, mas quando a Pop se apropria deles, retirando-os de seu meio, confere-lhes um outro status – o mesmo significante com um significado enriquecido. Os procedimentos que a Pop utiliza para questionar o valor da imagem, concedendo-lhe uma nova dimensão e vida interior são a mudança de escala, a standardização, as assemblagens, a justaposição de imagens. Por vezes, o artista reproduz o objeto escolhido em material nobre, que esconde sob pintura,

como faz Jasper Johns em suas esculturas em bronze. Ou Claes Oldenburg que elege objetos para então representá-los em esculturas moles e gigantes, tornando difícil o reconhecimento dos mesmos. Esses mecanismos perversos de agigantamento, repetições, apagamentos, descolamentos faz com que os objetos de consumo se dissolvam e em perdendo seu significado, padeçam na prisão como que castigados por aquilo que representam.

“A Pop arte dos anos 60 transforma toda uma época artística pelo alargamento dos conteúdos e das formas até ao que é trivial;”³⁸ como por exemplo o dólar usado em obras gráficas dos

Flores, Andy Warhol



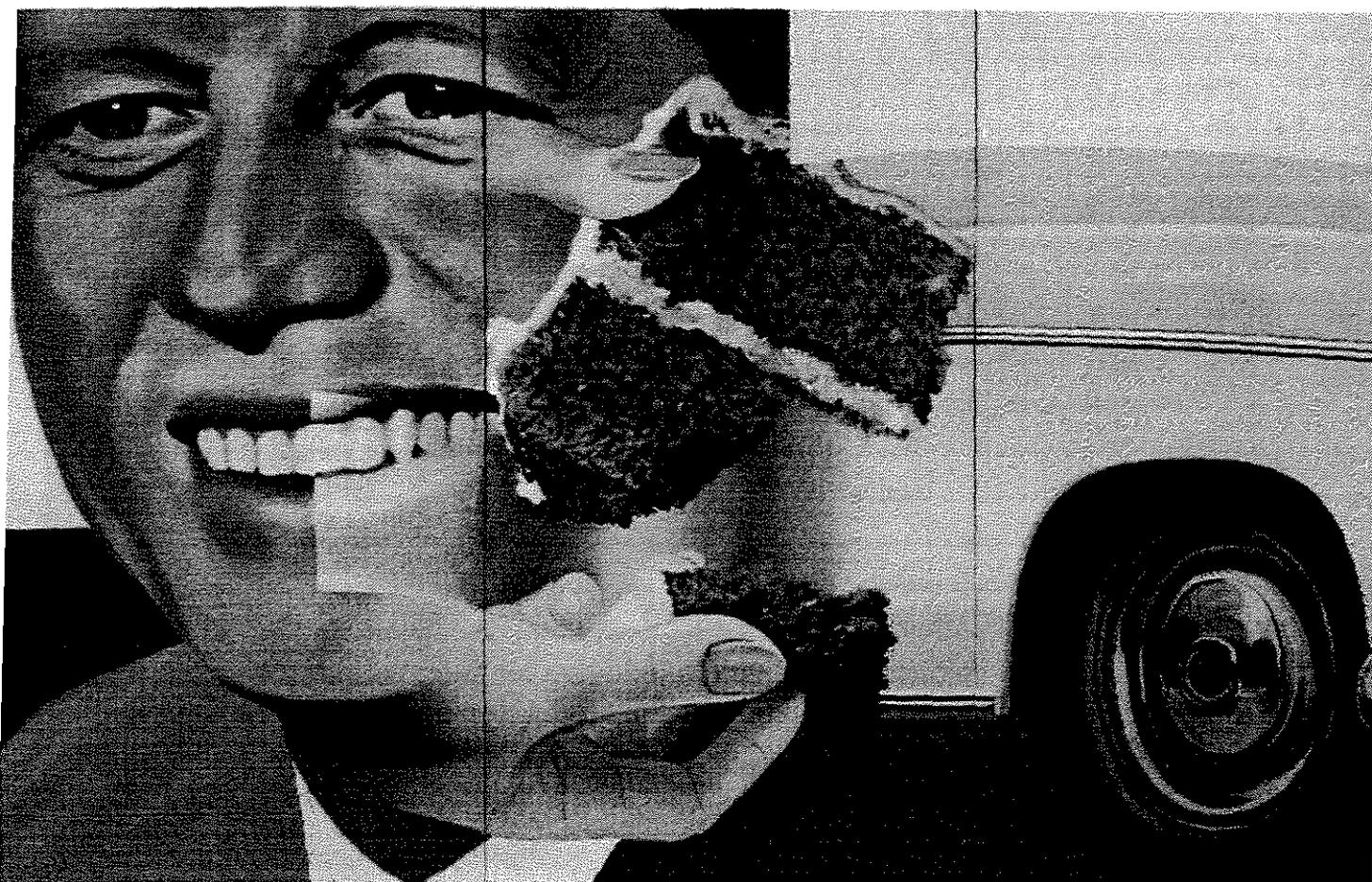
artistas da Pop, que o mostram transformado, despido de sua dignidade. Revelam, com isso, o esquecimento e a indiferença do consumidor perante a imagem histórica veiculada pelo dólar. Por outro lado, o jogo da imagem do presidente sorridente evidencia o jogo psicológico com as personalidades que ele representa. O cinema, por sua vez, cria suas personagens heróicas, construídas para que o povo se identifique com elas, uma identificação com o nascimento do país calcado na ideologia da liberdade americana. Quan-

do o artista pop trabalha com imagens representativas da identidade americana – bandeira, dólar, Coca-Cola, western, cinema, Marilyn, Liz, Dean, Elvis – ícones do sonho americano, concede-lhes outros valores conceituais, estéticos e artísticos, tornando abstrata sua origem primeira, a América.

A bandeira dos EUA representada por Jasper Johns coloca em questão a identificação. A identificação infantilizada de um cultura emergente com seus valores de sociedade capitalista, que aposta na grandeza e fixação de sua arte perante a arte europeia e perante o mundo. Os artistas da Pop conseguem com isso dar fundamento teórico ao seu movimento, pois a arte reconhece os sinais dos tempos e procede de maneira a recompensar a sociedade. Este novo movimento dá mais um passo no território da arte, quando se identifica com os hábitos de uma sociedade de consumo e os representa.

Presidente Eleito, James Rosenquist





A A r t e P o p e a M í d i a

Qual o significado da frase "O meio é a mensagem", e qual é a sua importância dentro da sociedade de consumo? E como isso influenciará a arte? Primeiro é necessário entender o que é indústria cultural, ou a indústria da informação e do entretenimento.

Segundo Osterwold, neste processo os meios não funcionavam somente para enviar mensagens mas transformaram-se no tema, na expressão e no fim, voltando para si mesmos, orquestrando toda a comunicação social que a partir de então não mais funciona sem eles.

"O 'sucesso' não apenas econômico, mas também histórico dos *media* reside precisamente no que puseram em estado de funcionar com novas técnicas e estratégias destinadas a afastar o ser humano da cultura que ele mesmo criou e com a qual se identificava. Este isolamento tinha

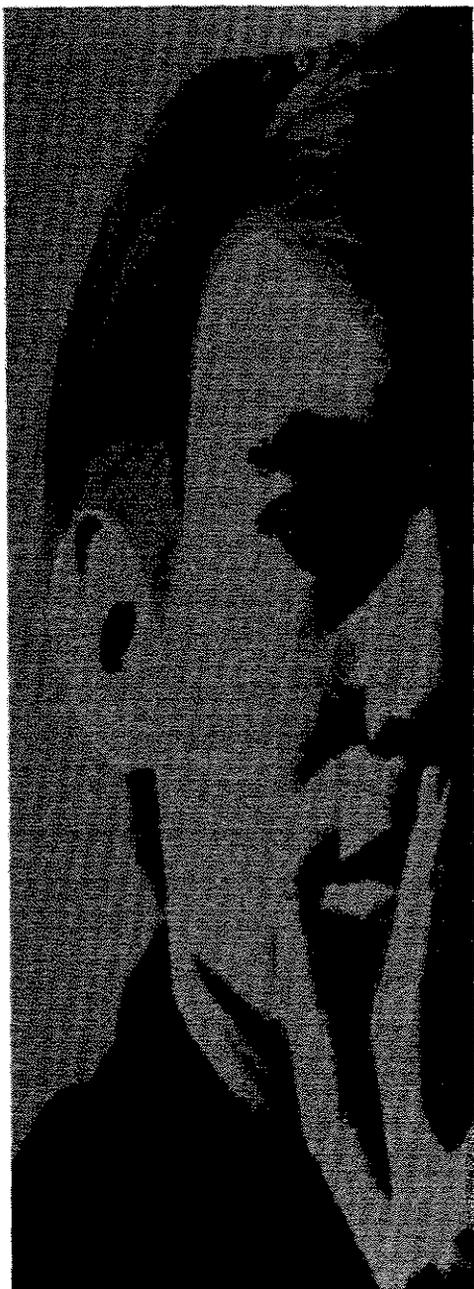
por fim torná-lo dependente da oferta informativa e da atração que exercem sobre ele as embalagens pensadas com uma precisão muito profissional. O conceito mediático tornava-se assim uma preocupação de reeducação universal que devia agir sobre a vida tão profundamente quanto possível e difundir-se tão largamente quanto possível.”³⁹

Os meios proporcionam a agilidade para alcançar todos os domínios da vida, com isso transformam os valores da arte. Os meios de comunicação transformam a percepção do homem, que consome o que lhe é imposto pela publicidade, sem se dar conta de que o faz. Os artistas da Pop percebendo esse mecanismo, se utilizam dos mesmos objetos que essa sociedade consome para revelar o seu papel transformador. O objeto é um registro da expansão da percepção do homem. Conseqüentemente, a arte transforma-se na mesma medida.

O artista da Pop vai jogar com as relações de consumo da imagem, sua reprodutibilidade e sua descartabilidade. Assim ele nos coloca diante de um impasse: isto é uma obra de arte ou uma propaganda publicitária? Mas os trabalhos têm em si uma perversão, pois possuem um duplo significado: ao mesmo tempo em que se insinuam como um objeto nascido dos meios de comunicação, carregam a contradição inerente a esses objetos, que prometem algo que não existe dentro de si. Os meios de comunicação transformam o objeto através da estilização promovendo uma sedução que esconde seu conteúdo e deixa somente a linguagem que fascina, ou seja a mensagem imediata.

