

# ESTADO da ARTE

revista de artes visuais

Universidade Federal de Uberlândia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

E79 Estado da Arte [recurso eletrônico] : revista de artes visuais / Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. Vol. 2, n. 1, (2021) - . Uberlândia : EDUFU, 2020.

Semestral

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

ISSN: 2675-4576

Inclui bibliografia

Inclui ilustrações

1. Artes visuais. 2. Arte - História. 3. Teoria geral da arte. 4. Poética. 5. Crítica de arte. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título..

CDU: 73

---



**Universidade Federal de Uberlândia**

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

**REVISTA ESTADO DA ARTE**

**Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes**

Av. João Naves de Ávila, 2121 –Bloco 5M – Laboratórios do IARTE

Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG

revistaestadodaarte20@gmail.com

<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

**Reitor da Universidade Federal de Uberlândia**

Valder Steffen Júnior

**Diretor do IARTE**

Jarbas Siqueira Ramos

**Coordenadora do Curso de Graduação em Artes Visuais**

Clarissa Monteiro Borges

**Coordenador da área de Artes Visuais**

Marcel Limp Esperante

**Comitê Editorial**

Ana Helena da Silva Delfino Duarte

IARTE – Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Beatriz Basile da Silva Rauscher

IARTE – Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

IARTE – Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Priscila Arantes Rampin

UnB – Universidade de Brasília /

GPPI – Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

**Conselho Editorial - UFU**

Fábio Fonseca

Nikoleta Kerinska

Rodrigo Freitas Rodrigues

Tatiana Sampaio Ferraz

**Projeto Gráfico**

Paulo Matos Angerami

IARTE - UFU

**Diagramação**

Iana Queiroz

Acadêmica - IARTE/UFU

Bianca Helena Santos de Oliveira

Acadêmica - IARTE/UFU

**Comunicação**

Anna Luiza Peixoto Teixeira

Acadêmica - IARTE/UFU

**Capa**

Paulo Mattos Angerami a partir de imagem de  
Hombre-ave, 2021, de Juan (Iván) Gonzáles de León

## Pareceristas *ad-hoc* desta edição

Amanda de Sousa – IFSP  
Ana Duarte – UFU  
Angela Grando – UFES  
Carlos Weiner M. Souza – Pesquisador independente/  
USP  
Caroline Alciones de Oliveira Leite – UFRJ  
Daniel Luis Barreiro – UFU  
Elaine Andrade Arruda – UFPA  
Elinaldo Meira – UFG  
Fabio Fonseca – UFU  
Felipe Meneghetti – UFU  
Giselly Brasil – UFPR  
Graziela Mello Vianna – UFMG  
Ítala Isis de Araujo – UERJ  
Karina Alves de Sousa – PUC-SP  
Leonardo Samarino – UFRJ  
Luciano Vinhosa Simão – UFU  
Lucielle Arantes – ESEBA/UFU  
Manan Terra Cabo – UFOB  
Marcel Esperante – UFU  
Marco Antônio Vieira – UFU  
Maria Elisa Rodrigues Moreira – UFMT  
Maria Filomena G. Gouvea – PUC-GO  
Mariza Barbosa de Oliveira – UFU  
Pollyana Ferreira Rosa – UFU  
Ronaldo Macedo Brandão – UFU  
Rosana Soares – UFRB  
Sylvia Furegatti – Unicamp  
Tamiris Vaz – UFU  
Tiago Samuel Bassani – UFOB  
Vitor Marcelino da Silva – USP/ Faculdade SESI de  
Educação

## Versão em inglês

dos resumos dos artigos de Stéphanie Katz,  
Karine Rouquet e Nathanaël Waddled:  
Filipa Cordeiro da Silva Dias

## Editorial Consultivo

Adriana Sanajotti Nakamuta - Instituto do Patrimônio  
Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Brasil  
Ana Paula Cohen - Curadora independente – Brasil  
Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira – Centro  
de Filosofia da Universidade de Lisboa  
(CFUL) – Portugal  
Bernard Guelton - Université de Paris – Pantheon  
Sorbonne – França  
Elaine Tedesco – Universidade do Rio Grande do Sul  
(UFRGS) – Brasil  
José Cláudio Alves de Oliveira - Universidade Federal  
da Bahia (UFBA) - Brasil  
Jorge Torres González - Universidad Industrial de  
Santander (UIS) – Colômbia  
Juan Iván González de León – Centro Nacional de las  
Artes Mexico – México  
Luciano Vinhosa Simões - Universidade Federal  
Fluminense – (UFF) – Brasil  
Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz - Universidade Federal de  
Uberlândia – (UFU) Brasil  
Maria Angélica Melendi – Universidade Federal de  
Minas Gerais (UFMG) – Brasil  
Thiago Henrique de Souza Honório – Fundação  
Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil  
Patrícia Franca-Huchet – Universidade Federal de  
Minas Gerais (UFMG) – Brasil  
Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz - Universidade Federal de  
Uberlândia – (UFU) Brasil  
Maria Angélica Melendi – Universidade Federal de  
Minas Gerais (UFMG) – Brasil  
Thiago Henrique de Souza Honório – Fundação  
Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil  
Patrícia Franca-Huchet – Universidade Federal de  
Minas Gerais (UFMG) – Brasil

## Contato:

rrevistaestadodaarte20@gmail.com  
tel + 55 (34) 32 39 44 24 IARTE  
Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa  
Mônica – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE  
38408-100 – Uberlândia – MG - Brasil

**Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Estado da Arte ou à Edufu.**

# SUMÁRIO

## 13 **Editorial**

### **Dossiê: Narrativas artísticas: ramificações, contaminações e apagamentos**

15 **Narrativas artísticas: ramificações, contaminações e apagamentos**  
FÁBIO FONSECA, NIKOLETA KERINSKA  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

PRISCILA RAMPIN  
Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil

25 **David Lynch: What did Jack do? Poétique de la disruption, esthétique de la Chimère**  
KARINE ROUQUET  
Universidade Paris-Diderot, Cité Internationale Universitaire de Paris, Paris, France

41 **L'Art des Frères Quay à la Lumière du Grand Verre : le Récit**  
EITHNE O'NEILL  
Écrivaine et critique de cinéma, France

59 **Apropriar, citar, ficcionalizar: a construção de realidades possíveis entre documento e fabulação**  
DAIANA SCHRÖPEL  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre RS, Brasil

75 **Real fantástico? O deslumbramento científico em Walmor Corrêa**  
MATHEUS SILVEIRA FURTADO, SARA DE OLIVEIRA LIMA SCHOLZE  
Universidade de Brasília (UnB), Brasília DF, Brasil



91

**As micronarrativas imagéticas de Letícia Bertagna: oximoros verbovisuais e formas de vida**

ANA PAULA GRILLO EL-JAICK

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora MG, Brasil

107

**El dibujo es un verbo**

IJUAN IVÁN GONZALES DE LEÓN

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL – ENPEG),  
Ciudad de Mexico DF, Mexico

