

# A Arte dos Irmãos Quay à luz do *Grande Vidro*: a Narrativa

The art of the Quay Brothers in the light of *The Large Glass*: the Tale

EITHNE O'NEILL

Escritora e crítica de cinema, França

FÁBIO FONSECA (TRADUTOR)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia, Brasil

## RESUMO

A refinada arte cênica dos irmãos Quay, sendo ela em stop-motion ou ao vivo, é notoriamente misteriosa. Evitando os códigos do cinema narrativo, seu mundo imaginário, em grande parte feito à mão, resiste às tentativas de ser definido de maneira unívoca. Após um olhar mais atento, constata-se que o mundo dos irmãos Quay revela elementos formais presentes nas estratégias adotadas por Duchamp na realização do seu trabalho inacabado – O Grande Vidro. Em que medida é que estas obras de arte, cinéticas ou estáticas, têm uma história para contar? Esta questão, tendo como método a análise comparativa, pode ajudar a esclarecer o que é uma narrativa.

## PALAVRAS-CHAVE

*Stop-motion*, o inacabado, poeira, desejo.

## ABSTRACT

Both stop-motion and live, the elaborate scenic art of the Quay Brothers is notoriously mysterious. Eschewing the codes of narrative cinema, their largely hand crafted imaginary world defies clear-cut definitions. On closer inspection, it is seen to share formal components with the strategies of Duchamp's unfinished conceptual structure *Large Glass*. To what extent may it be said that these enigmatic arte-facts, cinematic or static, tell a story? As a comparative method of enquiry, the question may help to shed light on the telling of tales as such.

## KEYWORDS

*Stop-motion*, the unfinished, dust, desire.

*These things never happen but are always.*<sup>1</sup>

## 1. Introdução

Nascidos na Filadélfia em 1947, os gêmeos Quay se especializaram em animação em volume chamada *stop motion*. Graduados pelo *Philadelphia College of Art*, continuaram seus estudos no *Royal College of Art* de Londres, cidade onde residem desde 1970. Em 1980, eles fundaram o *Studios Koninck* com Keith Griffiths como produtor. Ao longo de quarenta anos, eles dirigiram trinta curtas-metragens com um viés fantástico. A esse corpus se somam os longas-metragens filmados ao vivo, inspirados nos romances, *Institute Benjamenta* (1995), em preto e branco, e *The Piano Tuner of Earthquakes* (2005), em cores e associando bonecos a atores.

Os filmes anunciam o tema milenar da bela mulher amada, condenada ou morta. Desde o primeiro curta-metragem dos Quay, *Nocturna Artificialia* (1979), a música tem sido uma constante neste mundo inquietante. Em 2000, Karlheinz Stockhausen compôs uma partitura para *In Absentia*, evocação de Emma Hauck (1878-1920), uma paciente diagnosticada esquizofrênica que escreve incansavelmente para o marido. A arte dos Quay é de uma beleza hipnótica, realçada por um humor irônico. Marionetes, alfinetes, penugem de cardo, garfos, elásticos, um macaco e humanos coabitam e se deixam. Trilhas sonoras marcantes pontuam esses filmes poéticos, às vezes comparáveis a recitais de ópera.

Também são numerosas as encomendas para esses ilustradores de formação. Eles desenham capas de obras como o estudo sobre Andrei Tarkovski, de Mark Le Fanu, ou *Le Château des destins croisés*, de Italo Calvino, uma série de contos mágicos. Entre seus documentários está *The Phantom Museum* (Channel 4 TV, 2003), sobre a *Collection Sir Henry Wellcome* de artefatos anatômicos. Suas cenografias de teatro, de ópera e de balé, para *O Amor das Três Laranjas* de Prokofiev, *La Puce à l'Oreille* de Feydeau e *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière confirmam sua conexão com a literatura assim como com as artes do espetáculo.

## Histórias de origem

Atraídos pela narrativa fantástica, os Quay se voltam para a Europa Central e a América Latina. De *Street of Crocodiles* (1986) surge o clima pesado do antigo Império Austro-Húngaro descrito na narrativa de origem homônima (1934) do polonês Bruno Schulz. O *Institute Benjamenta* transpõe *Jakob von Gunten* (1909), conto de feitiçaria de Robert Walser, escritor da Suíça de língua alemã (1878-1956). Jakob, o protagonista, se matricula em uma escola decadente para mordomos, onde aprende a arte de não esperar nada da vida. Publicado em 1940, *La invención de Morel*, fábula de antecipação do argentino Adolfo Bioy Casares, é o começo de *The Piano Tuner of Earthquakes*. Na véspera de seu casamento com Adolfo, uma futura noiva, Malvina Van Stille é morta por um cientista louco, Doutor Droz; ele a sequestra em uma ilha, declarando: “Logo você

---

1 Em inglês, a tradução de Arthur Nock, propõe para a Seção IV, dedicada aos mitos: “*All this did not happen at any one time but always is so: the mind sees the whole process at once, words tell of part first, part second*”, Salluste, **Traité des Dieux et du Monde**, Cambridge University Press, pagina 9.

cantará para mim, na minha cama pela eternidade”. Nos Quay, a influência se perfila por Raymond Roussel, romancista e dramaturgo, autor das narrativas, *Impressions d’Afrique*, sobre naufragos em um país fabuloso (1910), e *Locus Solus*, nome de uma propriedade marcada por prisioneiros em celas de vidro e maquinas refinadas (1914).