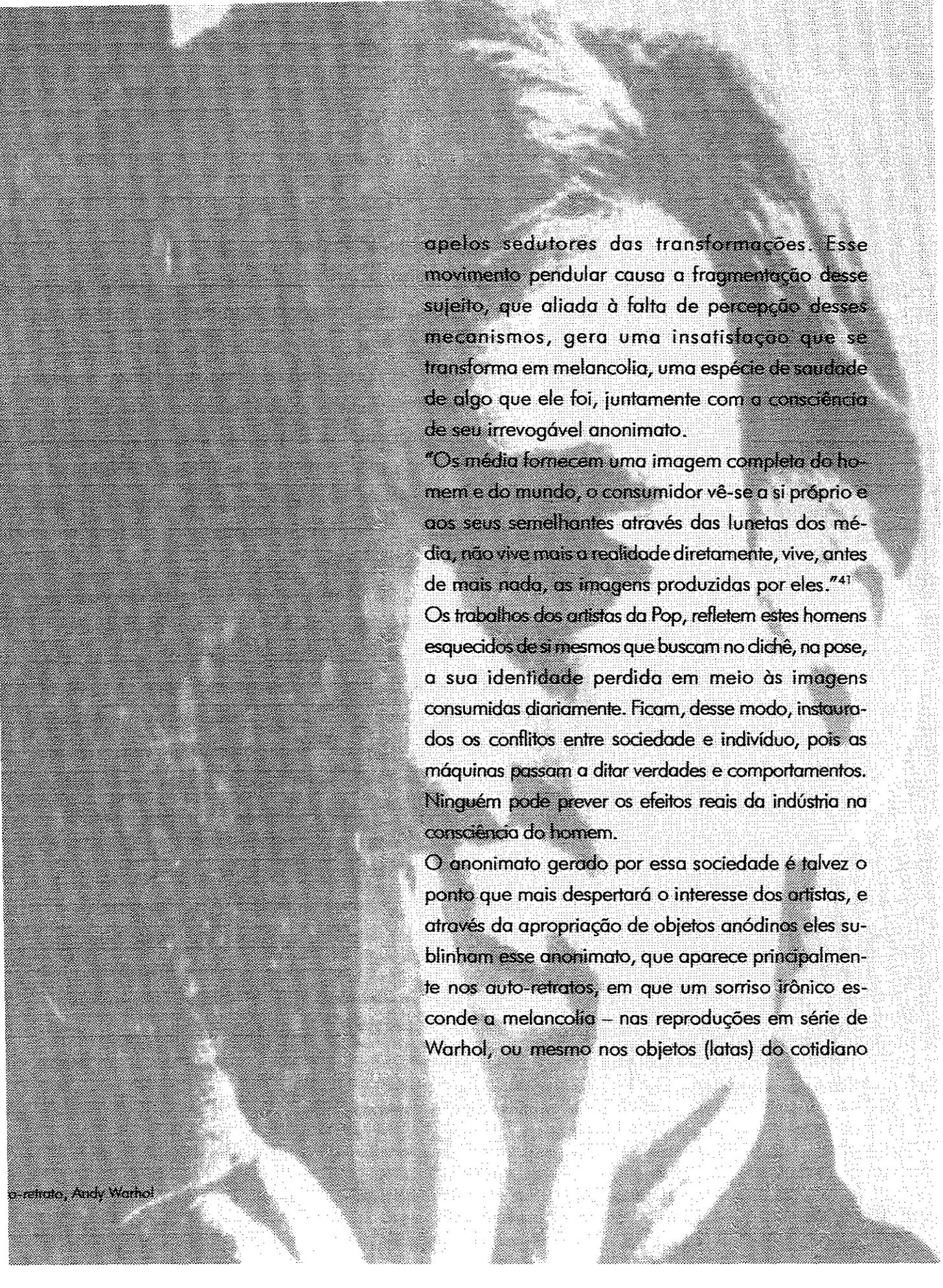
“A questão da nacionalidade na arte é insolúvel, sem dúvida... a arte de uma nação está no seu apogeu quando mostra o caráter de um povo da forma mais fiel.”⁴⁰

O profundo desejo de distanciar-se dos modelos europeus, de encontrar suas próprias características, de ver-se como um povo desvinculado das influências do colonizador e se postar diante do mundo constituiu a busca de uma outra identidade americana. Os artistas da Pop usaram essa busca para a produção de uma nova arte, não para afirmar essa identidade, mas para mostrar sua fragilidade. Encontramos as bases desse procedimento nas declarações do Dadaísmo que vêem o cotidiano como parte integrante de suas manifestações artísticas. Até meados da década de 30, tinha-se uma visão do homem americano como um homem



Auto-retrato, Andy Warhol

isolado nas grandes cidades. Dessa maneira eram vistos e representados (Hopper, por exemplo). O cinema, por sua vez, veicula imagens idealizadas do homem americano como um desbravador, herói, sedutor, rebelde. Mas o lado sombrio do mito vem à tona: drogas, obsessões, fobias, distúrbios psíquicos, suicídios. O artista Pop se utiliza desse material, revelando a fragilidade do mecanismo de construção dos mitos – sua contradição – e ao mesmo tempo sucumbe aos meios de reprodução em massa e passa a utilizá-los em colagens e assemblagens. Aceita sua sedução e explora o fascínio que eles exercem sobre o homem, fazendo uma arte que é declaradamente a favor da sedução. Mas o que seria essa sedução? A pergunta que se faz é: pode o meio transformar os sistemas de valores do homem? Uma nova iconografia surge na arte contemporânea, através do uso do design e da propaganda voltados para uma nova indústria, a de embalagens. Para isso criam-se artifícios, cores, formas, materiais, que em última instância pertencem ao universo do fetiche. A Pop, que se baseia nesse processo e o ironiza, cria objetos que revelam – apesar de todas as facilidades que os meios da modernidade proporcionam, como acessibilidade, comunicação, mobilidade – a existência de uma justaposição de valores que o homem não consegue assimilar. Esse homem moderno, por um lado, se mantém preso aos valores tradicionais e, por outro, sucumbe aos



apelos sedutores das transformações. Esse movimento pendular causa a fragmentação desse sujeito, que aliada à falta de percepção desses mecanismos, gera uma insatisfação que se transforma em melancolia, uma espécie de saudade de algo que ele foi, juntamente com a consciência de seu irrevogável anonimato.

“Os média fornecem uma imagem completa do homem e do mundo, o consumidor vê-se a si próprio e aos seus semelhantes através das lunetas dos média, não vive mais a realidade diretamente, vive, antes de mais nada, as imagens produzidas por eles.”⁴¹

Os trabalhos dos artistas da Pop, refletem estes homens esquecidos de si mesmos que buscam no clichê, na pose, a sua identidade perdida em meio às imagens consumidas diariamente. Ficam, desse modo, instaurados os conflitos entre sociedade e indivíduo, pois as máquinas passam a ditar verdades e comportamentos. Ninguém pode prever os efeitos reais da indústria na consciência do homem.

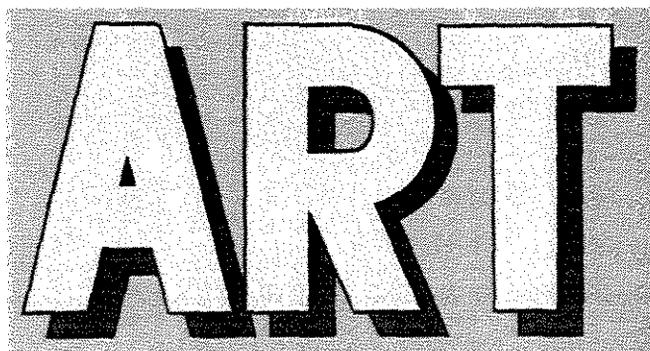
O anonimato gerado por essa sociedade é talvez o ponto que mais despertará o interesse dos artistas, e através da apropriação de objetos anódinos eles sublinham esse anonimato, que aparece principalmente nos auto-retratos, em que um sorriso irônico esconde a melancolia – nas reproduções em série de Warhol, ou mesmo nos objetos (latas) do cotidiano

que foram enobrecidos através do bronze, que terminam como objetos plásticos. “Jasper Johns interessava-se pela justaposição dos objetos sem relação uns com outros no seu atelier, ou seja, a relação entre a trivialidade do utensílio e a aparência de trivialidade do instrumento artístico.”⁴² Para Ronaldo Brito, a arte Pop vai em direção oposta ao que ela esteve sempre empenhada. Manifestando forças opostas que lutam para sobreviver; o resultado é um trabalho que revela uma tensão, que gera novas formas, uma nova aparência dentro do universo das artes plásticas. Conseqüentemente esses objetos provocam estranhamento reflexivo e interrogativo no público, que agora participa como espectador, como alguém que completa a obra.

O Pop rompe a tradição romântica, e traz à tona trabalhos que não sabem se são objetos de arte ou não. Carregados de cinismo na desconstrução dos códigos anteriormente existentes, esses trabalhos tornam-se abstrações por meio da descontextualização. “O Pop é abstrato”, afirma Ronaldo Brito em conseqüência desse novo contexto em que surgem essas imagens, que não querem mais significar o seu primeiro significado, mas adquirir novos significados, passando, desse modo, a ser simulacros de si mesmas.