129

**A autoficção e suas aproximações com Rosângela Rennó e Cindy Sherman**

BRÍGIDA DUARTE DE OLIVEIRA MEDEIROS

Universidade de Brasília (UnB), Brasília DF, Brasil

143

**Máscaras, ficção e mise-en-scène na fotografia contemporânea**

AMÉRICA CUPELLO

Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói RJ, Brasil

161

**Eu não sei dizer: falta, silêncio e visualidade na Nevers de Marguerite Duras**

PATRÍCIA ANDREA SOTO OSSES

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

187

**Le récit dans l'image: séquence, intrigue et configuration**

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne (UNIL), Lausanne, Suisse

205

**Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau. Effacement et présence de ce racontent des œuvres visuelles**

NATHANAËL WADBLED

Université de Lorraine, Centre de Recherche sur Les Médiations (CREM), France

## Entrevista

219

### **A propos de narrativité: Interview de Lorenzo Menoud par Nikoleta Kerinska**

LORENZO MENOUD

Écrivain, artiste, chercheur indépendant, Genève, Suisse

NIKOLETA KERINSKA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## Traduções

233

### **David Lynch: What did Jack do? Poética da disrupção, estética da Quimera**

BEATRIZ RAUSCHER (TRADUTORA), NIKOLETA KERINSKA  
(TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

KARINE ROUQUET

Universidade Paris-Diderot, Cidade Internacional Universitária de Paris, Paris, França

249

### **A arte dos Irmãos Quay à luz do Grande Vidro**

FÁBIO FONSECA (TRADUTOR)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

EITHNE O'NEILL

Escritora e crítica de cinema, França

267

### **A narrativa na imagem: sequência, trama e configuração**

NIKOLETA KERINSKA (TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

RAPHAËL BARONI

Universidade de Lausanne (UNIL), Lausanne, Suíça

285

**Sobre narratividade: Entrevista com Lorenzo Menoud por Nikoleta Kerinska**

FÁBIO FONSECA (TRADUTOR), NIKOLETA KERINSKA  
(TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

LORENZO MENOUD

Escritor, artista, pesquisador independente, Genebra, Suíça

**Ensaio**

299

**Le regardeur à l'épreuve du « one shot » Autour des films de Philippe Parreno**

STÉPHANIE KATZ

École supérieure d'art et de design d'Amiens, Amiens, France

**Autoria**

309

**Estéticas do Abandono**

LUCAS GERVILLA

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil



# EDITORIAL

Temos observado o uso cotidiano da expressão “narrativa” como sinônimo de discurso sem lastro, decorrente fenômeno próprio do contemporâneo e que se convencionou chamar de pós-verdade. Essa expressão emergiu da popularidade do uso das redes sociais, tanto em aproximação às informações falsas ou imprecisas, quanto às relacionadas aos discursos políticos, indenitários, míticos e das construções autobiográficas.

Entendendo narrativa como a condição particular de um discurso, vemos que ela pode estar presente em diversas linguagens: pela palavra falada ou escrita, pela representação, e ainda pela imagem e as diversas interfaces da linguagem visual, sendo assim um campo privilegiado para as experimentações estéticas.

No segundo ano de existência da Revista Estado da Arte publicamos um número especial que traz exclusivamente trabalhos que tem como motivação apresentar, analisar, exercitar, questionar e problematizar as narrativas artísticas. Sejam elas ficcionais, documentais ou de natureza híbrida.

O projeto para este dossiê, idealizado pelos pesquisadores Fábio Fonseca, Nikoleta Kerinska e Priscila Rampin, visou reunir estudos sobre obras, ações e projetos artísticos, que almejam contar histórias. Objeto de chamada aberta e convite aos pesquisadores especialistas no tema, o dossiê Narrativas artísticas: ramificações, contaminações e apagamentos, reuniu onze artigos originais, um ensaio, um trabalho fotográfico e ainda uma entrevista com o artista, poeta e filósofo Lorenzo Menoud que apresenta as abordagens da narratividade na arte contemporânea. Desse conjunto de trabalhos, quatro deles, inclusive a entrevista com Menoud, foram publicados em francês e em português.

Agradecemos aos organizadores, autores, tradutores, revisores e colaboradores que atuaram nesta edição. Agradecemos ainda ao artista Juan (Iván) González de León por ceder a imagem da litografia Hombre-ave para a capa. Esperamos que os trabalhos reunidos nesse número permitam o aprofundamento das questões da narratividade no campo da arte em interface com a literatura e o cinema, e que venham a contribuir com os estudos da área.

**DOSSIÊ**

**NARRATIVAS ARTÍSTICAS:  
RAMIFICAÇÕES, CONTAMINAÇÕES E  
APAGAMENTOS**



# Narrativas artísticas: ramificações, contaminações e apagamentos

Artistic narratives: ramification, contamination, and erasure

FÁBIO FONSECA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

NIKOLETA KERINSKA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

PRISCILA RAMPIN

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

## RESUMO

Esta edição dedica-se às ações e projetos artísticos contemporâneos de caráter narrativo. Ao reunir contribuições de várias nacionalidades, revela-se a heterogeneidade dos modos de narrar e a identificação dos métodos e procedimentos de elaboração e apresentação dessas obras, que se estruturam com base em elementos visuais, áudio e verbo visuais, tanto de natureza ficcional quanto documental, e/ou híbrida.

## PALAVRAS-CHAVE

Narrativas artísticas, texto e imagem, ficção, duco-ficção, arte contemporânea.

## ABSTRACT

This edition is dedicated to the contemporary artistic actions and projects with a narrative character. By bringing together contributions from various nationalities, the heterogeneity of the modes of narration and the identification of methods and procedures are revealed. The art works or theoretical analysis are structured on the basis of audio and visual elements or text and visual, both of a fictional and documentary nature, and/or hybrid.

## KEYWORDS

Artistic narratives, text and image, fiction, duco-fiction, contemporary art.

*Era uma vez...* essa combinação de palavras de poder mágico é talvez uma das expressões mais conhecidas e comumente aceitas; seu enunciado retém a atenção e mobiliza intuitivamente a consciência do ouvinte. Segundo o Oxford English Dictionary, a expressão *once upon a time* tem sido usada na língua inglesa desde o século XIV, enquanto o uso de *il était une fois* é atribuído à Charles Perrault em sua obra “Os desejos ridículos”, datada por volta de 1694. Esta deve ser uma das expressões mais fáceis para os tradutores, pois ela conta com transposições de sentido semelhante em mais de 60 línguas, e, talvez, não haja sequer um idioma que não a contemple. Uma coisa é certa: essa fórmula de origem popular, utilizada para introduzir narrativas orais para crianças, é prescindível de qualquer explicação, seu significado e seu uso são claros. E, se nos perguntarmos quando a ouvimos pela primeira vez, ou, em quais circunstâncias, é quase impossível de identificar o momento deste precioso encontro.