Na época do lançamento do *Institute Benjamenta*, os Quay explicam: O que se passa na sombra, nas zonas cinzentas também nos interessa, tudo o que é evasivo e fugidio, tudo o que se pode dizer em belos semi-tons ou na sombra profunda (ROSE, 2004). Esse gosto pelo efêmero e o incompatível se manifesta na fantasia de um décimo terceiro mês concebido por Schulz, uma bandeira sob a qual os Quay gostam de criar. Rejeitando rótulos, eles aceitam o epíteto de “surrealista” para a imagética dos mundos atemporais que chamam “sonhos”<sup>2</sup>. Sua empatia pelas histórias de Roussel os aproxima de Marcel Duchamp, dadaísta e amigo dos surrealistas.

Nascido em 1887, Duchamp pertence à mesma geração de quatro escritores importantes cujas narrativas inspiram os Quay, Roussel (1887-1933), Walser (1878-1956), Schulz (1892-1942) e Franz Kafka (1883-1924). Uma experiência de fim de século instaurando um desejo de renovação reúne esses espíritos. A afinidade dos Quay com essa constelação de gênios reflete sua inclinação não-conformista. Da mesma forma, seu distanciamento dos códigos estabelecidos na sétima arte, animação e vida, se aparenta à rejeição histórica pelo artista Duchamp da pintura descritiva, chamada retiniana. Como Duchamp, os Quay se comparam com o papel do acaso na criatividade artística.

A experimentação duchampiana com a arte conceitual culmina em *o Grande Vidro*, exposto durante a Grande Guerra em 1915. Hoje na coleção permanente do Museu de Arte da Filadélfia, este “quadro hilariante”, como Duchamp o descreveu (SANOUILLET, 1975, p.45), propõe uma variante modernista de um tropos consagrado da cultura ocidental, o da noiva. O esboço de Duchamp da “noiva”, essa “divorciada da expressão pictórica convencional” (*ibid.*, p.181), parece ter entre seus ancestrais a figura futurística que aparece no início de *Locus Solus*: “Leve de aparência, embora inteiramente metálica, a jovem estava suspensa em um pequeno balão amarelo claro... embaixo, o chão era forrado da mais estranha maneira” (ROUSSEL, 1965, p.32). É uma silhueta prototípica da parte de sua noiva batizada por Duchamp “A mulher suspensa”. Ele confirma: “É Roussel que, fundamentalmente, foi responsável pelo meu Vidro”.

O solteiro mói seu próprio chocolate: na parte inferior do *Grande Vidro*, um imponente cilindro giratório, chamado Triturador de Chocolate, simboliza o onanismo automático. Emblema da mecanização do fenômeno amoroso, e único desenho executado segundo as leis da perspectiva, a máquina com manivela sublinha o isolamento respectivo da “noiva” e dos seus pretendentes. Quebrado acidentalmente em 1916 e depois remontado, o *Grande Vidro* é declarado em 1923 “definitivamente inacabado”. Frágil, o artefato suscita por seu estado incompleto uma repercussão raramente atribuída a obras de arte realizadas para seu fim consagrado. O advento Quay significa uma tentativa inocente de retomar “este plano de máquina amorosa” (LABEL, 1985, p.145)?

---

2 Retrato dos Irmãos Quay. *Frames, le webzine de l’animation et du cinéma*. Disponível em: <http://frames.free.fr/1/quay.htm>. Acesso em: 07/02/2021.

## Paralelos artísticos

Uma similaridade de procedimento liga o arauto dos *ready-mades* e os Irmãos, conhecedores da história da arte. Corda, bola de pingue-pongue, cabide, bússola, chifre de veado, chumaço de algodão, poeira e tantos objetos encontrados servem aos animadores para confeccionar seus espaços imaginários. Na esfera dos Irmãos, o suporte do Vidro está presente via profusão de janelas manchadas e espelhos embaçados, vitrines sujas, olhos de conta craquelados em suas bonecas à Hans Bellmer, a ótica de uma câmera, a vidraça suja separando um teatro de autômatos do afinador Felisberto.

Como suporte essencial, o vidro reforça as semelhanças entre os artistas. Embora transparentes, os painéis do *Grande Vidro* erguem uma barreira suplementar entre essa narrativa de amor cortada pela raiz e o espectador. Por sua vez, os Quay são adeptos da autorreflexão. Fiel ao seu título, *Nocturna Artificialia*, estritamente falando, seu primeiro filme, atrai a atenção para o artifício cinético: a mão do operador põe o Cinetoscópio anacrônico em movimento. *The Cabinet of Jan Svankmajer* (1984), uma homenagem ao animador tcheco, começa com a fabricação da cabeça do mestre do *stop-motion*. Um cuspo de saliva desencadeia a máquina do filme *Street of Crocodiles*.

## Poeira, fios, vidro

Nada é lixo para os Quay; seu objetivo é: “criar um mundo visto através de um vidro sujo” (Habib, 2002). A imagem da 13ª epístola pauliniana do Novo Testamento surge: “Vemos agora por meio de um espelho, de maneira obscura”. Não há dúvida, a metáfora abrange o *Grande Vidro* feito à mão, com sua opacidade, seus desenhos enigmáticos, suas rachaduras e sua poeira encrustada. Nos dois ateliês sucessivos de Duchamp em Nova York, a poeira acumulada sobre uma placa de vidro ao longo dos anos foi fotografada por Man Ray em 1920. Emoldurada, essa poeira se torna o artefato nomeado “*Dust breeding*”. Graças à forma em *-ing*, o grupo nominal do título inglês da fotografia, mais naturalista do que o título francês “*Élevage de poussière*”, abarca uma dimensão expressiva de uma vitalidade ativa. A poeira possui uma potência geradora.