“Carregando assim uma cicatriz risonha de sua alienação de não saberem o que são, incomodando as instituições que absorve a arte e a trafica. Ironizando sua zelosa violência. A arte contemporânea perfaz-se como arte, constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões de verdade.”⁴³

Art, Roy Lichtenstein



- ²⁸ OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*, Taschen, Köln, 1999, p.6
- ²⁹ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 132
- ³⁰ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 132
- ³¹ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 138
- ³² OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 133
- ³³ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 134
- ³⁴ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 136
- ³⁵ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 142
- ³⁶ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 12
- ³⁷ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p.17
- ³⁸ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 26
- ³⁹ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p. 41
- ⁴⁰ HOPPER, Edward. *In op. cit.*, p.134
- ⁴¹ OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p.50
- ⁴² OSTERWOLD, Tilman. *op. cit.*, p.59
- ⁴³ BRITO, Ronaldo. *In texto O Moderno e o contemporâneo - o novo e o outro novo*



INTERSEÇÕES

Entre o Cinema e a Arte Pop



Para introduzir o conceito de simbólico e de imaginário, dois elementos que permeiam o cinema e a pintura Pop, os estudos de Oudart e Dayan se mostram muito úteis. O primeiro, faz uma análise do papel da sutura na construção do imaginário e o segundo, vai buscar apoio nos pós-estruturalistas que tentam compreender as estruturas como causas em si mesmas, usando a psicanálise de Lacan.

De Lacan, Dayan aproveita sua teoria sobre o imaginário: "Lacan distingue três níveis da realidade humana. O primeiro nível é a natureza, o terceiro é a cultura. O nível intermediário é aquele em que a natureza é transformada em cultura. Este nível particular dá sua estrutura à realidade humana – é o nível do simbólico. O nível simbólico, ou ordem, inclui tanto linguagem como outros sistemas que produzem significação, mas é fundamentalmente estruturado na linguagem.. Este poder estruturante da linguagem explica o poder da psicanálise, que religa o sujeito através do discurso à ordem simbólica da qual ele recebeu sua configuração mental particular."⁴⁴



Através de Lacan fica estabelecido que o sujeito não é a base dos processos cognitivos, porque ele é apenas uma de suas funções psicológicas. O sujeito não nasce com o indivíduo, mas aparece a um certo tempo no desenvolvimento da criança, conhecido como a fase do espelho, (também chamada complexo de Narciso). Na fase da constituição do imaginário, a criança, ao ver a mãe como um todo, também passa a conceber a sua imagem como um todo, mesmo antes de ter o controle total de seu corpo. Assim, o sujeito é uma imagem antes de ser um fato e o imaginário é uma função unificadora do sujeito. Por exemplo, uma doença como a esquizofrenia revela o papel do imaginário: o de organizar a linguagem. O imaginário organiza o enunciado como um todo, conferindo-lhe limites e transformando-o em imagem, em sentido. Para que se perceba como se dá essa relação no cinema, primeiro é preciso entender que a linguagem não funciona sem um sujeito; conseqüentemente, não funciona fora do imaginário. Para produzir o efeito realidade é necessária a conjunção desses dois meios (linguagem e imaginário) através da interseção dessas duas funções. Para se organizar esse imaginário é preciso ter o sentido de identidade, e esta se dá quando se tem uma percepção de lugar comum, que pode ser considerado como ideologia.

A função especular unificante do imaginário é constituída pelo corpo do sujeito, pelo limite do solo (topos) . Sem este limite não têm sentido as regras da linguagem, que se perderiam nas diferenças. Assim, pode-se afirmar que o imaginário é um constituinte fundamental no funcionamento da linguagem da pintura clássica e do cinema clássico.

Sabendo que a linguagem está presa à ideologia, e que esta é produto da atividade humana, entende-se que o cinema e a pintura sejam prisioneiros dessa mesma ideologia, pois trabalham com a linguagem que cria os códigos para a representação.

O sistema de representação na pintura clássica é definido da seguinte maneira: as técnicas figurativas do *quattrocento* construíram um sistema figurativo que permitiu um certo tipo de expressão pictórica. A pintura usa a imagem como pretexto para que o pintor ilustre o sistema no qual ele transforma ideologia em esquemas perceptivos. A imagem é um objeto que esconde uma textualidade da pintura, que está focada fora dela, revelando que a ideologia está em nossos olhos.

O imaginário (sujeito) é usado pela pintura para mascarar a presença dos códigos figurativos. Funcionando sem ser percebidos, esses códigos reforçam a ideologia que eles incorporam.



No Barroco se inicia uma pintura, que é a tentativa de dar a um quadro a dinâmica do espaço. Na pintura barroca, as figuras não são autônomas, encontra-se sempre uma figura indicial, sugerida mas não vista. Essas figuras dão a idéia de algo como metade de um par, e sua atenção está dirigida ao outro, no caso, ausente do campo de visão do observador do quadro. Isso nos leva a pensar em uma quarta parede, que é chamada

contra-campo, ou o campo do ausente. Através dessa mecânica, na construção da cena, ocorre um impulso do imaginário, buscando a finalização desta cena.

"O quadro 'As Meninas', de Velásquez, mostra o artista trabalhando em uma imensa tela; no centro encontra-se a pequena Princesa Margarita, que acabou de posar para ele, entre suas companheiras de brincadeiras e damas de honra. Os rostos de seus pais, o rei e a rainha, aparecem no espelho da parede ao fundo. Terão acabado de entrar no aposento para admirarem a cena, do mesmo modo que fazemos, ou será que o espelho reflete apenas uma parte da tela – presumivelmente um retrato de corpo inteiro da família real – sobre a qual o artista está trabalhando?"

Membros da corte e o próprio pintor olham para o espectador e por meio de um espelho no fundo da sala, nós vemos o que eles estão olhando: o rei e a rainha, cujo retrato Velásquez está pintando. O espectador está aqui – comumente invisível – inscrito na própria pintura. Assim, a pintura representa o seu próprio funcionamento, a pintura não deve ser reduzida à sua parte visível. O texto da pintura é um sistema de 'palco duplo' a cena reversa ou a parte invisível."⁴⁵





O sistema figurativo permite um certo tipo de expressão pictórica, mas essas expressões são submetidas à visão do sujeito, mostrando que o discurso pictórico não é somente o uso de códigos figurativos, mas aquele que olha e participa na construção do quadro. O objeto pintado passa a ser um signo, este objeto é o significante da presença de quem está olhando para ele. O imaginário do espectador só pode coincidir com a subjetividade embutida na pintura. O imaginário é usado pela pintura para mascarar a presença dos códigos figurativos.

Para entender a ideologia que a pintura encerra, uma pessoa deve evitar fornecer seu próprio imaginário como um suporte para aquela ideologia. Deve recusar aquela identificação que a pintura lhe propõe. Pois essa ideologia funciona como uma armadilha para que a pessoa não alcance o conhecimento real. Quando ela entende o funcionamento disso pode entender o conceito do palco duplo e o conceito do aprisionamento do sujeito. Conceitos esses que são instrumentos para se fazer uma análise do cinema, e conseqüentemente fazer a ponte entre esses dois meios de representação.

Considerando-se o quadro único, no cinema, e a pintura, pode-se dizer que, para efeito de análise, eles se equivalem. Os códigos são organizados pelo sistema de representação, que leva em consideração o sujeito que vê. Mas não se pode fechar o cinema em cenas estáticas, pois sua característica é a sucessão de imagens, diferenciando-o da pintura e da fotografia. Quando o cinema esconde os códigos de sua construção – mudanças de cena e o que está por trás dessas mudanças –, aparecem algumas questões: “Quem está vendo isso?” E “Quem está vendo essas imagens?” O observador fica preso à ficção e essas questões ficam de lado, mantendo assim os códigos escondidos.

Quais seriam, então, esses códigos que possibilitam responder essas perguntas? Um dos procedimentos que geram esse sistema de códigos, oculto do espectador, se chama sutura. Para se compreender a estrutura do que é a sutura, será apresentado um resumo do que foi formulado por Oudart sobre esse sistema de enunciação.

Em um primeiro momento, quando a imagem não revela seu enquadramento, sua distância, sua posição da câmera, ela é como se fosse uma fotografia que se mexe. Em seguida, uma



outra cena lhe sucede e o espectador, com prazer, apreende o espaço ideal que separa os dois planos, expandindo assim o espaço do cinema. Mas logo em seguida, o espectador recua, pois descobre o enquadramento. Então, ele intui o espaço que ele não vê, que a câmera lhe esconde, e acaba surgindo a questão do porquê desse enquadramento. Esse espaço, então, se contrai e passa a representar o ausente, significando a ausência desse personagem que a imaginação do espectador coloca no lugar da câmera.

Nesse momento, os objetos filmados passam a constituir uma soma significativa, fechada sobre si mesma como um acontecimento absoluto.

Mas o ausente, o outro campo que se vê, continua lá. É aí que o cinema se transforma em cinematografia, isto é, em discurso. A imagem se torna um significante, o representante do ausente, e o campo fílmico torna-se o espaço que separa a câmera dos objetos filmados. A imagem é reduzida a um significante da ausência. A imagem está, então, ameaçada. O ausente ameaça reduzir seu significado que, segundo Oudart, faz nascer, aí, o caráter trágico da imagem. Então quando um objeto toma o lugar do ausente apagando a ausência do campo vazio, ele sutura o discurso cinematográfico, envolvendo-o na dimensão do imaginário.

Da articulação entre esses dois planos surge o sentido. Assim, para Oudart, filmar é sempre traçar um campo que evoca um outro (o campo ausente) de onde surge o índice (o próprio ausente) que designa seus objetos como o significante de sua insignificância (de sua ausência ou falta), antes de fazê-los renascer como soma significativa. Para haver essa articulação, é preciso considerar que o campo ausente é tão importante quanto o campo presente.

O simbólico e o imaginário combinados estruturam as bases da compreensão do que é a narrativa cinematográfica, construindo o significado das imagens fragmentadas, das cenas quebradas em duas, três ou mais partes. É o espectador quem realiza a sutura, porque, não tendo controle sobre o que virá a seguir, nem domínio sobre a enunciação, vai costurar e construir os espaços, preenchendo-os com o imaginário. Mas à medida em que ocupamos esses espaços, outros surgem, criando a dinâmica de tempo do cinema. A soma do campo fílmico e o campo ausente cria o sentido da sentença fílmica. Este sentido



só se dá pela memória do espectador. Com o mecanismo da sutura, o espectador é feito em pedaços, pois fica preso em um sistema, no qual perde o acesso ao presente. “Quando o ausente aponta em sua direção, a significação pertence ao futuro. Quando a sutura se realiza, a significação pertence ao passado.”⁴⁶

Esclarece Oudart: “O espaço do cinema se expande, e com isso é necessário o espectador intuir esse espaço que ele não vê, que a câmera esconde. Esse espaço esconde o ausente e o espectador coloca sua imaginação no lugar da câmera. Constituindo assim uma soma significativa.”⁴⁷

Além de uma liberação do imaginário, o sistema de sutura ainda comanda uma produção de sentido. Como na pintura clássica, por um lado ele representa objetos ou seres, por outro, ele significa a presença do espectador e sua identificação. A imagem no cinema é estruturalmente um show, porque ela afirma a presença da audiência.