Assim, pode-se pensar que essa universalidade decorre de uma habilidade humana de contar histórias, que pode ser vista como antropologicamente determinante para a espécie. Essas ideias coincidem com a hipótese de Bernard Victorri<sup>1</sup>, segundo a qual, a função narrativa da linguagem estaria na própria raiz do surgimento da linguagem humana (VICTORRI, 2002, p. 116). Assim, o que distinguiria o *Homo sapiens* de outras espécies seria a capacidade de contar sua própria história, sendo esta a fonte de novas sabedorias, constituindo o fundamento das sociedades humanas. Contar ou em outros termos, narrar, seria assim uma atividade que marca as práticas sociais.

Para melhor entender o ato de contar e a capacidade narrativa, recorreremos às reflexões de Sylvie André (2012, p. 34) que entende a narrativa como “forma universal da representação da experiência temporal por meio da linguagem humana”. Nesse sentido, a narrativa se apresenta como a estrutura essencial do conhecimento e da organização dos significados, ou ainda, como uma atividade diretamente relacionada com a capacidade humana de simbolizar ou de mimetizar. Uma pergunta legítima seria: é possível fazer uma distinção concreta entre o ato de narrar e o de conceber ideias?

A formulação e a transmissão de ideias, que envolvem o uso de linguagens, são marcos característicos do desenvolvimento cultural das diversas sociedades. A linguagem, como meio de construir e transmitir conhecimento, transita entre o corpo, a escrita e a imagem, que se complementam, atuando de diferentes maneiras e em diferentes campos perceptivos. Uma história pode ser preservada na memória e contada oralmente, ou em algum suporte representada por meio de figuras e sinais gráficos. Contar uma história com palavras ou imagens é uma prática humana que permeia toda atividade simbólica, contribuindo com a construção da noção das artes cênicas, literárias e visuais.

Ao longo dos últimos dois séculos, com a popularização da literatura como prática artística e social no Ocidente, a narrativa se impôs como estrutura essencial de conhecimento, e, sua dimensão antropológica e cognitiva se tornaram objeto de inúmeras investigações. Enquanto isso, seu modo e suportes semióticos constituem um campo de criação e de pesquisa, fortemente

---

1 Essa hipótese é desenvolvida inicialmente por Mark Turner no livro “The Literary Mind”, Oxford University Press, 1996 (ver capítulo 8) e posteriormente retomada por Victorri.



diversificado pelas tecnologias atuais. Neste contexto, as relações entre texto e imagem, como códigos complementares na construção de uma mensagem, são frequentemente abordadas em termos analíticos e comparativos.

Sob uma perspectiva histórica, a imagem é examinada como um suporte narrativo. Dos desenhos rupestres até as pinturas do século XIX, a história da arte considera a imagem como um suporte narrativo, que graças às suas expressões figurativas se abre como um universo potencial de contos e relatos. Essa capacidade narrativa foi, sem dúvida, uma característica distintiva da pintura entre os séculos XIV e XIX, quando surge e se estabelece o gênero da pintura histórica, feitas para retratar grandes acontecimentos políticos (crises, guerras, coroações, revoltas), cenas bíblicas, mitológicas ou eventos dramáticos considerados de significado moral e de importância histórica.

As funções narrativas da pintura são colocadas em questão no início do século XX com as primeiras pinturas abstratas, cujo silêncio geométrico ou sinfonias cromáticas se revoltam contra as tradições acadêmicas e a arte oficial. Nas décadas seguintes, a arte cinética e a op arte estendem as pesquisas por novos recursos visuais, provenientes da ilusão de ótica e da percepção e de outros fenômenos como o movimento e a luz, enquanto o minimalismo, fortemente influenciado pelo construtivismo, demarca um território de produção dedicado à decomposição e à recomposição formal e a limpeza da forma. Todas essas tendências artísticas nas suas investigações da tridimensionalidade, - da abertura e da hibridação entre pintura e escultura, dos efeitos óticos e visuais, do contraste e da vibração das cores, das relações entre formas geométricas e linhas -, se afastam significativamente da narrativa e da construção de relatos.

Curiosamente, as primeiras décadas do século XXI surgem formas artísticas marcadas pela iconografia, pela cultura de massa, e pela narrativa fílmica; a associação de textos e imagens a serviço de uma narrativa e a vídeo arte se revelam como ferramentas próprias para contar histórias. Consequentemente, os questionamentos em torno das narrativas artísticas ressurgem, desta vez, solicitados sob as perspectivas das teorias narrativas, da ficção ou do testemunho documental.

Essas considerações iniciais servem como inspiração à edição presente, cujo desafio é mapear produções artísticas que exploram a narrativa, analisando seus suportes e dimensões intermediáticas, e de uma maneira mais ampla, refletir sobre a narrativa no campo das artes visuais. Os artigos nesse volume, oriundos de pesquisas teóricas, de reflexões de artistas e de experiências estéticas refletem a aproximação entre artes visuais e outras áreas de conhecimento, tais como o cinema, a literatura, as teorias da linguagem, a narratologia e as ciências naturais.

Uma reflexão que analisa a linguagem cinematográfica de David Lynch sob o ângulo da estética disruptiva é feita por Karine Rouquet. A autora propõe uma leitura fina e atenta do filme “What did Jack do?” (2017), no qual Lynch nos convida a uma experiência sensorial onde a lógica narrativa se desintegra em uma *inquiétante familiarité*. Este curta metragem, para além da alegada herança do surrealismo, utiliza processos híbridos cômicos e fantásticos, que a autora examina retomando a inversão carnavalesca de Michaël Bakhtine, e, fazendo referência a “Elogio da Loucura” de Erasmo e às práticas das festividades medievais.

Karine Rouquet nos apresenta Lynch como um Mestre do Absurdo, que se diverte colapsando os códigos narrativos e visuais do filme *noir*, ou seja, de sua própria filmografia, criando uma estética turbulenta capaz de desafiar a plataforma disruptiva sobre a qual se faz sua estreia. Na interpretação dos elementos visuais, textuais e cinematográficos, Rouquet mobiliza um repertório enciclopédico e original, que ressalta as dimensões literárias e teatrais do filme de Lynch, ao mesmo tempo que propulsa trajetórias inéditas de apreciação.