Além disso, “ver através de um vidro sujo” ecoa o título do segundo volume escrito por Lewis Carroll sobre as aventuras surreais de Alice, *Through the Looking Glass* (Alice através do espelho, 1872). Alice personifica em sua própria pessoa a miniaturização característica dos personagens do *stop-motion* Quay. Mesmo que ela seja uma miniatura, Alice é uma personalidade notável. Não há dúvida de que o espectador entra em um filme dos Quay como Alice que atravessa o espelho dizendo “*curioser and curioser*” (mais e mais curiosa); da mesma forma, o espectador do *Grande Vidro* esfrega os olhos: o que esse objeto quer dizer? Por fim, a aversão Quay para um efeito liso e limpo se estende até a trilha sonora. Eles apreciam a textura não “muito própria ou polida” das gravações de seu compositor, o polonês Lech Jankowski, que conhecem em 1982. Durante as filmagens de *Street of Crocodiles*, os Irmãos evitam dissipar o que está no chão: a poeira volátil.

Duchamp “desenha” usando as cores e silhuetas do *Grande Vidro* por meio de óleo e fios de chumbo. A estes respondem, *mutatis mutandis*, os fios de marionetes Quay. *Street of Crocodiles* mostra que o fio guiando o homem marionete é cortado no momento em que ele

perambula por um labirinto de becos. Ele será em seguida preso em uma armadilha de uma *bachelor machine*, contam os Irmãos. O fio visível que segura e solta o perambulador seria ele também o emblema do fio da trama? Uma série de elementos reúne os Irmãos enigmáticos e o criador do *Grande Vidro* mistificador. E as narrativas deles?

## Narrativa

O florescimento de escritos exegéticos que tratam do *Grande Vidro* constitui uma narrativa de proporções “épicas”. Narrativa sem fim – que nós perseguimos! –, este monumento interpretativo é inaugurado pelo meta-texto de um catálogo das notas sobre seu *Grande Vidro*, detalhadas e ilustradas por Duchamp, depois publicadas em 1934 com o título *La Boîte Verte*. Uma série de enigmas que relata a gênese do *Grande Vidro* e, *avant la lettre*, um *making of*. Trata-se de um *work in progress*. Quanto aos escritos sobre a obra dos Quay, uma bibliografia de pesquisa de obras publicadas até 2013 está acessível<sup>3</sup>. Os DVDs disponíveis de seus curtas-metragens incluem uma opção de lhes visualizar com explicações simultâneas por seus autores<sup>4</sup>; como para o DVD do *Institute Benjamenta*, livretos explicativos estão incluídos pela distribuidora.

Se defendendo de apoiar teorias ou propor interpretações unívocas, os Quay aceitam a sugestão de que sua arte expressa “uma subjetividade vista dentro de um sistema objetivo” (HABIB, *op. cit.*). Para responder à pergunta “o que contam esses artistas?”, tomemos como “sistema objetivo” O *Grande Vidro*, esta construção épica e parcial que, como uma frase de sonho, gera a sua narrativa. Como escreveu Susan Rubin Suleiman sobre narrativas incompletas: “Seu significado reside talvez precisamente na sua capacidade de engendrar outros textos”<sup>5</sup> (SULEIMAN, 1968).

## A narrativa curta

Diferente de Freud, amante de mitos e narrativas fechadas, especialmente romances do século XIX, os Quay dizem que se preocupam pouco com “Shakespeare ou as lendas”. É o desdobramento dramático clássico que, sem dúvida, os deixa indiferentes, com suas peripécias, clímax e desfecho como a resolução catártica de certos contos universais. Ao gênero “épico” do cinema *mainstream*, eles preferem uma forma “reduzida” ou fragmentada. Eles procedem à redução audaciosa da lenda do tirano Gilgamesh de Uruk em *This Unnameable Little Broom* (1985). Sendo o drama uma forma narrativa, o neologismo “*dramolet*”, com o sufixo diminutivo em *-et*, refere-se ao pequeno interlúdio lírico *Stille Nacht 1* (1988), bem como ao curta-metragem *The Comb* (1990).

---

3 Sobre a obra dos Quay, uma bibliografia de pesquisa detalhando os trabalhos publicados até 2013 está acessível, com resumos em alemão para as principais publicações: Wulff, Hans Jürgen: *Quay Bros.: Die Filme von Stephen und Timothy Quay. Eine Arbeitsbibliographie*. Westerkappeln: DerWulff.de 2013 (Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 152). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12786>.

4 Irmãos Quay. Os curta-metragens. Edição restaurada e remasterizada, Bfi ; *Institute Benjamenta* Channel Four Television, E.D. Distribution.

5 “*La Maîtrise et le Transfert. Significations de Dora*”. In : *Poétique XV11: Le récit à la limite*. Novembre 1968, “*Freud et le récit*”, p. 464. O autor oferece uma leitura da narrativa da análise de Freud: O caso Dora. Fragmento de uma análise de histeria, especialmente em seu personagem “inacabado”.

O encontro dos Quay com a prosa de Franz Kafka é fundamental. Desde sua juventude, seu *Journal intime*, carregado de fragmentos e de narrativas curtas e oníricas, os seduziu. Tanto que um primeiro filme adapta a narrativa kafkiana *Brüdermord* (Fratricida), que data de 1910-1913 e tem duas páginas e meia. Por motivos de direitos, de autor e de compositor, neste caso Krysztof Penderecki, este filme nunca foi distribuído. Apesar desse hiato, esse relato de Kafka contém um observador, imparcial e curioso, modelo de um personagem Quay recorrente, caminhante, *voyeur*, até mesmo o próprio cinematógrafo. Por fim, o dispositivo do jornal íntimo escrito pelo afinador, ouvido em voz *off* e iluminado com seus sonhos, estrutura a cronologia da visita do afinador à ilha de Droz.