O o l h a r v o y e u r

O olhar voyeur é o prazer de estar observando sem ser observado, criando assim uma cumplicidade entre aquele que olha e o objeto olhado. Este prazer está estreitamente ligado ao prazer de ser olhado, um dos pressupostos desse cinema, essa relação narcisista de objeto olhado revelando-se ao olhar guloso do espectador sem identidade. O mesmo é revelado nos trabalhos de Duchamp e mais tarde nos trabalhos dos artista da Pop.

Com ‘O Grande Vidro’, Duchamp coloca essas questões em sua representação. Por meio da análise de ‘O Grande Vidro’ se pode perceber a estreita relação existente entre o olhar voyeur de Duchamp e o cinema, ou seja, uma relação entre o cinema e a pintura. Com ‘O Grande Vidro’ ou ‘A Noiva Despida pelos seus Celibatários, mesmo’ (1915-23) Marcel Duchamp, torna-se o primeiro artista a pensar a arte como idéia. 1915-23.

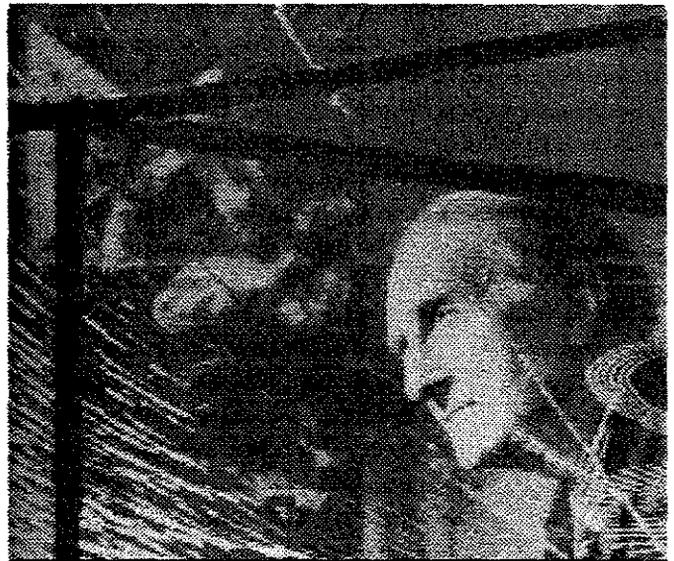
A pintura é feita em um suporte de 272,5x175,8 cm de vidro, emoldurado com alumínio. ‘O Grande Vidro’ tem aproximadamente o tamanho de uma vitrine, e faz referência à mudança da

utilização do vidro e do metal na arquitetura da época. Ele foi executado ao longo de muito tempo, e permaneceu incompleto. Hoje encontra-se, juntamente com outras obras de Duchamp, no Philadelphia Museum of Art, que contém a produção mais expressiva do artista.

'A Noiva Despida pelos seus Celibatários, mesmo' é demasiado frágil para poder viajar, pois já foi reconstruída várias vezes. Em sua construção, Duchamp não se prendeu a um conceito inflexível, mas foi sempre fazendo reparações ao trabalho, razão pela qual os significados algumas vezes se sobrepõem. Para facilitar sua compreensão, Duchamp publicou três caixas de réplicas e anotações ao longo dos anos, as quais dizem respeito ao 'O Grande Vidro' assim como aos ready-mades e a obra 'Conjugação' (Etant donnés).

" 'O Grande Vidro' é um vidro transparente. Verdadeiro monumento, é inseparável do lugar que ocupa e do espaço que o rodeia: é um quadro inacabado em perpétuo acabamento. Imagem que contempla a imagem daquele que o contempla, jamais se poderá vê-la sem que nos vejamos a nós mesmos. É uma pintura que afirma a ausência de significado e a necessidade de significar e, nisto, reside a significação dessa obra. Se o universo é uma linguagem, Duchamp nos revela o reverso da linguagem, o outro lado, a face vazia do universo. É uma obra em busca de significação. O Espectador faz o quadro."⁴⁸

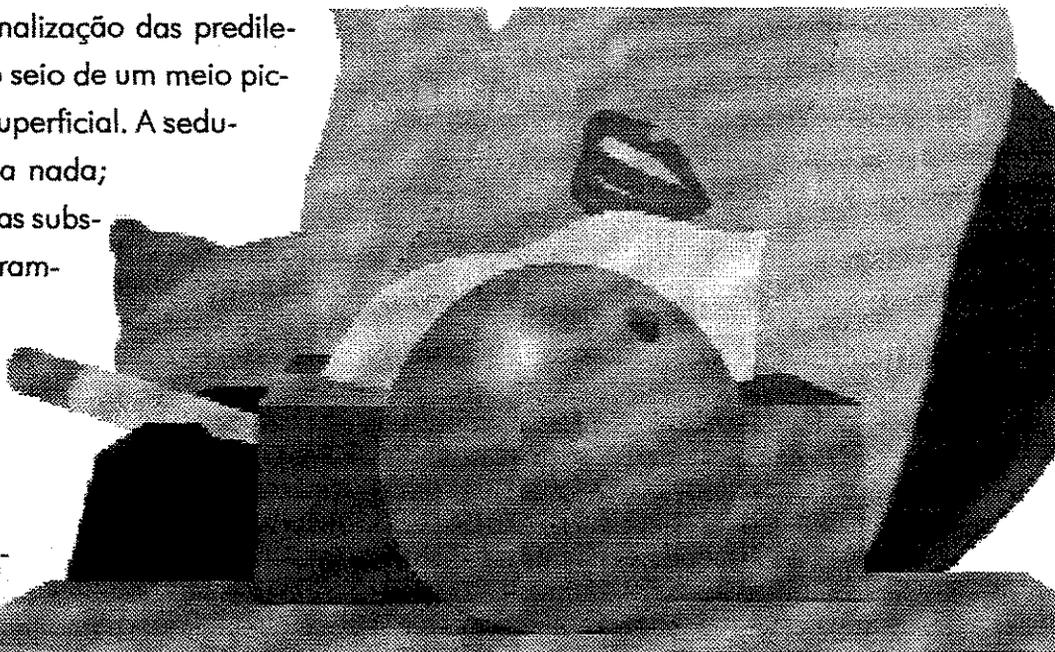
Em seu último trabalho 'Conjugação' (Etant Donnés), composto por 1. La chute d'eau e 2. Le gaz d'éclairage - (1946 a 1966), Duchamp faz a encarnação da noiva nua. Há um jogo de correspondências e reflexos entre a Conjugação e a Noiva. As notas da caixa verde são a ponte verbal entre uma e outra – mas também visual, pois em ambas se tem o ato de "ver-atraves-de", de "ver através da opacidade, não ver através da aparência"; duas faces opostas da mesma idéia: "olhamo-nos olhar".



Marcel Duchamp refletido em seu trabalho O Grande Vidro

Já na Pop, o objeto revela em suas imagens a ambigüidade moral do olhar, o prazer de olhar algo como objeto erótico (escopofílico). O cinema constrói a maneira como deve ser olhado: em um primeiro momento, usa a imagem da mulher como objeto erótico – isto acontece principalmente no cinema clássico. Depois, os meios se apropriam desses mecanismos e os estendem para outros objetos de consumo da sociedade; o homem passa a desejar pelo olhar. Nos quadros dos artistas Pop esse voyeurismo, no sentido do buraco da fechadura, é claramente afirmado quando usam a imagem da mulher. Como no caso do trabalho de Wesselmann que mostra em seus quadros de nus a dissolução da personalidade de uma mulher vulgarmente alongada sobre sua cama, sendo observada como objeto. Em seu quadro *American Nude*, usa uma pose artificial para mostrar, como num strip-tease, a nudez que é consumida e transformada em tipo, tipos saídos do cinema. Com esses trabalhos, se tem como característica o seu papel específico de trazer para o domínio do privado, íntimo, os ideais de um meio burguês que aspira a dimensões mais elevadas.

“As representações de Wesselmann mostram a que se assemelha a personalidade sabiamente introduzida pelos hábeis produtores do mundo cheio de design de ‘Monsieur Propre’. Estas imagens refletem a banalização das predileções reais e viventes no seio de um meio pictórico aparentemente superficial. A sedução da cena reduz-se a nada; olhando mais de perto, as substâncias individuais afiguram-se caducas, despidas de valor e intercambiáveis, transformadas elas próprias em decorações móveis, decorações tipo.”⁴⁹



Na sua análise de *Janela Indiscreta*, Dohet toma o filme como metáfora para o cinema: Jeffreys é a audiência, os eventos no bloco de apartamentos oposto correspondem à tela. À medida em que ele observa é acrescentada uma dimensão erótica ao seu olhar, uma imagem central do drama. Sua namorada Lisa era de pouco interesse sexual, um estorvo ao seu lado – o lado do espectador. Quando ela transpõe a barreira entre o quarto e o bloco oposto, o relacionamento deles renasce eroticamente. Ele simplesmente não a observa através da lente como uma imagem distante e sem sentido e significado; ele também a vê como culposa intrusa que se expõe de maneira perigosa a um homem que a ameaça com punição. Ela corre o risco e ele finalmente a salva. O exibicionismo de Lisa já havia se manifestado através de seu interesse pelas roupas e a moda, apresentando uma imagem visual passiva e perfeita; o voyeurismo de Jeffreys e sua atividade também tinham sido estabelecidos através do seu trabalho como foto-jornalista.