A estética da imagem cinematográfica é abordada também por Eithne O'Neill, por meio da construção de um paralelo entre a obra cinematográfica dos irmãos Stephen e Timothy Quay e "O Grande Vidro" (1915-1923) de Marcel Duchamp. Em sua análise, a autora estabelece um conjunto de conexões que partem das influências literárias dos irmãos cineastas, como Raymond Roussel, Robert Walser, Bruno Schulz e Franz Kafka. Aponta em comum certos procedimentos técnicos de montagem, assim como o uso de materiais mecânicos e orgânicos como componentes das obras. "O Grande Vidro", assim como a obra dos irmãos Quay, constroem narrativas que incorporam um mundo de sonhos e desejos. A noiva e os celibatários aprisionados entre as lâminas de vidro trincadas de Duchamp, segundo a relação criada pela autora, parecem desempenhar papéis em "Institute Benjamenta" (1995) dos Quay. O artefato "definitivamente inacabado" que constitui "O Grande Vidro" é uma montagem de componentes diversos, com múltiplos materiais, formas simbólicas e figurativas, que encontram eco nas animações e filmes dos Irmãos Quay.

Alguns artigos se utilizam de textos, artefatos culturais e históricos que servem como catalisadores de histórias, como se elas tivessem ocorrido, que em conjunto com imagens ou objetos produzidos pelos artistas, modelam novas relações e conexões em contextos que lhe são próprios. É com esse objetivo que Daiana Schropel, artista e pesquisadora, desenvolve um corpo de ações baseados em montagens com fragmentos disparadores de uma ficção, mantendo necessárias referências para tornar quase crível o forjado "Instituto Allotria" (2020) e a biografia da personagem "Elena Landkraut" (2020). Se poderia dizer de uma qualidade aditiva (HILL, 2001) desses enredos visuais e ficcionais, que implicam em tal soma ou acúmulo de procedimentos artísticos que dão corpo às superficções, resultando em instalações físicas, objetos e textos que pretendem sustentar uma verossimilhança com eventos históricos e seus documentos, tanto incorporando componentes inventados, quanto reais.

Ao comentarem três obras de Walmor Correa, os autores Matheus Furtado e Sara Scholze reputam de pequenos enganos o resultado obtido com as operações artísticas do artista que, também como Schropel, tentam convencer da existência real das coisas fabuladas, mesmo que, por parte do público, haja consciência da finalidade artística dos trabalhos.

O tratamento primoroso aplicado aos desenhos e objetos, que emulam os seres quiméricos de "Biblioteca dos enganos" (2009), "Memento Mori" (2007) e "Natureza Perversa" (2003), e a exibição em armários envidraçados de boticário, evocam os arranjos dos museus de história natural e a tradição dos gabinetes de curiosidades do século XVI, compondo os fatores responsáveis pela persuasão e engajamento do público.

A estrutura de apresentação dos trabalhos com montagens e fragmentos tem formas diferentes dentre as contribuições recebidas para o dossiê. Se a multiplicidade de ações, de

personagens e de fatos fabulados constroem superficções, - partes que idealizam um mundo para “Elena Landkraut”, para o “Instituto Allotria” e para as curiosidades de Walmor Correa, e proporcionam alguma interpretação linear, embora ambígua, a esses trabalhos, - outros exemplos formam, ao contrário, congregações poéticas pouco atentas aos significados lógicos. Como exemplos, a obra de Leticia Bertagna, comentada por Ana Paula El Jaick, e as estampas do artista e pesquisador mexicano Juan Iván Gonzales de León.

A produção de Gonzalez de León, representada na capa desta edição com o trabalho “Hombre-ave” (2021), é emblemática de uma reunião e justaposição de referências. Suas estampas engendram textos visuais que simetizam o reconhecimento do indivíduo contemporâneo com lastros na cultura popular, na iconologia mesoamericana, e na representação de signos e caracteres racionais rigorosos e metódicos do pensamento humano.

Desafiando o estado das coisas comuns, El Jaick explica que Bertagna promove paradoxos visuais ou verbo-visuais que geram o descolamento e até mesmo o choque dos sentidos convencionais daquilo que se vê ou lê. O foco da produção da artista é a fotografia, com a qual mantém duas linhas de ação: Em uma delas, nas fotografias de cenas cotidianas performadas pela artista ou por convidados, os corpos posicionam-se em estranhas conjunções com o ambiente, como se pudessem ser figuras híbridas, - uma casa que é corpo e um corpo que é casa; em outra composição, os jogos verbo-visuais tornam-se a tônica do trabalho, que tem a contradição como recurso de enunciações. Esse é o caso da obra “Fundo do fora (Lembrete)” (2015-2020), onde se vê a imagem de uma pequena folha de nota, um post-it, com a palavra esquecer.

Brigida Medeiros traz um paralelo entre o conceito de autoficção proposto por Serge Doubrovsky e as produções autobiográficas e ficcionais de Rosangela Rennó e Cindy Sherman, oferecendo mais exemplos da constelação de sentidos promovida pelas contradições, aproveitando o termo aplicado por El Jaick. Em “Espelho Diário” (2001) de Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna, a narrativa ancorada no texto e na imagem formam uma espécie de diário, elaborado com base na seleção de notícias que envolveram pessoas com o mesmo nome da artista. Em “Untitled Film Stills” (1977-1980) Cindy Sherman se auto retrata representando e parodiando personagens femininas do cinema, também como uma mimese da cultura. Assim, em ambas produções, mantem-se algum cunho documental, - elementos reconhecíveis, personagens e fatos que produzem um estado de alerta no espectador -, e o desejo de veracidade da autobiografia une-se à ficção de maneira paradoxal pois, as duas formas, “[...] em princípio, deveriam se excluir.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91)

A imagem estática com aptidão narrativa, e dessa vez fabulosa, é realçada no álbum familiar de Ralph Eugene Meatyard, analisado por America Cupello, que transforma familiares e amigos próximos em personagens mascarados de situações cotidianas, - uma viagem, um passeio pelo parque, uma pose à porta de entrada da casa. Também nessa obra, a perspectiva paradoxal pode ser associada à descaracterização parcial dos familiares, pois, em primeiro lugar, faz estranhar a própria intimidade tornando pessoas muito próximas desconhecidas; em segundo lugar, embora o mascaramento seja indicativo de uma abordagem lúdica dada às questões existenciais da passagem do tempo e da constatação do envelhecimento, escancaram a finitude da vida justamente ao escondê-la com os aparatos da cena.

Em um ensaio teórico-visual Patrícia Andrea Soto Osses explora o entendimento de feminino apoiado em um conjunto de ações performáticas de sua autoria, que estabelecem um jogo temporal com a literatura de Marguerite Duras. A partir de sua vivência em cidades francesas, Trouville e Nevers, conectadas com a diretora e sua obra “Hiroshima meu amor” (1959), a narrativa construída dialoga com o acaso e o inesperado. Ao percorrer alguns dos lugares literários, as relações espaciais envolvidas nesse processo, e a presença corporal dotada de uma intenção artística, despertaram na autora reflexões na percepção do feminino como falta e silêncio. As camadas temporais construídas por Osses são criadas a partir de conexões entre literatura, cinema e artes visuais, e promovem uma sobreposição entre realidade e ficção.