## A Mulher

O nascimento do Grande Vidro é uma saga de transmigração gradual. Inelutavelmente, a desencarnação da musa duchampiana progride. Tendo demonstrado sua capacidade para pintar nus femininos, carnudos ou esbeltos, Duchamp produziu telas que introduzem o *Grande Vidro*. Em 1912, *Le Passage de la Vierge à la Mariée* prevê as formas mecanicistas do *Vidro* final. Um cruzamento se produz entre as artes. A representação da mulher torna-se cinética, por meio da cronofotografia dos dois *Nu descendant un escalier*, 1 e 2 em 1911 e 1912. Quanto a uma distinção sexual biológica, o *Nu* é ambíguo. Esta nuance de não-diferenciação é encontrada nos Quay; suas bonecas sendo bissexuais ou assexuadas; criança ou andrógino, seu personagem ignora a distância velho/jovem, como a diferença menino/menina. Tornada uma abstração no *Grande Vidro*, uma noiva, marionete sem sangue de maquinaria erótica, está presa em uma motricidade suspensa. Muito mais antropomórficas, as silhuetas dos nove celibatários esperam abaixo. Em vão.

*Institute Benjamenta* e *The Piano Tuner of Earthquakes* estruturam-se em torno de um objeto de desejo inacessível – a mulher –, associada a uma pesquisa artística e existencial. A frustração da tentativa abortada, seguida da retomada do mesmo esforço, pontua os curtas-metragens, como *The Comb* ou *In Absentia*, bem como o *Institute Benjamenta* que leva a iteração mecânica a um nível paroxístico. O que nos Quay não impede o retorno da tentativa idêntica. A repetitividade talvez seja para Duchamp um anátema, mas por seu título de origem, O *Grande Vidro* se vê em um *peep-show* como o cinema dos Quay com seu tema *voyeurista*. Autores de um documentário sobre *Punch e Judy* (1981), eles se lembram do parque de diversões; o *Vidro* remete à atração do “*Chamboulou*” popular, convidando o visitante a lançar bolas em um manequim, relacionado ao jogo de massacre denominado em inglês “*Aunt Sally*”, ambos fundados sobre o gesto repetido (LEBEL, 1959, p. 33).



Figura 1. - Marcel Duchamp, *O Grande Vidro*, 1915–1923. Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira entre painéis de vidro, 277,5 × 175,9 × 8,6 cm, Museu de Arte da Filadélfia. Fonte: wikipedia.

### Noiva e boneca

E o *Grande Vidro* e sua narrativa? Na verdade, a obra constitui a seção inicial, senão inteira, de uma narrativa significativa. Seu título original, *A Noiva despida por seus celibatários, mesmo* sinaliza um fato consumado. A disponibilidade da “promessa”, despida e situada no alto, é, no entanto, contradito pela posição dos moldes *maliques* (masculinos) abaixo. Embora ela tenha chegado “no fim do seu desejo”, e apesar do princípio anunciado por Duchamp segundo o qual “Toda a importância gráfica é para este desabrochar cinemático”, é esforço desperdiçado. Ela está fora de alcance. “Não há solução de continuidade entre ela e a máquina celibatária” (SANOUILLET, *op. cit.*, p. 59). Por implicação, a figura da Noiva intocada recobre a de uma Musa declarada inoperante. A ausência de fechamento do *Grande Vidro* se encontra na relutância dos



Quay em relação à completude narrativa. No entanto, onde na máquina erótica do *Vidro* se trata de autômatos estáticos, com um artefato indicando expressamente a parada do movimento, as bonecas Quay imaginam que são móveis! Onde elas encontram sua vitalidade?

No início é a boneca da Tchecoslováquia, berço da arte surrealista. *The Cabinet of Jan Svankmajer* abre sobre uma cabeça de Arcimboldo, saída do gabinete de curiosidades do Imperador Rodolfo XI em Praga e emblema do mentor dos Quay. Pequena fábula encantadora, é encenada entre um mestre e um(a) aluno(a) que se familiariza com as ferramentas da fabricação ilusionista, os bonecos com crânios perfurados, uma escada com a qual escalamos para o que está fora de alcance, e a trilha sonora. Com suas ferramentas de base, os Quay reinventam à sua maneira um gabinete de curiosidades.

Entretanto, o polonês transgressor Walerian Borowczyk, artista ilustrador como os gêmeos, que assina *Renaissance* em *stop-motion* (1964) e *Contes Immoraux* (1984), está mais próximo deles, exploradores de uma veia decadente. No voluptuoso conto que é *The Piano Tuner of Earthquakes*, um *close-up* da laringe de Malvina remete à vulva da vagina. O homoerotismo contido nas paredes do *Institute Benjamenta* é mais pronunciado na ilha ameaçada por uma catástrofe da natureza.

## Recitação

A falta de comunicação das bonecas mudas do *stop-motion* se repercute nos monólogos, refrãos e textos impressos e legíveis do *Institute Benjamenta*. Abre com uma voz em *off* recitando em alemão uma série de adágios paradoxais do gênero; *aquele que ousa não tem coragem*. Visto que os atores de carne e osso, subjugados por sua professora Lisa, declamam e recitam de cor as ladainhas, como as litâneas representadas pela lâmina do *Grande Vidro*. O quadro-negro da sala de aula está coberto de adágios que os aprendizes entoam. Emoldurado e adornando os quartos, o bordado vitoriano promulga antiquados provérbios de uma banalidade que só pode estimular o desejo de progresso ou mudança.