Recorte do filme *Janela Indiscreta*, Hitchcock

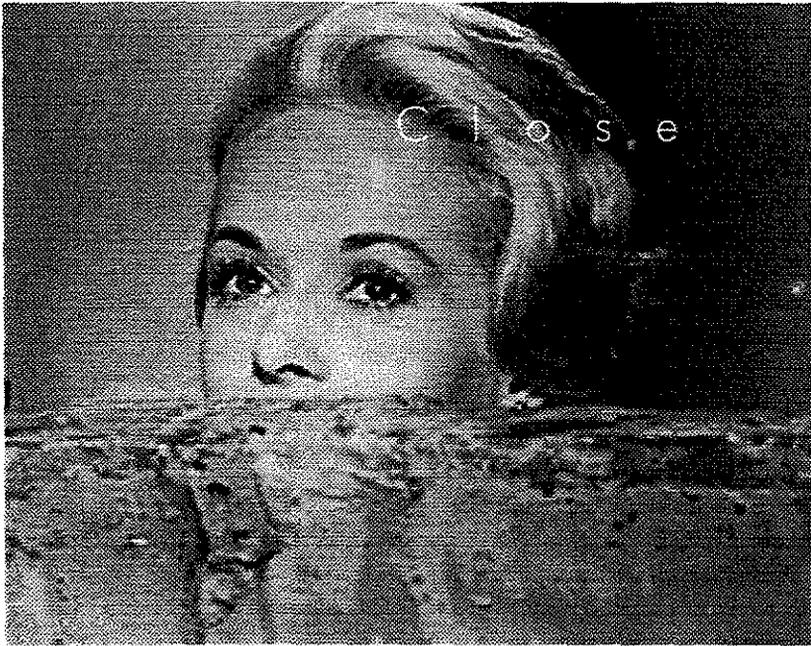
O olhar em off

Esse tipo de olhar é um dos procedimentos do cinema para a construção do espaço fechado. Neste espaço ocorre o seguinte: os diálogos acontecem com olhares. Esses olhares dependem da relação campo, contra-campo: quando a câmera 1 substitui a câmera 2, o olhar vai bater no que ficou de fora, restando assim um olhar além do espaço apresentado pela câmera. Dessa forma, surge a necessidade de completar o espaço.

Através desse mecanismo, os espaços vão sendo construídos no nosso imaginário. Mas, caso o personagem olhe para a câmera isso irá denunciar e interromper o processo de construção desse espaço. Portanto, é fundamental dentro dessa narrativa, esse tipo de olhar, pois ele faz parte da construção da linguagem cinematográfica. Do mesmo modo, encontramos nos trabalhos dos artistas Pop esse mesmo olhar, pelo fato das imagens terem sido retiradas de seu meio de origem, obedecendo ainda a sua pose inicial, às vezes obedecendo o mesmo enquadramento.



Recorte do filme Rebeca, a mulher inesquecível, Alfred Hitchcock



O close no cinema é fundamental, pois é através dele que a nossa sensibilidade quanto a pequenas coisas escondidas, aflora. Por meio dele vemos a face dos objetos e esses objetos que são apenas

reflexos de nós mesmos. O close usa a expressão facial, e ela é a manifestação mais subjetiva do homem. "Os bons closes são líricos pois quem os percebe é o coração e não os olhos."⁵⁰ A câmera revela a linguagem secreta das coisas mudas, ela olha através dos olhos dos personagens. "No cinema, é a arte da angulação e do enquadramento que revela a fisionomia antropomórfica em cada objeto, e um dos postulados da arte cinematográfica diz que nem um centímetro de imagem deve ser neutro e sim expressivo, deve ser gesto e fisionomia."⁵¹

Para Béla Balázs, a imprensa tornou ilegível, pouco a pouco, a face do homem. Porque a imprensa transforma o espírito visual em espírito legível, e a cultura visual em cultura de conceitos. Com o surgimento do cinema e o desenvolvimento de suas técnicas de representação, o close foi, segundo ele, a mais importante descoberta do cinema. Pois através do close há um resgate da expressão, que nos permite visualizar as experiências interiores, emoções não racionais, que podem ser entendidas sem o uso da palavra.

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e ficamos entre os personagens, que não precisam nos contar o que vêem, uma vez que do ponto onde nos encontramos vemos o que eles vêem e da forma como vêem. Passamos assim a olhar o mundo através dos olhos dos personagens, aparecendo por esse processo o mecanismo de identificação.



Na Pop, através dessas imagens retiradas do cinema, ou pelo uso do close como representação, o artista vai sublinhar o anonimato de sua personalidade artística representando-se, por vezes, sem um rosto verdadeiro. Seu close mostra uma pose refletida, mas que, de fato, é uma imagem parte de um jogo que esconde a sua própria personalidade. Com a multiplicação desses retratos e sua justaposição, mais sua coloração publicitária, revelam somente uma melancolia, proveniente da consciência de sua profunda insignificância. O anonimato e a reprodutibilidade do eu, revelam a ironia do que inicialmente é belo e pelo meio torna-se um fantasma que tenta despertar a atenção.

I d e n t i f i c a ç ã o

O prazer do espectador depende de sua identificação com o campo visual, e este é interrompido quando se descobre o quadro. A identificação é quebrada constantemente enquanto se assiste a um filme, porque ele trabalha com sucessão de cenas, ou seja, uma sucessão de visões e identificações. Quando o observador descobre o quadro, o anterior se apaga.

Existem níveis de identificação segundo Metz: identificação primária: à qual Lacan se refere na formação do ego da criança, quando, através do espelho, a mãe mais a criança são identificadas como uma coisa só, pela criança. "Só existo através de seu olhar."; identificação secundária: o espectador se identifica com o personagem da ficção; e identificação terciária: o espectador se identifica com a câmera, o olhar da câmera, acredita que esse olhar é o seu, que domina o espaço da tela.

E s p e c t a d o r

"Assim como na pintura clássica, a imagem no cinema representa objetos ou seres e, por outro lado, ela significa a presença do espectador. Quando o espectador cessa de se identificar com a imagem, a imagem necessariamente significa para ele a presença de outro espectador."⁵²



Na Pop os artistas “estavam empenhados em dissolver a realidade, questionar o próprio visível e denunciar sua fragilidade.”⁵³ Essa nova aparência (ou novos objetos, figuras e espaços estranhos), causam um estranhamento reflexivo e interrogativo no público, que agora participa como espectador, como alguém que completa a obra.

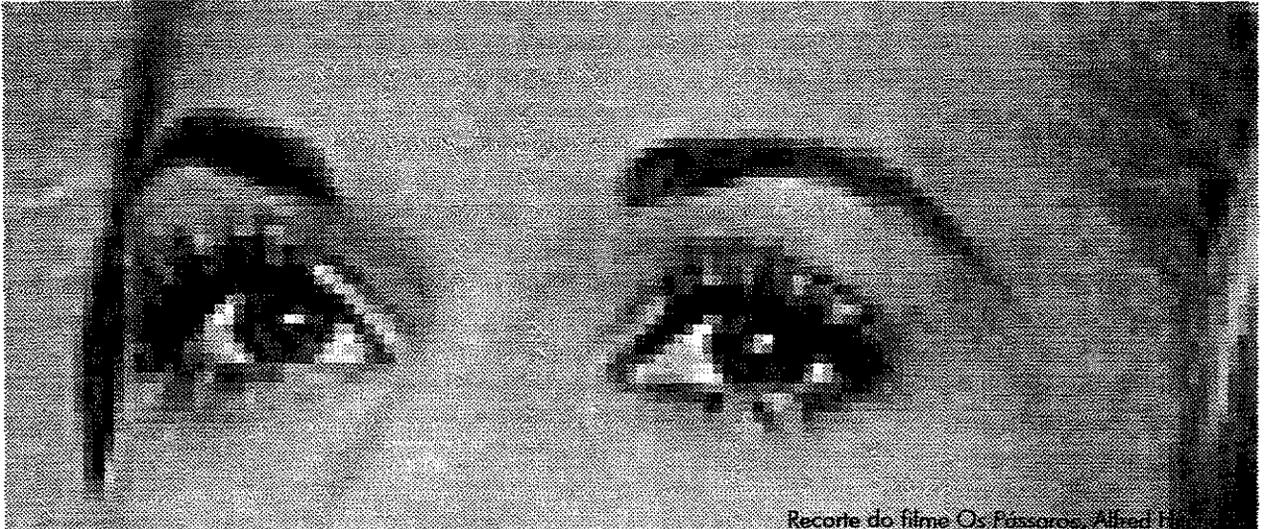
Laura Mulvey faz uma reflexão sobre a imagem da mulher como fonte de prazer visual, dentro da narrativa clássica no cinema. Ela inicia definindo o que é o cinema em seu encontro da imagem e auto-imagem, e o espectador procura nas identificações o prazer do reconhecimento. Para ela o cinema produz ideais de ego, pois o cinema tem a habilidade de transformar o ordinário em glamour.

Segundo Laura Mulvey, a mulher é mostrada como objeto erótico para os personagens da história e objeto erótico para os espectadores – que também estão dentro da história. Dessa forma, cria uma tensão pendular entre dentro e o fora da tela.

A mulher no cinema (narrativa clássica) é apresentada através do olhar masculino, e por isso o seu complexo de castração é mostrado, nas entrelinhas, para realçar seu pecado original, e sua falta de função dentro do espaço ficcional. Essa mulher se movimenta para o prazer do olhar masculino, mas ela é apresentada não na sua real dimensão, mas de forma idealizada pelo olhar do homem, ou seja, fragmentada.