Em todos esses trabalhos, com maior ou menor grau de referencialidade, os elementos da realidade atuam para corroborar com o enredo e com o contexto da existência das personagens. Entretanto, as ruínas registradas por Lucas Gervilha, assim como qualquer outro elemento da arquitetura em condições precárias, tem o potencial de alçar o lugar, compreendido em sua materialidade, como protagonista do mundo narrativo criado pelo vedor. Esses lugares declinam do valor de uso original ao se darem a ver enquanto fenômenos das alterações do tempo: nas ruínas o mistério implica tanto o passado quanto o futuro, motivando conjecturas e devaneios que se realizam na imaginação.

O artigo do narratologista suíço Raphaël Baroni apresenta um panorama de relações entre imagem e narrativa. Procura distinguir três maneiras, não excludentes mas sim complementares, de conceituar a narratividade e suas relações: a primeira é definida por uma representação sequencial de eventos, que articula uma dimensão temporal; a segunda coloca o receptor em questão, na medida em que se refere a narrativas que pressupõem o reconhecimento de eventos narrados, que se desenrolam em uma trama; a terceira é desenvolvida por Paul Ricoeur (1983), que entende que os eventos narrados devem formar uma totalidade. Dentro desse espectro conceitual, o autor aponta que o potencial narrativo da imagem pode se articular pela apresentação de uma sequência seriada sugerindo um fluxo temporal; por uma única imagem estática, representando um instante crítico, sugerindo uma continuidade, um resultado previsível; ao veicular algum tipo de enigma que requer uma interpretação que leva à síntese de uma compreensão. Os diferentes procedimentos de organizar o tempo e uma narrativa com imagens estáticas, solicitam a participação do espectador.

Na entrevista concedida por Lorenzo Menoud a Nikoleta Kerinska, o artista e escritor tece uma série de considerações teóricas sobre os conceitos de narrativa e narratividade, seus objetivos, alcance e uso. A partir de um alargamento no âmbito da narratologia estruturalista, sustentado por autores como Claude Bremond (1966) e Roland Barthes (1964), Menoud reflete sobre a narratividade das obras de arte visuais, assim como de outras formas artísticas ou não-artísticas de narrativas, reais ou ficcionais; procurando compreender a narratividade mais como uma questão de escala do que como uma separação binária das representações mentais. Propõe analisar as narrações como uma relação entre quem as produz e quem as recebe, renunciando à distinção clássica entre *showing* e *telling* em relação às diferentes práticas artísticas. Menoud entende que a narratividade e a ficcionalidade, por sua vez, não interferem na determinação do estatuto artístico da obra, e que os campos artístico, ficcional, literário e narrativo, fazem parte do campo das representações.

O ensaio de Stéphanie Katz relata a experiência poética vivida pela autora durante a retrospectiva da obra de Ph. Parreno apresentada em 2013 no Palais de Tokyo. Katz demonstra por meio de uma descrição sutil, como o artista inverte a dupla herança das máquinas individuais de Duchamp, por um lado, e dos ícones de Warhol, por outro, para o campo das tecnologias visuais da Sociedade do Espetáculo. A figura de Marilyn, apreendida como um motivo trans-histórico flutuando entre anúncio, estrela e fantasma, realça a constância do projeto da imagem ao longo dos desenvolvimentos históricos e técnicos para designar a não representabilidade da morte. Esses elementos são examinados pela autora em um questionamento subjetivo do seu estatuto de espectadora e de consumidora de arte. Evocando noções como identidade e memória, o ensaio de Stéphanie Katz se desenvolve como uma narrativa sobre a narrativa, paradoxalmente marcada pela sucessão e pela atemporalidade.

A problemática dos relatos históricos é central no artigo de Nathanaël Wadbled intitulado “Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau: Effacement et présence de ce que racontent des œuvres visuelles”. O autor faz uma reflexão sobre os museus memoriais da deportação nazista e do genocídio, e questiona a rara exibição de desenhos, pinturas e esculturas produzidas por sobreviventes que representam sua experiência de horror. No caso particular da exposição no Museu Memorial de Auschwitz-Birkenau, a maioria das imagens exibidas são fotografias. Quando são apresentadas obras testemunhais, as faz em um espaço distinto e separado da exposição histórica. Segundo a hipótese de Nathanaël Wadbled, o discurso sobre o Holocausto veiculado pela exposição dificilmente o deixará *um lugar* para essas obras. A disparidade se dá pelo fato de que a exposição histórica mostra a incomensurabilidade do horror, enquanto esses testemunhos plásticos induzem a imaginar a história da vida das vítimas, revelando uma dimensão humana. Desse modo, as obras representativas confrontam o espectador com a evidência da experiência do horror, e não com sua inefabilidade.

Para finalizar, esperamos que esse número seja uma contribuição e uma leitura prazerosa para os admiradores das narrativas, para os artistas e os teóricos das artes que se encantam pelo ato de contar e pela linguagem. Certamente, a temática do uso da linguagem em relação ao fazer artístico e do esforço poético de apreender a realidade humana por meio do texto e da imagem forma um rizoma de caminhos e de alternativas, cujas derivas escapam a qualquer tentativa de tentativa de dimensionamento. Concluiremos, portanto, assim: *...era uma vez uma espécie que tentava compreender a sua razão de ser, e fazendo isso contava suas histórias.*

## Referências

ANDRE, Sylvie, **Le récit. Perspectives anthropologique et littéraire**, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp Essentiel, 2012.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits, **Communications**, 8, 1966. Disponível em <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113> Acessado em 30/05/2021.

BREMOND, Claude. Le message narratif, **Communications**, 4, 1964. Disponível em <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1025> Acessado em 30/05/2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho, **Revista Criação & Crítica**, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em [http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC\\_N4\\_EFigueiredo.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf). Acessado em 30/05/2021.

HILL, Peter. **Superfictions**. The Creation of Fictional Situations in International Contemporary Art Practice, 2001. 161 p. Exegesis (Ph.D.). Melbourne: RMIT University, 2001.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris : Seuil, 1983.