## Narrativa e Cinematografia

Se a cantora Malvina se faz ouvir pela música, as outras criaturas dos Quay são quase tão silenciosas quanto a Noiva de Duchamp. A narrativa Quay avança, em três pontos notáveis próximos da visão estética de um de seus cineastas admirados, Robert Bresson (BUCHAN, 2011, p.135). Para eles, preocupados com a atividade da mente, a eloquência da imagem visual e da trilha sonora prevalece sobre o diálogo e sobre a ação corporal. Em maiúsculas, lemos a máxima bressonniana: **O CINEMATÓGRAFO É UMA ESCRITA COM IMAGENS E SONS EM MOVIMENTO E SONS** (Bresson, 1975, p.18). O cineasta esclarece: “É preciso que os ruídos se tornem música” (id, p.32.). Música, imagem e gestos: a tríade dos Quay já foi decretada. Bresson rejeita a narrativa do cinema convencional como sendo teatral e fotográfica. Ele aplica à arte cinematográfica a palavra “cinematógrafo”, que designa originalmente a máquina ótica. Com ele se esboça a nostalgia de um passado que sustenta a arte sutil dos animadores. As bonecas datam da infância, mas também da condição pré-verbal das crianças. Veiculado por suas folhas empilhadas e cobertas de um grafismo ilegível, o limite da mudez torna-se a loucura da paciente Hauck.



*Nocturna Artificialia*, a narrativa noturna de um caminhante solitário, é pontuada por uma mini narrativa composta por oito intertítulos surrealistas em inglês, polonês, alemão e francês que, além de inacabados, confirmam o que a imagem transmite. Recitada na primeira pessoa, a ação se resume como segue: “Na sombra da noite, em um movimento mecânico, um homem solitário sai para a rua, espera e vê um bonde elétrico vermelho com poste que passa sob uma catedral, momento no qual ele experimenta ‘uma êxtase inefável’”.

Neste momento, o rosto de uma bela Virgem bizantina preenche o campo até a borda e nos fixa o olhar. Sobreposta à sua face, aparece uma escala, objeto que retorna em *Street of Crocodiles* e em *The Comb*. Uma música *stringendo* alterna com a ressonância elétrica e acordes de órgão. Conta-se uma interioridade do vivido, transmitida pela música, uma tentativa de tecer uma ligação entre a experiência sepultada e o exterior, entre o hoje e ontem. É a matriz poética da narrativa dos Irmãos.



Figura 2. – Irmãos Quay, *Nocturna Artificialia*, 1979, 21 min., British Film Institute Production Board.  
Fonte: imagem da autora<sup>6</sup>

Composto de sete aprendizes, descendentes dos sete anões de *Branca de Neve* (O'NEILL, 2000, p. 26-27) e acompanhado pelo Diretor e seu assistente Kraus, o conjunto de nove homens do *Institute Benjamenta* corresponde ao grupo de nove moldes *maliques*, os celibatários do *Grande Vidro*. No *Institute Benjamenta*, a existência dos alunos gira em torno de uma única mulher presente, aqui, Lisa. A narrativa das últimas semanas daquela que será enterrada com um vestido de noiva deslumbrante está impregnada de uma triste ironia pois, com a chegada de Jakob, não há nada

---

6 Todas as três fotos tiradas dos filmes foram publicadas com permissão dos Irmãos Quay. O autor e os editores expressam seus sinceros agradecimentos.

de novo para contar. O interesse do conto e do filme consiste em recitar-nos precisamente esta gafe<sup>7</sup>. Esta paródia fustigante do romance de aprendizagem é uma metáfora da vida, declinando humilhação, beleza, sensualidade e a iniciação ao nada. Para se impregnar da verdade afixada na parede do Instituto: “As Regras já pensaram em tudo”.



Figura 3. – Irmãos Quay, *A Morte de Lisa, Irmão e Irmã no Instituto Benjamenta*, 1995, 1h45min.  
Fonte: foto da autora.

A narrativa Quay é uma autocitação perpétua. A tropa de aprendizes reduzida ao estado de autômatos retorna nos empregados do neurologista Droz em *The Piano Tuner of Earthquakes*. Seu castelo é uma réplica de “A Ilha dos Mortos”, de Arnold Böcklin (1880). Além disso, a narrativa Quay releva o contato com a arte representacional, aqui em uma figura simbolista e decadente, uma citação e recitação de nossos últimos fins. Para se proteger contra o estrondo da terra, este louco contrata Felisberto, afinador de pianos. Ele se pergunta em voz alta: Eu penetrei em um quadro já pintado? Com efeito, o convidado repete a narrativa de base da ficção tentando salvar a cantora de uma inverossímil

---

7 *Aux confins du récit*, sob a direção de Bruno Clément e Clemens-Carl Härle, *Presses Universitaires de Vincennes*. Philippe Lacoue-Labarthe é citado na introdução: “Uma narrativa não pode terminar sem ter tido um começo - sendo que retorna para o mesmo, desde um longo tempo completado”. E Jean-Luc Nancy escreve: “A narrativa volta ... Com a narrativa... abraçamos a distensão do sempre-já e do jamais-ainda, o suspense do evento. p.26, “Narrativa, recitação, recitativo”.

segunda morte. Assim, tentamos re-reatar a trama que se enrola sobre ela própria. Declinando o entrelaçamento de Eros e Thanatos, a narrativa dos Quay conta o eterno retorno do mesmo. Para o criador do *Grande Vidro*, uma tal narrativa seria anacrônica: o que era não será mais.