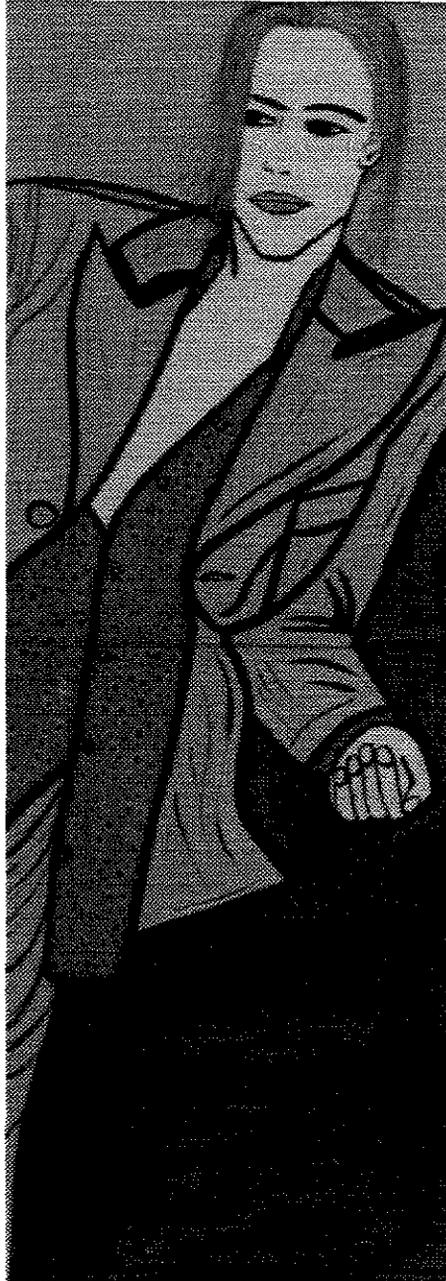
Fragmentação do corpo – em pernas, peitos, face, olhares – o que faz com que a perspectiva do espaço, com sua ilusão de profundidade, deixe de existir. Por meio desses recortes, ocorre um achatamento das imagens, as quais adquirem uma qualidade icônica ao invés de verossimilhança. A imagem passa a ser pintura.

“A beleza da mulher como objeto e o espaço da tela se desenvolvem juntos; ela não é mais portadora da culpa, e sim um produto perfeito cujo corpo fragmentado e estilizado pelos close-ups é o conteúdo do filme e o receptor direto do olhar do espectador. Tanto o modo de representação da mulher nos filmes como as convenções que circundam a diegese, estão associados a um olhar: olhar do espectador em contato escopofílico direto com a forma feminina, mostrada para seu prazer (conotando a fantasia masculina); e o olhar do espectador fascinado



com a imagem de si mesmo colocada como uma ilusão de espaço natural e, através dele, adquirindo controle e possessão da mulher dentro da diegese. (Essa tensão e o deslocamento de um polo a outro podem estruturar um único texto. Assim, tanto em *Only Angels have Wings (Paraíso Infernal)* como em *To Have and Have Not (Uma Aventura na Martinica)*, mostram no início a mulher como objeto do olhar fixo do espectador combinado com o dos protagonistas masculinos do filme. Ela está isolada, glamorosa, à mostra, sexualizada. Mas, a medida que a narrativa evolui, ela se apaixona pelo protagonista masculino principal, transformando-se em propriedade deste, perdendo suas características externas glamorosas, sua sexualidade generalizada, suas conotações de *showgirl*; o erotismo dela está sujeito, unicamente, à estrela masculina do filme. O espectador pode também possuí-la indiretamente, através da identificação com o personagem masculino e participando do seu poder."⁵⁴

- ⁴⁴ DAYAN, Daniel. In texto *The Tutor Code of Classical Cinema*, *Film Quarterly*, vol. 28 n° 1, outono 1974
- ⁴⁵ idem *ibidem*
- ⁴⁶ idem *ibidem*
- ⁴⁷ OUDART, Jean Pierre. In texto *Le Suture*, *Cahiers Du Cinéma*, n° 211, abril, 1969
- ⁴⁸ PAZ, Octavio. *Duchamp ou o castelo da pureza*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977, p.51
- ⁴⁹ Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Taschen, Köln, 1999, p.19
- ⁵⁰ BALÁZS, Béla. *O Homem visível*. In *A Experiência do cinema-antologia*. Ismail Xavier, organizador, ed. Graal, RJ, 1983, p.91
- ⁵¹ idem *ibidem*, p.99
- ⁵² DAYAN, Daniel. *Op. cit.*
- ⁵³ BRITO, Ronaldo. In texto *O Moderno e o contemporâneo - o novo e o outro novo*
- ⁵⁴ MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. In *Art after modernism: rethinking representation*, Brian Wallis, Editor. David Godine, Publisher Inc. Boston Mass, 1984, pp. 368, 369. Tradução: Roberto Grossmann



Gorgeous Boy, Ana Botelho

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

CONCLUSÃO



Casal Tédio, Ana Botelho

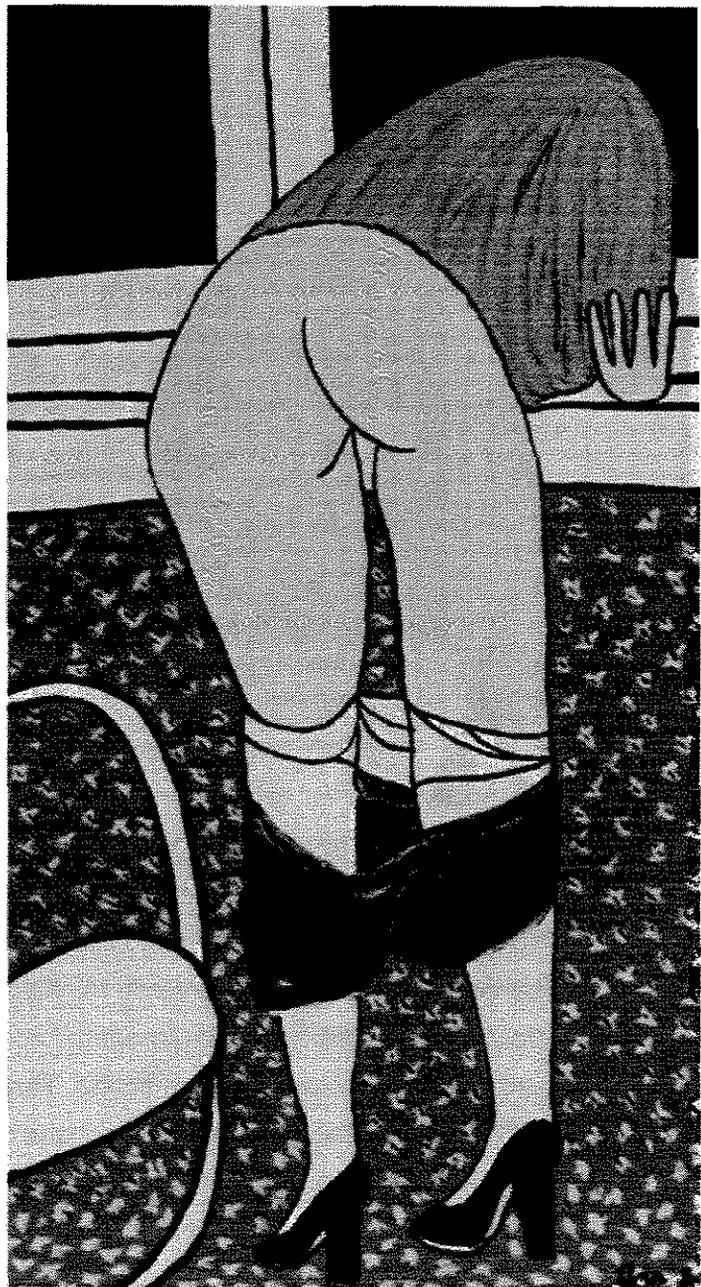
A medida em que esta dissertação tomava corpo, tive a percepção de que por meio dela eu gradualmente normatizava o pensamento que constitui e embasa o meu trabalho plástico. O que a princípio se apresentava como intuição, como um corpo nebuloso, foi adquirindo nitidez até se tornar algo real e palpável. Aprofundando-me na análise da estrutura da linguagem do cinema, compreendi claramente sua manifestação no meu trabalho. As percepções anteriores acerca da minha produção se baseavam em um olhar cego que se fixava no plano da aparência das imagens, no seu fascínio, no seu poder de sedução, que se pareciam mais a decalques de um sonho. Percebo agora os mecanismos ocultos que manipulam o olhar e o imaginário; pode-se dizer que enxergo outras dimensões do que está sendo representado, as profundidades da aparente planura.

Por ingenuidade, o crescimento do trabalho se deu dentro de uma bolha, uma vã tentativa de protegê-lo de considerações racionais, às quais não me sentia apta – nem disposta – a respon-

der. Mas esse gesto intuitivo, ou inconsciente, fez ressaltar suas especificidades, deu-lhe o corpo melancólico com o qual se apresenta, uma melancolia advinda de sua fragmentação e de sua falta de respostas a perguntas que eu provavelmente insistia em não formular.

A primeira fase do trabalho, talvez a mais ingênua e carregada de simbolismo, desemboca no trabalho chamado "Ornella na Janela", uma imagem saída de uma cena de um filme de Marco Ferreri. Este trabalho, além de tratar explicitamente do tema voyeurismo, no seu significado mais visceral, coloca também outras questões que perpassam a arte contemporânea. Trata do objeto retirado de seu contexto de origem; sem referências, ele carrega a pergunta: qual a minha origem? É o olhar do diretor? É o meio? É a pose sedutora da personagem? De fato, sua origem é diversa e imprecisa. Sua ausência de origem é ancestral, o objeto renasce a cada novo olhar, ou a cada meio que lhe infere um novo significado. Esse objeto está inacabado. Talvez seja este o papel da arte, trazer à tona esse aspecto, sua busca de novos significados

Nesse período (da Ornella) o trabalho foi marcado por mulheres lânguidas deitadas, expondo descaradamente sua nudez. Entre pernas, pedaços de

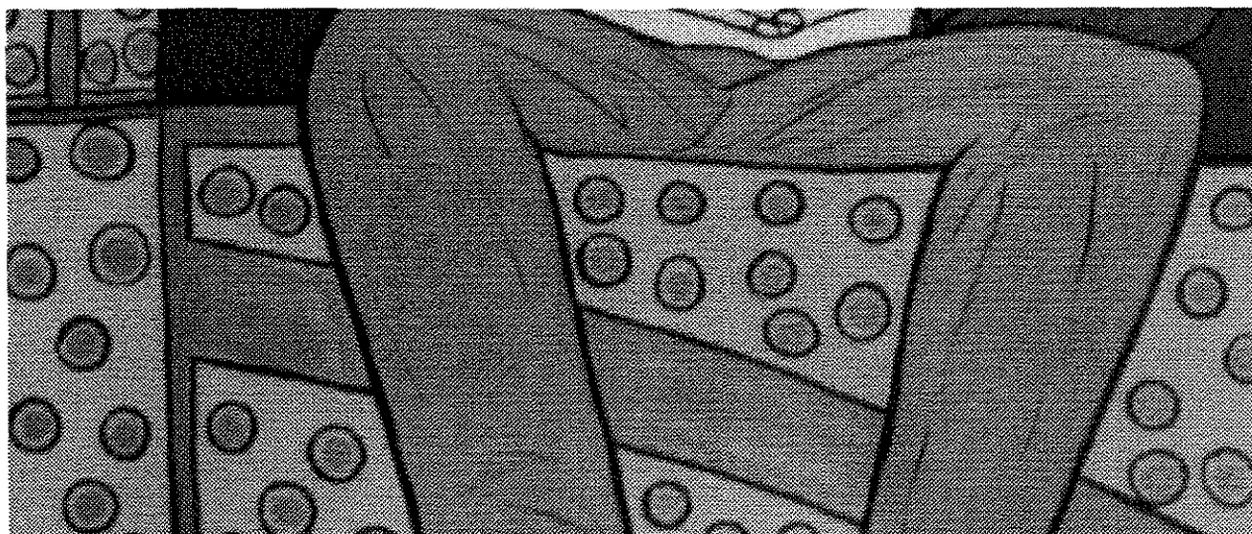


Ornella na Janela, Ana Botelho



seios, escapava, desse meio construído para seduzir, um cheiro, um vestígio de melancolia, aquele objeto que sobrevive por meio do olhar. A sedução mascara aspectos formais da construção pictórica, o uso das cores é o cúmplice silencioso desse procedimento.