VICTORRI, B. "Homo narrans : le rôle de la narration dans l'émergence du langage". **Langages, numéro thématique** : L'origine du langage. Année 2002 / 146 pp. 112-125. Disponível em [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_2002\\_num\\_36\\_146\\_2406](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2002_num_36_146_2406). Acessado em 30/05/2021

## Sobre os autores

**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>

**Nikoleta Kerinska** é uma artista multimídia, pesquisadora e professora de arte computacional. O foco de sua pesquisa é o uso da inteligência artificial em projectos de arte e a realidade virtual. A sua actividade artística é inspirada pelas convergências e divergências na comunicação homem-máquina, bem como pelas trocas poéticas entre linguagem natural e imagem. Actualmente é professora associada no Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (Brasil).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9119298795241795>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

WEBSITE: <https://nk.artificialis.org/>

**Priscila Rampin** é artista visual e pesquisadora. Em 2021 publicou o fotolivre Fatos Instáveis. É doutoranda em artes pela Universidade de Brasília (UnB), mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia. Foi docente das disciplinas de gravura e arte têxtil na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). É editora do periódico científico Estado da Arte - Revista de Artes Visuais IARTE/UFU.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8464-7586>

## Como citar

FONSECA, Fábio; KERINSKA, Nikoleta; RAMPIN, Priscila. (2021). Narrativas artísticas: ramificações, contaminações e apagamentos. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p.15-23, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-62551>



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





# David Lynch : What did Jack do ? Poétique de la disruption, Esthétique de la Chimère

David Lynch: What did Jack do? Poetics of disruption, aesthetics of the Chimera

KARINE ROUQUET

UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT - CITÉ INTERNATIONALE UNIVERSITAIRE DE PARIS, FRANCE

## RÉSUMÉ

Ce petit film, au-delà de l'héritage revendiqué du surréalisme, utilise des procédés comiques et fantastiques hybrides (création d'une chimère, narration disruptive, dialogues abusant du coq-à-l'âne et tournant à la fatrasie) qui relèvent de l'inversion carnavalesque décrite par Michaël Bakhtine et plus particulièrement de la Sottie, pièce satyrique en vers que l'on représentait au moment du carnaval. La référence aux Absurda de Érasme en serait la preuve. Dans cette parade bouffonne, David Lynch en Maître-Sot ou Maître es Folie s'amuse à court-circuiter les codes du film noir, de la narration, comme de sa propre filmographie, créant une esthétique turbulente propre à défier la plateforme disruptive sur laquelle il fait son entrée.

## MOTS-CLÉS

Disruption, Chimère, Netflix, Carnaval, Fête des fous, Sottie

## ABSTRACT

This short film, in addition to the alleged heritage of surrealism, uses hybrid comical and fantastical processes (such as the creation of a chimera, disruptive narration, nonsense dialogues focused on fatrasia), which take up the carnivalization described by Michaël Bakhtine, and more particularly La Sottie, a satirical piece in verse, of medieval origins, performed at the time of carnival. The reference to Erasmus' *Praise of Madness* would prove this. In this buffoon parade, David Lynch, like a Master of the Absurd, enjoys collapsing the codes of *film noir* narration, like his own filmography, creating a turbulent aesthetic capable of challenging the disruptive platform on which he makes his debut.

## KEYWORDS

Disruption, Chimera, Netflix, Fool's party, Sottie

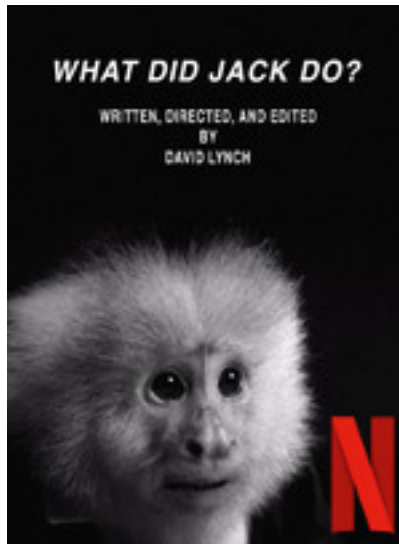


Figure 1. - Affiche du film *What Did Jack Do?*, 2020, 17 min., Source: [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

« Jouons, farsons, sautons, rions, folons, voire à bras tourné »  
Sottie des sots qui remettent en point Bon Temps<sup>1</sup>

En 2014, David Lynch déclare dans un entretien enregistré lors de son exposition Naming au Middlesbrough Institute of Modern Art :

En ce moment, j'écris surtout. J'ai une peinture en cours et je construis une chaise. J'adore construire des choses et celle-ci est pour un film avec un singe. Je travaille avec un singe qui s'appelle Jack et ça sortira un jour. Ce n'est pas un chimpanzé, le singe vient d'Amérique du sud (LYNCH, 2014).

*What did Jack do?*, petit film de 17 minutes, écrit, réalisé et interprété par David Lynch en 2016, est présenté pour la première fois au Festival of Disruption, créé par Lynch lui-même, festival rassemblant arts visuels, musique, cinéma et méditation transcendante ; puis à la Fondation Cartier en 2017. Enfin, à la date de l'anniversaire du réalisateur, le 20 janvier 2020, il est diffusé sur Netflix précédant six chefs d'œuvre du réalisateur mis en ligne depuis sur cette plateforme (Figure1).

Voici le synopsis : un détective interprété par Lynch interroge un singe soupçonné du meurtre de l'amant de sa bien-aimée, une poule nommée Toototabon.

---

1 Cité par Françoise Davoine, *Mère folle*, Éditions Arcane, Apertura, 1998, p.31 : Aubailly Jean-Claude, *le monologue, le dialogue et la sottie*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1984, p. 359. Je traduis ainsi ce vers de la Sottie : « Jouons, faisons des farces, sautons, rions, faisons les fous, tournons avec les bras ».



Figure 2 - Jack e David Lynch. Source: <https://ubiquarian.net/>

Avec la question directe posée par le titre, le spectateur semble appelé à résoudre une énigme, mais c'est le film lui-même qui s'avance vers le spectateur comme une énigme, un objet ludique, savoureux, turbulent. Ici la trame du film noir chère au metteur en scène sert de cadre, de décor et d'intrigue à un étrange ballet entre l'auteur, réalisateur et personnage David Lynch et Jack, un singe doué de parole, doté d'une bouche et de dents humaines, une chimère (Figure 2). Non pas « Lion par devant, serpent par derrière, chèvre au milieu » comme la fantastique créature mythologique décrite par Homère, mais création audiovisuelle hybride mi-homme mi-animal obtenue par simple collage d'une bouche qui parle sur la tête d'un singe capucin. On reconnaît la bouche de Lynch et sa voix, mais retravaillée, ralentie de façon à rendre encore plus caricatural son accent américano-new yorkais, mais c'est aussi une allusion au phrasé de l'agent Dale Cooper dans *Twin Peaks*. Lynch s'amuse, et nous amuse autant qu'il nous inquiète en cherchant à faire avouer à Jack – son alter ego, son double et son avatar –, un crime obscur.

Personnages, situations, intrigue, dialogue, tous les éléments du récit-cadre sont déplacés, bousculés, chahutés, jusqu'à se retrouver littéralement cul par-dessus tête. Au risque d'utiliser une expression familière, on peut dire que tout disjoncte en une joyeuse et folle synergie au profit d'une esthétique de la disruption, faite de ruptures et d'écarts, de jeu et de dérision, de clin d'œil et de citations renvoyant à l'univers de Lynch et à ses films antérieurs. Le spectateur est convié à une expérience sensorielle où la logique narrative se désagrège dans une inquiétante étrangeté ou inquiétante familiarité selon la traduction donnée par Susanne Müller au concept de Freud de dans *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre- Das Unheimliche et l'art contemporain* (MÜLLER, 2016). Plus moyen de reprendre pied dans le territoire du sens. Il en va souvent ainsi dans les films du réalisateur mais ici le format très court du film habité la chimère Jack offre un précipité comique d'un nouveau genre.