No fundo, *The Piano Tuner of Earthquakes* contém uma composição musical que reforça a referência na homenagem a *La Jetée* de Chris Marker (1962). O célebre curta-metragem de antecipação evoca a perda sofrida por um menino que se lembra do rosto de uma mulher visto pouco antes da destruição de Paris. Descoberta por acaso, esta partitura, destinada a um balé que “nunca aconteceu” e com o título tristemente apropriado de *The Unwanted*, foi escrita para a editora musical Boosey & Hawkes e restaurada para os Quay. Se o afinador Felisberto e a cantora estão unidos, é durante uma tempestade e entre as rochas. A cena final permanece a completar, a grande narrativa persiste. Pois se trata no fundo nos Quay da busca do desejo.

### ***Street of Crocodiles***

Um erotismo fetichista e lúdico pelo tema de sapatos de salto alto é delineado na ilha do doutor Droz e na *Street of Crocodiles*. Novamente, um senhor careca sai às ruas de um bairro dilapidado com lojas antiquadas onde os sapatos de salto alto aparecem como sinal de impulso sexual e de promessa. Narrativa de um passeio que capta pela imagem, pelos gestos e pelos sons uma expressão intensa de retorno impossível, possui uma sensibilidade, para dizer a verdade, inenarrável. Aqui um trecho:

Nós sempre teremos o arrependimento de outrora ter deixado esta loja de roupas equívoca. Nunca mais nós poderemos reencontrá-la. Iremos vagar de um ensinamento para outro, nos enganando sempre. Visitaremos dezenas de lojas bastante semelhantes, caminharemos entre muralhas de livros, folharemos publicações, teremos conversas confusas com vendedoras com a pele excessivamente pigmentada e à louca beleza que nada entenderão de nossos desejos (Schulz, 1974).

Da mesma forma que o *Institute Benjamenta* e a ilha de Droz se desintegram e desaparecem, *Street of Crocodiles* e seus edifícios desmoronam diante de nossos olhos e voltam a ser pó. Após suas andanças em *Street of Crocodiles*, o *stalker* retorna de mãos vazias. Se ele não descobre nada do que esperou, é como se ele encontrasse a Noiva despida sem que nada se passe? Uma narrativa, é sempre o que já foi? Como uma narrativa de sonho? Kafka escreveu: “O talento que tenho para descrever minha vida interior, essa vida que parece um sonho...”. Observe que ele usa o termo *Darstellung* (representação) para incluir a plena nuance gráfica. Ele e os Quay: almas gêmeas?<sup>8</sup>

---

8 Kafka: Jornal íntimo, 06 de agosto de 1914 “*Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften inneren Lebens ...*”: “O talento que tenho para descrever minha vida interior, essa vida que parece um sonho...”, Livro de Poche pour les Éditions Grasset, 1954, p. 385. Traduzido por Marthe Robert, tradutora de *Jakob von Gunten* que lhe deu o título *Institute Benjamenta*.



Figura 4. – Irmãos Quay, *Street of crocodiles*, 1986, Curta-metragem de animação, 20min.  
Fonte: foto da autora.

Após o cataclismo da Segunda Guerra Mundial e depois do Vietnã, os Irmãos americanos se exilam na Europa. Ao filmar *Street of Crocodiles*, eles pesquisam o bairro judeu de Cracóvia. Aqui é feita uma homenagem à Polônia, como eles dizem, “cortada pela sua história”. Segundo seus criadores, o talhador mexendo com fatias de carne fresca sobre as partes genitais do visitante é um megalomaniaco como aqueles que teriam participado das “carnificinas” das quais a região foi vítima. Por mais onírica que seja, a narrativa Quay se insere na Grande História.

## Conclusão

*Esse sonho que chamamos vida humana*: o título anexado ao *Institute Benjamenta* transpõe as palavras de Jakob na narrativa de Walser: “toda minha estadia neste lugar me parece um sonho incompreensível” (GUNTEN, 2017, p.10). *The Comb* tem o subtítulo: *From The Museums Of Sleep*. Os Quay fazem-nos entrar neste reino como em um sonho, como Kafka que diz que o seu tema nada mais é do que a sua vida onírica, para ele “a única vida que importa...” *O Grande Vidro* não é a representação de uma noiva, mas a apresentação de uma *ideia*. Ela equivale a uma ficção mental, ou figura “onírica”, logo, é um fantasma e sinônimo de um desejo indiretamente articulado. Por definição, fantasmático é a qualidade que Duchamp visa substituindo aos traços “realistas” índices hieroglíficos. O que não impede que essa *ideia* seja seu fantasma também.