As figuras (personagens) são encaixadas dentro do quadro, dando a impressão de que são maiores do que o espaço que as contém, forçadas, desse modo, a permanecer em poses incômodas. Às vezes, até sofrem algumas deformações para se dobrar às imposições do enquadramento, algo infantil como colocar um objeto de grandes dimensões numa caixa que não o comporta. Elas se completam fora do suporte. Esses trabalhos fazem referência ao olhar da câmera cinematográfica, mais do que à fotográfica. Metaforicamente, essa contradição que aparece nos tamanhos, desmascara o poder das ilusões que esses mitos exercem sobre mim. Esses trabalhos nascem do



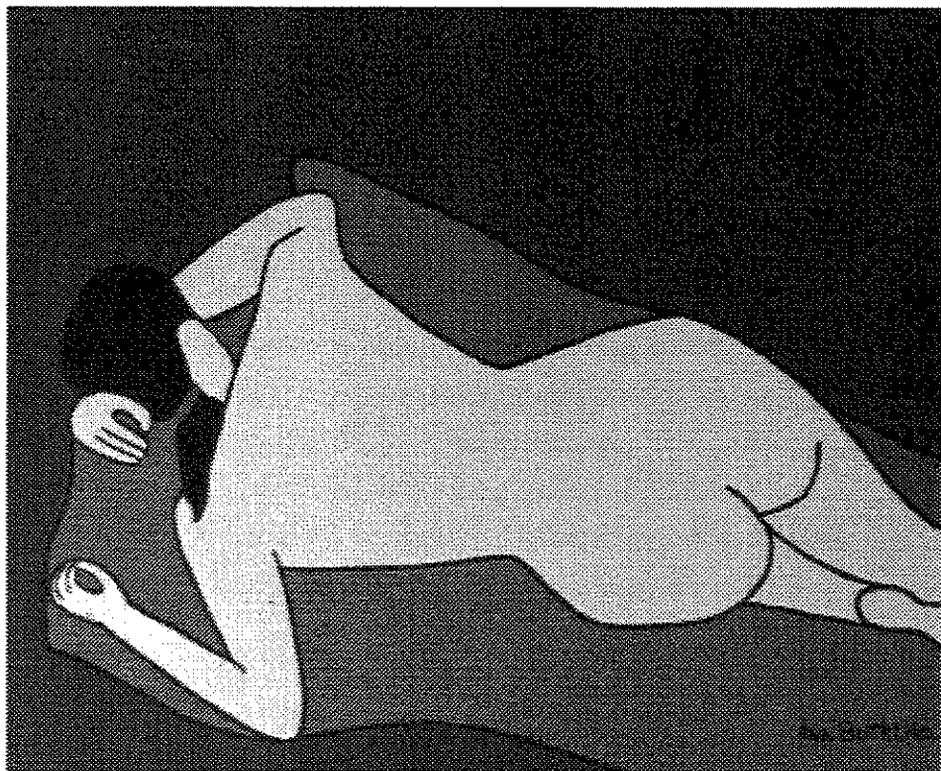
desejo de libertar essas personagens de dentro de mim, porque elas funcionam como fantasmas que têm uma capacidade extraordinária de iludir. Mas, contraditoriamente, quando as faço caber no espaço preestabelecido do quadro, estou na verdade aprisionando-as, comprimindo-as.

As mulheres, o reino das mulheres; rosto duro, corpo macio, mulheres fellinianas, ou matissianas, quem sabe. O olhar feminino, mulheres mais femininas que feministas, pois não querem se libertar do jugo do olhar masculino. Mulher que escolhe a dedo suas poses para manter cativo seu público.

Ambientes íntimos, como banheiros, camas, cadeiras são suportes para o repouso dessas poses. O cunho sexual dessas imagens é descarado. O exibicionismo, o apelo, a espontaneidade com que é revelada essa sensualidade choca, seduz, aliena. Essa desfaçatez suspende, por instantes, a dor constante e silenciosa chamada melancolia, que volta a se instalar quase que imediatamente.

O que está escondido na escolha das poses é sua invisibilidade perante o olhar entediado que, de tanto vê-las, ficou cego. Ocorre, nesse procedimento, um resgate que tenta salvar essas vítimas de sua invisibilidade, afirmando, através da sua repetição, a necessidade de fazê-las re-conhecidas.

Dessa forma, essas mulheres deixam de ser fantasmas de si mesmas, e exibem o gozo de serem desnudadas através de sua imagem refletida nos olhos de quem as vê. Uma comprovação de sua existência.

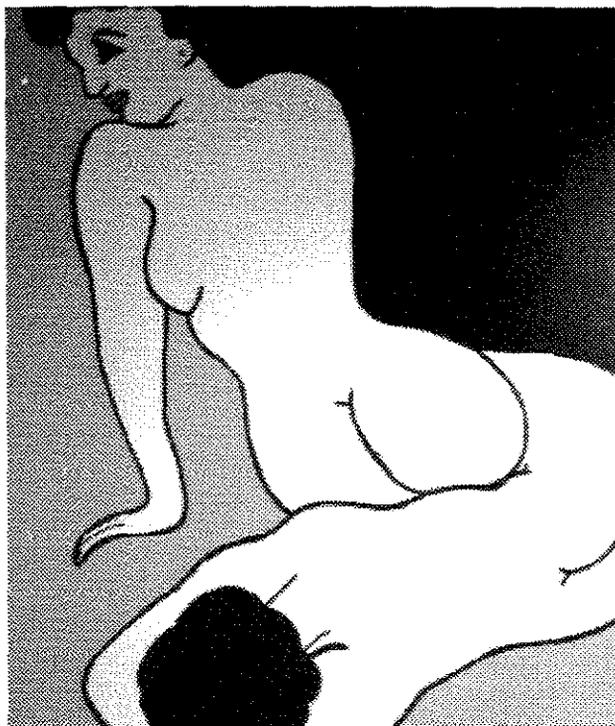


Mulher em Azul, Ana Botelli



Dessa fase há outros trabalhos, os casais, provenientes dos livros que contam a história do cinema. Uma das características dessas personagens é seu olhar em off que, uma vez retirado de seu meio, passa, no quadro, a ser um olhar dissimulado, deslocado de sua função original, de chamar outra cena, o ausente. Por outro lado, esse mesmo olhar nos conduz para dentro daquilo que imaginamos que eles estão olhando; passamos, assim, a imaginar o que isso seria. Dessa forma, se cria a quarta parede, que espelha o nosso olhar furtivo espiando o que está oculto na tela. São recortes de um filme, recortes de sonhos, homens engravatados com olhar ao longe, mulheres entediadas, poses e abraços, encontros, amores em carros. Mas o que há entre eles é uma ausência, a qual distancia seus espíritos das imagens representadas. A característica principal desses homens é que eles funcionam como suporte para essas poses, como uma extensão das cadeiras, sofás, um objeto onde se possa apoiar. Não existe nesses encontros, apesar da aparência, um real encontro, mas a necessidade do outro para existir.

Casal Malevitch. Casal Feliz. Namoro na Praia, Ana Botelho



Esses homens, emprestados do cinema, adquirem na tela uma nova dimensão, sérios suportes para o exibicionismo latente dessas mulheres. Como não há o encontro, essas imagens ficam congeladas nas poses, como se estivessem à espera de um sortilégio que as tirasse dessa dimensão. Os “Homens Californianos” é o trabalho que considero o mais maduro. Esses rapazes carregam em si a consciência de suas simulações, as quais eles expõem sem pudor, abusando dos fetiches e de seus olhares sedutores. Esses trabalhos são calcados no ideal de homem construído pelo cinema da década de 90 e evidencia sua androginia, ressaltada por poses, babados na camisa, cores, cabelos compridos, rostos delicados, mais próximos do feminino. De fato, esses rapazes desempenham o papel que originalmente pertencia às mulheres. Essas imagens saíram de revistas, buscadas ansiosamente em bancas, cabeleireiros. A mesma ansiedade e frenesi que envolvia e envolve o mito, gerando desejos que fixam os comportamentos do público que o consome, consciente e incoscientemente. Os quadros são espelhos para esse público, mas um espelho para o desejo da artista, porém o espelho primordial, metaforicamente, para o modelo – Brad Pitt. O qual revela como em Dorian Gray sua alma.



Killer Looks, Wild Guy, Beauty Boy Ana Botelho



Fall-en-angel-face, Ana Botelho

O trabalho não vale por si, mas pelo conjunto que ele não é, sendo as ausências que ele indicia que estão fora, mas voltadas para dentro. Este é o verdadeiro trabalho de Ana Botelho, um espelho para Brad Pitt, e imagino que em um possível encontro entre os dois, o Pop Star transforme-se em Alice de Lewis Carol vivendo “do outro lado do espelho.”