## 1. Esthétique de la Disruption et invention d'une forme carnavalesque

« Life is a festival of disruption » : cette citation qui inspire le Festival créé par Lynch est attribuée par lui à Maharishi Manesh Yogi<sup>2</sup>, fondateur de la méditation transcendante qu'il pratique chaque jour et que sa fondation cherche à promouvoir pour l'enseigner aux personnes en difficultés. Ce néologisme anglais qui vient du latin « *disrumpere* », « briser en morceaux, faire éclater, rompre, détruire », employé sous sa forme adjectivale, caractérisait avant 1990 les traumatismes liés à une catastrophe naturelle, (tremblement de terre ou tsunami), (PEZET, 2017). C'est ce sens que David Lynch retient en désignant la méditation transcendante comme une méthode de guérison individuelle et universelle accueillant le potentiel transformateur des ruptures traumatiques dans le mouvement même de la vie.

Les sens du mot « Disruption » en anglais et en français ne se recouvrent pas. L'accentuation poétique du mot anglais, sa puissance didactique (en astronomie, géophysique, médecine) ne doivent pas nous faire négliger son utilisation familière qui apporte avec la notion « d'interruption », l'idée de « chahut », de « chambardement »<sup>3</sup>. Le petit film de Lynch entraîne le spectateur dans un charivari vertigineux et ludique autour du meurtre et de la peur qui n'est pas sans rappeler le renversement carnavalesque décrit par Michael Bakhtine. Nous sommes bien devant une forme carnavalesque au sens où Martijn Rus nous le rappelle :

Grâce à Bakhtine, nous savons que le carnaval implique un renversement, c'est-à-dire un rabaissement du monde officiel, une abolition de tous les rapports hiérarchiques, des privilèges, règles et tabous qui structurent la vie de tous les jours (RUS, 2004, p. 429-441).

Je dirai même que cette forme pourrait être celle de la Sottie, courte pièce satyrique, manifestation du théâtre profane qui s'épanouit à la fin du moyen-âge, reprenant le désir de rupture temporaire d'avec le monde quotidien propre aux fêtes de carnaval. Elle doit son nom aux Sots qui l'interprètent, revêtus d'un costume particulier, une simple robe grise, dont l'essentiel est un capuchon à oreilles d'âne, costume dont l'équivalent ici est le costume noir et cravate dont sont vêtus les deux personnages. Son intention est primordialement comique : elle est à considérer comme une sorte de « lever de rideau » (RUS, *Idem.*), « une parade avant la représentation » (PICOT, 1878, p. 236-326, p. 243) et c'est bien sa fonction ici d'annoncer les chefs d'œuvre mis en ligne.

Car Lynch n'ignore pas non plus le développement fulgurant du concept de « disruption » dans les domaines de l'économie, de la technologie, du marketing, de la mercatique à partir des années 90. Il en vient à désigner les produits et les services qui peuvent potentiellement remettre en cause la situation d'une industrie ou d'un marché : la plateforme Netflix est souvent

---

2 Voir [www.davidlynchfoundation.org](http://www.davidlynchfoundation.org)

3 Voir l'exemple donné dans le dictionnaire wordreference.com : « After the disruption, the class go back to work » traduit ainsi : « Une fois le chahut terminé, les élèves se remettent au travail ».

citée comme l'icône de ces innovations disruptives où certains voient la fin de l'industrie cinématographique.

Pour moi, le cinéma doit proposer un espace séparé qui passe par le cérémonial de la salle obscure. Quand on regarde un film sur son ordinateur, il se réduit à un petit rectangle tramé au quotidien, à la vie ordinaire qui à tout moment peuvent l'ensevelir, reprendre le pouvoir sur lui (LYNCH, 2011).

Affirme le réalisateur dans un entretien pour *Les Inrockuptibles* en 2011. Cependant, il observe la fermeture des salles de cinéma dans de nombreux pays autres que la France, il relève l'intérêt du numérique et l'évolution des nouvelles technologies : « Le cinéma ne mourra probablement jamais ; il survivra à la disparition de la salle et de la pellicule en se transformant » (LYNCH, 2011).

Les dernières expérimentations du réalisateur – forme longue, dix-huit heures pour la suite de la série télévisée *Twin peaks : The Return* – et brève pour la chimère de dix-sept minutes qui nous occupe – prennent acte de ces transformations. *Qu'a fait Jack ?* fait une entrée turbulente et subversive sur la plateforme disruptive imposant sa dimension carnavalesque en guise de réponse aux défis du cinéma contemporain – sans pour autant que le réalisateur y perde son latin, comme nous aurons l'occasion de le constater.

Commençons par la fin et examinons ce qu'en littérature, on appelle le paratexte avant de nous pencher sur l'œuvre elle-même.

## 2. Provocations surréalistes du générique

À lire le générique, on apprend que 2016, année de la création, et date anniversaire – Lynch atteint soixante-dix ans – est l'année du singe dans le calendrier chinois. Le nom de la maison de production nous interpelle : « Absurda », « a David Lynch Company ». Mais *Absurda*<sup>4</sup> est aussi le titre d'un petit film de trois minutes réalisé par Lynch pour fêter le soixantième anniversaire du festival de Cannes en 2007 : des ciseaux géants, mesurent une scène de théâtre figurant l'arme du crime (le meurtre d'une danseuse) et l'outil du cinéma, (le final cut) ; le meurtrier est dans la salle. Une façon d'affirmer la continuité de son œuvre ? En tout cas, en accumulant ces références, le réalisateur revendique ici de façon ludique sa filiation avec l'absurde depuis Alfred Jarry et Dada, le théâtre de l'absurde, et une grande tradition filmique surréaliste depuis l'emblématique *Chien Andalou*. Mais pourquoi ce mot est-il décliné en latin ?

Le film comprend quatre personnages, dont deux humains : l'enquêteur et la serveuse joués par une comédienne et le réalisateur. Les deux autres, Jack Cruz et Toototabon, sont dits « as himself » « as herself » : « en personne » ; ils sont en quelques sortes les « guests », les invités de la fable. La parodie du cinéma se précise.

---

4 Ce petit film peut être vu sur Youtube.

Jack Cruz : le patronyme à consonance mexicaine pour ce petit singe qui vient d'Amérique du sud se charge de connotations politico-religieuses. Quelle irrévérence que ce patronyme de singe impliquant une croix ! Nous ne sommes pas très loin de l'imaginaire satyrique des *Caprices* de Goya.

Face à Jack Cruz, Toototabon, n'a qu'un prénom qui draine des souvenir de dessin animé, où l'on entend comme dans un rêve un message crypté analogue au Doukipudonktan, le mot valise qui ouvre *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau. Je laisse au lecteur le choix de rétablir leurs messages.