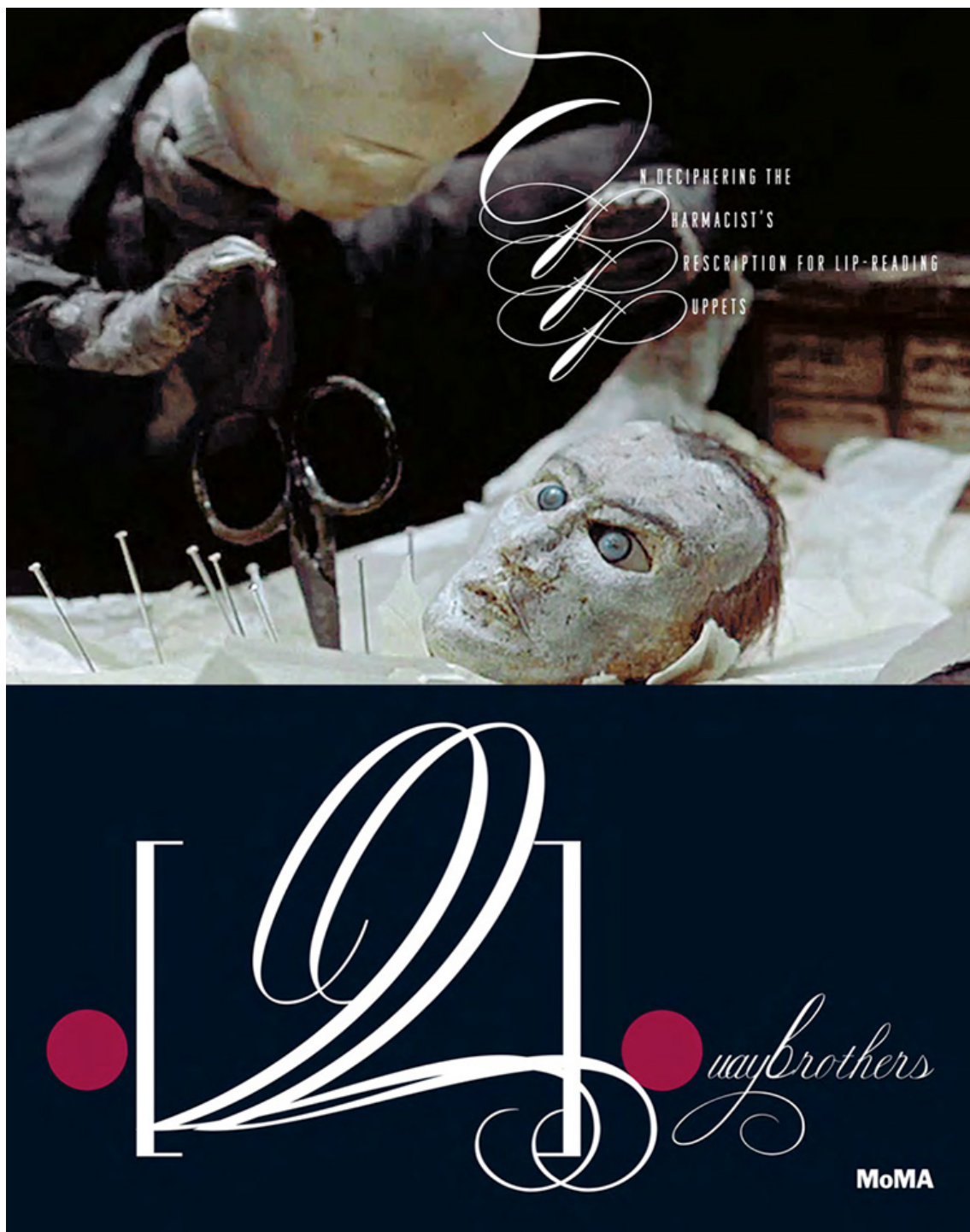


Figura 5. - Exposição Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets, MOMA, 2012. Source: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1223>



## Desejo

Da mesma maneira que para Kafka, para os Quay, descrever seus sonhos é uma questão de desejo vital. *Nocturna Artificialia* é dedicada “para aqueles que desejam sem fim” (*To those who desire endlessly*). Se tratando de desejo, a Noiva do *Grande Vidro* tem uma palavra a dizer. Descrevendo em *La Boîte Verte* a máquina celibatária, o artista indica que a última parte dela consiste em uma máquina do desejo “separada (da Noiva) por um refrigerador com aletas... e (que) a Noiva recusa calorosamente... a oferta repentina dos celibatários”. Ignorando o aspecto cômico da fábula duchampiana, e ignorando o destino da Noiva, é razoável deduzir que por essa “apoteose da virgindade” segundo a fórmula de Duchamp, o desejo permanece intacto. Introduzido pelo oximoro quente/frio, o desejo em suspensão está bem em seu lugar. É certo que o observador do *Grande Vidro* possa ver ali os signos remetendo um tempo parado, a uma narrativa que se difere, daí a necessidade de recomeçar. No entanto, quando os Quay se dirigem para aqueles que desejam “sem fim”, é algo de inominável que escapa eternamente.

Ora, toda coisa nomeável tem um fim. A narrativa Quay o mostra, através do declínio de Impérios e de ilhas, da passagem de vida à morte de Lisa e de Malvina. *Street of Crocodiles* é um filme evocador do gueto e do Holocausto. Jakob e o Diretor sobreviverão à tempestade de neve na qual eles mergulham? Malvina é uma aparição ou ressuscitou? Ela perecerá nas vagas? Mulher sonhada? Nesse caso, tudo é ilusão. Sem ofender aos Quay, é a Barda que escreve “Somos feitos de estofos dos sonhos” (*La Tempête*, Ato 1V, cena 1). Ninguém discordou. Todavia, a epígrafe escolhida para *The Piano Tuner of Earthquakes* é um extrato do Capítulo 4 do *Tratado dos Deuses e o Mundo* do romano Salústio. O historiador e filósofo escrevendo sobre fábulas fantásticas declara: “Não é que essas coisas nunca tenham ocorrido, mas que elas existiram o tempo todo”. Isso expressa um pensamento que ultrapassa o elemento episódico de nossas narrativas. É a permanência do universo que é invocada; a incorruptibilidade é sua garantia. E acrescenta Salústio: “a corrupção de uma coisa é sempre a geração de uma outra – que propriamente é apenas uma transformação”. Esta fé que motiva o Doutor rejeitando a morte de Malvina sustenta os Quay que procedem à transmigração das formas. Eles não fazem surgir porcas de poeira da *Street of Crocodiles* como em tantos versos ou flores primaveris?