Marco do Valle



Oro no Banheiro, Ana Botelho

A sociedade americana foi transformada em *voyeur* pelos meios de comunicação. A TV o jornal e as revistas se apropriaram dos mesmos meios que o cinema usa para manter o seu público cativo. Este público passa a ser massa e o cinema nasce para suprir as necessidades desta massa carente. Mais tarde a indústria se apropriará do que foi desenvolvido pelo cinema para seu público e estende essa sedução para uma escala gigantesca, conseguindo, assim, adentrar diariamente as casas, os trabalhos, o cotidiano do homem moderno, transformando-o em mais um espectador, não de um filme mas dos acontecimentos diários, das mazelas de uma sociedade que passa a ser assistida; tudo agora gira em torno do prazer de ser visto e do prazer do olhar. Assim como o cinema, a Pop tem a habilidade de transformar o ordinário – objetos do cotidiano – em glamour. No cinema clássico a mulher fica resumida a fragmentos de corpo (pernas, faces, olhos), tornando-se um signo icônico. A Pop se apropria desse signo icônico e o transforma novamente em pintura, revelando sua máscara de perversão. O olhar perverso masculino transforma tudo em objeto a ser exposto para seu próprio prazer. Essa perversão se dá pela ideologia do correto, das leis, na verdade, esconde seu duplo sentido, sentido esse que os artistas da Pop desvendam.



Bolo de Noiva, Ana Botelho

Talvez uma das mais importantes revelações seja o sentimento de melancolia implícito nesses objetos, melancolia por estarem presos a um olhar cego, a uma pose, a um clichê de sentimentos. Talvez, a melancolia de estarem presos à ansiedade que eles próprios (os objetos) carregam dentro de si, a ansiedade de serem salvos, libertos dessa prisão de olhares e poses. A inteligência dos trabalhos reside exatamente nesse ponto, quando as personagens deixam de ser imagens figurativas – porque passam a ser diferentes daquilo que representam – tornando-se abstratas porque nem elas mesmas se reconhecem, pelo seu desgaste. Acabamos por nos tornar cegos a elas (ou elas, invisíveis a nós) e só conseguimos enxergar o que está em nós, a realidade de nosso olhar ansioso, o olhar de uma sociedade ansiosa e petrificada diante de sua própria imagem, quando se reconhece no objeto ansioso e solitário. Tornamo-nos simulações de desejos, simulacros de nós mesmos. Olhamo-nos no espelho e não nos reconhecemos mais: estamos mortos diante de nossa imagem prisioneira.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Critica da Arte*. Editora Estampa Ltda, Lisboa, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Papyrus Editora, Campinas, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Alucinação Coletiva do Virtual in Folha de São Paulo*, janeiro 1996.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Ed. Nova Fronteira, R.Janeiro, 1984.
- BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*, S.Paulo, Brasiliense, 1991.
- BRITO, Ronaldo. *Mamãe Belas Artes*. In *O Beijo n° 2*, Ed. Boca, R.Janeiro, 1977.
- _____. *O Moderno e o Contemporâneo – o Novo e o Outro Novo*.
- BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura - Choques de Linguagens*. Ed. Tempo Brasileira, R.J. 1967.
- BURCH, Noel. *Praxis do Cinema*. Ed. Perspectiva USP, SP.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema – Espetáculo, Narração, Domesticação*. Scritta, SP.1995.

- COHN, Clotilde. *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, in *Arte em São Paulo* n° 37, 1987
- DAYAN, Daniel. *The Tutor Code of Classical Cinema*, *Film Quarterly*, vol.28 n° 1, outono 1974.
- ECO, Umberto. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Ed. Nova Fronteira, R.Janeiro, 1984.
- FUSCO, Renato de. *História de Arte Contemporânea*. Ed. Presença, Lisboa.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. Martins Fontes, São Paulo, 1995.
- GUIMARÃES, Dinara Machado. *Vazio Iluminado – O Olhar dos Olhares*. Ed. Notrya, 1993.
- GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative film. The early years at Biograph*. University of Illinois Press Urbane and Chicago, 1994.
- JANSON, A.F./JANSON, H.W. *Iniciação à História da Arte*. Ed. Martins Fontes. São Paulo.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o Cinema – Os Dois Lados da Câmera*. Ed. Rocco, R.Janeiro, 1995.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular – Introdução à Fotografia*. Ed. Brasiliense S.A, SP 1984.
- METZ, Christian. *O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema*. Livros Horizonte, Lisboa, 1980.
- MICHELLI, Mário. *As Vanguardas Artísticas*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- NEIVA JR, Eduardo. *A Imagem*. Ed. Ática. São Paulo, 1994.
- NICHOLS, Bill. *Movies and Methods V.I (anthology)* University of California Press. Berkeley, Los Angeles London. Edited by 1987.
- _____. *Movies and Methods V.II. I (anthology)* University of California Press. Berkeley, Los Angeles London. Edited by 1987.
- OUDART, Jean-Pierre. *La Suture*. *Cahiers Du Cinéma*, n° 211, abril 1969.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como Forma Simbólica*. Edições 70. Lisboa, 1993.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Ed.Perspectiva, S.Paulo, 1977.
- PIGNATARI, Décio. In texto de entrevista dada à Marion Strecker Gomes
- RICHTER, Hans. *Dada e AntiArte*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1993.

ROSEMBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

VALLE, Marco do. *Processos de Apagamento em Escultura – Limites entre o Moderno e o Contemporâneo*. Revista Oculum n° 2 Campinas, São Paulo, 1992.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema – Antologia*, Edições Graal. R. Janeiro, 1983.

WALLIS, Brian. Editor - *Art after modernism: rethinking representation*, David Godine Publisher Inc., Boston, Mass, 1984.

Índice de imagens

- p. 1 Recorte do filme *2001, uma odisseia no espaço*, Stanley Kubrick.
- p. 3 *As Três Graças*, Ana Botelho.
- p. 13 *O Espelho. Rosa. Outro Espelho*, Ana Botelho.
- p. 15 Recorte do filme *Janela Indiscreta*, Alfred Hitchcock. *Obra-prima*, Roy Lichtenstein. *O Beijo*, Ana Botelho.
- p. 19 *São João Apóstolo (anamorfismo)*, J.F. Niceron.
- p. 25 *A Ponte de Brooklyn*, David Hockney.
- p. 27 Recorte do filme *Psicose*, Alfred Hitchcock.
- p. 29 Recorte do filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível*, Alfred Hitchcock.
- p. 30 Recorte do filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível*, Alfred Hitchcock.
- p. 33 Recorte do filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível*, Alfred Hitchcock.
- p. 34 Recorte do filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível*, Alfred Hitchcock.
- p. 35 Recorte do filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível*, Alfred Hitchcock.
- p. 36 Recorte do filme *Janela Indiscreta*, Alfred Hitchcock.
- p. 37 Recorte do filme *Janela Indiscreta*, Alfred Hitchcock.
- p. 38 Recorte do filme *A Suspeita*, Alfred Hitchcock.
- p. 40 Recorte do filme *Psicose*, Alfred Hitchcock.
- p. 41 Recorte do filme *Marnie - Confissões de uma Ladra*, Alfred Hitchcock.
- p. 43 Recorte do filme *Marnie - Confissões de uma Ladra*, Alfred Hitchcock.
- p. 45 *Alvo*, Jasper Johns.
- p. 47 *Art*, Roy Lichtenstein.
- p. 48 *A Fonte*, Marcel Duchamp
- p. 49 *M-Maybe*, Roy Lichtenstein.
- p. 50 *Soft toilet*, Claes Oldenburg.
- p. 53 *Marilyn*, Andy Warhol
- p. 54 *Símbolo da Pepsi-Cola*, Claes Oldenburg.
- p. 55 *Presidente Eleito*, James Rosenquist. *Flores*, Andy Warhol.
- p. 57 *Presidente Eleito*, James Rosenquist.
- p. 59 *Auto-retrato*, Andy Warhol.
- p. 60 *Auto-retrato*, Andy Warhol.
- p. 61 *Art*, Roy Lichtenstein.
- p. 63 *Bad Boy*, Fischer.
- p. 65 Marcel Duchamp refletido em seu trabalho *O Grande Vidro. Judith and her Maidservant*, Artemisia Gentileschi. Recorte do filme *Marnie - Confissões de uma Ladra*, Alfred Hitchcock. Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock. *Márcia Sonhando*, Ana Botelho. *As Meninas*, Velásquez. Recorte do filme *A Suspeita*, Alfred Hitchcock.
- p. 66 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.

- p. 67 *Judith and her Maidservant*, Artemisia Gentileschi. *As Meninas*, Velásquez.
- p. 68 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.
- p. 69 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.
- p. 70 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.
- p. 71 Marcel Duchamp refletido em seu trabalho *O Grande Vidro*.
- p. 72 *O Grande Nu Americano N.98*, Tom Wesselmann.
- p. 73 Recorte do filme *Janela Indiscreta*, Alfred Hitchcock.
- p. 74 Recorte do filme *Rebeca, a mulher inesquecível*, Alfred Hitchcock.
- p. 75 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.
- p. 76 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.
- p. 77 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.
- p. 78 Recorte do filme *Os Pássaros*, Alfred Hitchcock.
- p. 81 *Gorgeous Boy*, Ana Botelho.
- p. 83 *Casal Tédio*, Ana Botelho.
- p. 84 *Ornella na Janela*, Ana Botelho.
- p. 85 *Bad Boy*, Ana Botelho.
- p. 86 *Mulher em Azul*, Ana Botelho.
- p. 87 *Cenas Domésticas*, Ana Botelho.
- p. 89 *Casal Malevitch. Casal Feliz. Namoro na Praia*, Ana Botelho.
- p. 91 *Killer Looks. Wild Guy. Beauty Boy*, Ana Botelho.
- p. 92 *Fall-en-angel-face*, Ana Botelho.
- p. 93 *Choro no Banheiro*, Ana Botelho.
- p. 94 *Bolo de Noiva*, Ana Botelho.
- p. 103 Recorte do filme *Marnie - Confissões de uma Ladra*, Alfred Hitchcock

Capa Colagem – 2001 uma odisséia no espaço de Kubrick



The End