## Poeira da vida

Por excelência símbolo da mortalidade humana, a poeira é preservada pelos Quay, nisso seguindo Duchamp. *The Comb* – tão *ready-made* quanto *Le Peigne* de Duchamp (1916) –, abre-se com um *close-up* de um pacote embalado e amarrado em cujo rótulo se lê: *PULVIS PUMICIS SUBTILISS (sic)*. Esse *Pó fino de pedra-pomes*, uma poeira de pedra vulcânica, se encontra sobre uma penteadeira. Este filme sobre uma mulher adormecida é rodado em ótica anamórfica e constitui um prelúdio do *Institute Benjamenta*. A abertura cinza e granulada, como vista através de um véu de poeira, rapidamente dá lugar a cenas de paisagens abertas em cores outonais e quentes. Um subtítulo: “Na borda da floresta... perto do outono”. Ao longe, uma escada. Uma boneca a agarra, mas: “De repente o ar se endurece”, e a boneca se desmantela. No violoncelo, uma música elegíaca. A boneca ganha vida e se levanta para se engajar em uma tentativa de

ganhar ar, escadas ajudando. Dois ramos verdes crescem, a mulher acorda de seu sono agitado, retornamos para a penteadeira e o pacote fechado e ela se penteia. Sonho de mulher ou sonho em torno da mulher? O filme parece uma narrativa de morte e ressurreição. *Memento mori*, mas também uma garantia de renovação. “Não há matéria morta. A ausência de vida é apenas um disfarce sob o qual se escondem outras formas de vida” (Bruno Schulz). O pacote, nunca aberto, perpetua a poeira. Ela está aí, sob uma forma refinada que faz jus à narrativa Quay, assim como ao edifício de vidro de seu antecessor. Em um mundo de incertezas, a mulher, “um reservatório da essência do amor”, diz Duchamp, é submetida, mas não mais do que o homem. Desafiando o tempo, cada um se entrega à sua solidão, à narrativa de sua própria interioridade, única e poética.



## Referências

BRESSON, R. **Notes sur le cinématographe** (1975), Gallimard, 1975, avec préface de J. M. Le Clézio, Folio, 1988.

BUCHAN, S. **The Quay Brothers. Into a Metaphysical Playroom**, University of Minnesota Press, 2011.  
<https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816646586.001.0001>

HABIB, A. « Through a Glass Darkly – Interview with the Quay Brothers », 2002, dans [www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/quay/through a glass darkly](http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/quay/through_a_glass_darkly) »; La version en français de cette entretien est publiée dans la revue **Hors Champ**, disponible dans [www.horschamp.qc.ca/cinema/jan2002/quay.html](http://www.horschamp.qc.ca/cinema/jan2002/quay.html), consulté le 12/02/2021.

LEBEL, R. **Marcel Duchamp**, Belfond, Paris, 1985.

LEBEL, R. **Marcel Duchamp**, Paragraphic Books, New York, 1959.

O'NEILL, Eithne. “La Mort de Blanche Neige”, **Positif**, n° 471, mai, 2000.

ROSE, J. **Where the dust has settled: The Brothers Quay**, em: [www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/quaybrothers/Issue](http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/quaybrothers/Issue); Acesso em 05/12/2020 (Trad. Eithne O' Neill).

SANOUILLET, M. **Duchamp du signe. Écrits**, avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, 1975.

ROUSSEL, R. **Locus Solus**, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1965.

SULEIMAN, S. R. La Maîtrise et le Transfert. Significations de Dora. In: **Poétique XV11 : Le récit à la limite**. Novembre, 1968.

SCHULZ, B. **Les Boutiques de cannelle ou La Visitation** (Traduction Georges Sidre), Étrangère, Gallimard, 1992, après Éditions Denoël 1974.

WALSER, R. **Jakob von Gunter, Journal intime**, Suhrkamp Verlag, Taschenbuch, 2017.

## Sobre a autora

**Eithne O'Neill** é escritora, crítica de cinema; membro do SPAF (Syndicat de la Presse Artistique Française). Nascida e educada: Dublin, Munique, Tubingen, Paris. Vive em Paris. Livros: Stephen Frears, Rivages, 1994; *Le Voyage de Chihiro*, Vendémiaire, 2019; *Lubitsch: La Satire Romanesque*, com J-L. Bourget, Stock 1987. *Chemins faisant. Poèmes*, Elzévir, 2010. Comitê editorial: *Positif* (1996-). A ser lançado em 2021: *Esclavage moderne à l'écran*; *La Nostalgie chez Bertrand Tavernier*; *La Femme selon Robert Siodmak*. Atividades: Juri Syndicat Français de la Critique de Cinéma (S.F.C.C.): *Cinéma Amérique Latine*, Toulouse, Biarritz., Arras, Villerupt, Lille. Juri FIPRESCI: Cracóvia, Vienna, Jérusalem, Turim, Luxemburgo, Karlovy Vary, Ljubljana, Mannheim, Rotterdam, Frankfurt – Wiesbaden; Berlim. Festival de Filme, São Paulo, 2012. Juri Literária e DVD Blu-ray. S.F.C.C.: 2013-2016: *Club Gaélophone Paris*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2596-0927>

## Sobre o tradutor

**Fabio Fonseca** é docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na subárea de Desenho. Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período sanduíche no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Mestre em Teoria e História da Arte pela UnB. Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-PR). Atualmente desenvolve sua pesquisa sobre o processo de sobrevivência das imagens, procurando integrar sob um viés teórico-metodológico, a pesquisa em Teoria e História da Arte com a produção prática em Artes.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4450453554832020>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1371-5502>

Recebido em: 23-05-2021

## Como citar

O'NEILL, Eithne ; FONSECA, Fábio. (2021). A Arte dos Irmãos Quay à luz do Grande Vidro: a Narrativa. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 249-265, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-61248>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.