Ainsi, avec tout ce qui est indiqué en périphérie, le malicieux réalisateur se place ouvertement dans le grand héritage de la provocation surréaliste, avec ses dialogues qui, comme nous le verrons, ne sont pas sans rappeler *La cantatrice chauve* de Ionesco. À ceci près, qu'on y trouve porté par ces personnages étranges surgis de zones reculées de la conscience, un festival de métaphores, proverbes et mille et un tours d'un Maître-sot ou d'un Maître es Folie. Rappelons qu'au moyen-âge les mots « sottise » et « folie » sont interchangeables : *L'éloge de la folie* de Érasme est souvent traduit par *La louange de la sottise*.

### **3. Le film : Qu'a fait Jack ? Narration disruptive, dialogues du coq-à-l'âne, invention d'une chimère**

Lynch Lynch met en garde : « Un film, c'est un flux de temps, de sons et d'images tressés ensemble qu'il est impossible de transposer dans une autre langue ». « Comment voulez-vous dire ce qu'il y a dans un film avec des mots ? Le truc, c'est le cinéma, c'est le film. [...] Tout est dans le film » (LYNCH, 2020).

Essayons quand même de résumer le film de façon à faire entrevoir les moments de bascule dans la narration, moments où le spectateur qui croit tenir enfin quelque chose se trouve bousculé, chamboulé, déstabilisé, ravi au sens fort.



Figure 3 - Jack e David Lynch, Netflix/Ringer illustration. Source: <https://www.theringer.com/>

Quatre parties ou scènes dans ce petit film :

**Scène 1** : Dans une zone intermédiaire, un lieu crépusculaire, renforcé par les jeux de noir et blanc, – ce lieu est désigné comme une gare – ce que renforce la rumeur lointaine des trains, - un détective et un suspect s'affrontent en gros plan dans un jeu serré de champ/contrechamp gouverné par la *stichomythie*<sup>5</sup>. « Entends la voix de la raison » dit l'enquêteur, et Jack réplique : « j'écoute celle du cœur ». C'est le principe d'engendrement du dialogue serré et moucheté sur fond d'expressions toutes faites, de proverbes et de références animalières savoureuses. L'enquêteur a une idée bien précise, il cherche à coincer Jack et à lui faire avouer quelque chose. Face à cette puissance enquêtrice et accusatrice jamais démentie, Jack élude, esquive, cherche à faire diversion, fait de l'humour, résiste, réplique, toutes ces qualités langagières étant proprement humaines.

Les deux personnages sont vêtus à l'identique, costume noir et cravate, – c'est leur costume de sots, un costume de ville – là encore on pense à tous les ânes corsetés de vêtements des gravures de Goya (Figure 3). Huis clos parodique d'un interrogatoire, leur duo ou duel n'est pas sans évoquer toutes les cabrioles imposées par le Clown blanc à l'Auguste. Alter ego de l'enquêteur, la chimère Jack représente un franchissement intéressant de la barrière des espèces au service de la thématique du double chère au réalisateur.

5 Au théâtre, la *stichomythie* est la partie d'un dialogue où les interlocuteurs se répondent vers par vers, ce qui produit un rythme particulièrement rapide et souligne le heurt des volontés.

L'enquêteur a la moitié du visage dans l'ombre alors que le suspect est saisi en pleine lumière, l'effet étant rendu plus saisissant par la tache de sa fourrure blanche. Ils occupent tour à tour une partie du plan jusqu'à, l'intrigue progressant, chacun s'impose au centre. La discrète contre-plongée sur l'enquêteur accentue sa carrure massive et souligne la disproportion monstrueuse de la taille des protagonistes séparés par une table. Ce duel inégal fait surgir l'image d'un enfant menacé, un écho lointain de *La nuit du chasseur* de Charles Laughton. Toute interprétation ne peut être que singulière, nous rappelle David Lynch.

**Scène 2.** Avec l'arrivée de la serveuse qui annonce avec des mines hitchcockiennes qu'un assassin est en liberté et rôde dans la ville, le drame monte en puissance et l'interrogatoire se précise. La parodie du film noir est soulignée par le plan de coupe sur la tasse de café, « le petit noir », breuvage favori de Lynch comme de Dale Cooper dans *Twin Peaks*.

Dûment conduite par l'enquêteur, la conversation roule ensuite sur un certain nombre de personnages, Max, la victime ; Sally une orang-outan amoureuse de Jack ; Shelby, un concierge qui était avec Sally et qui aurait fait le coup selon Jack. Tout un univers de bas-fonds caractéristique du film noir avec bandits, femmes délaissées ou fatales, fric. Une intrigue se noue, des versions sont données. Jack nie obstinément toute participation au meurtre.

C'est du moins la situation que l'on croit percevoir au travers du dialogue où les deux personnages s'invectivent en se traitant de noms d'oiseaux, un festival de références animalières, de proverbes, calembours et d'expressions toutes faites détournées. L'enquêteur avait commencé son interrogatoire ainsi : « Alors, tu connais quelque chose à propos des oiseaux ... on t'a vu traîner avec les poulets, faire ami-ami avec les oiseaux ». Le singe répond « Tu me voles dans les plumes... Tu me prends pour un âne » ; il est question d'un lapin de Pâques sur quoi l'enquêteur reprend : « arrête de me prendre pour une dinde et de tourner autour du pot ». Puis le singe à l'enquêteur : « va faire le singe ailleurs », « tu mises sur le mauvais singe » et encore « J'étais un cheval » et tout de suite après « I am a simple man ». Autant dire un dialogue qui semble passer littéralement du coq-à-l'âne, où l'on saisit parfois des répliques importées d'autres œuvres du réalisateur ainsi « This thing is bigger than both of us » de *Twin peaks* ou « Son bras gauche pèse trente-quatre kilos »<sup>6</sup>. Eithne O'Neill, galloise, fervente de la filmographie des frères Quay, nous a fait sentir les innombrables connotations déployées par Lynch dans la langue anglaise.<sup>7</sup>

Le principe du *coq-à-l'âne* renforcé par la stichomythie est au service de la verve éblouissante des deux protagonistes qui comme les sots de la Sottie jouent avec les mots, mais s'en servent aussi pour se mesurer, se défier. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales nous livre cette définition pour la locution « sauter du coq à l'âne », - en 1370, on disait « saillir du coq à l'âne » - : « tenir des propos sans suite, comme si ayant à parler d'un coq, on passait

---

6 Voir le site Terreur nocturne, <https://www.terreur-nocturne.fr/court-metrage-david-lynch-what-did-jack-do-netflix-explications/>

7 Dans le groupe *Image/Langage* où David Chaouat nous a proposé ce film de Lynch en septembre 2020, groupe coordonné par Myriam Lebovici auquel participent Nurith Aviv, David Chaouat, Stéphanie Katz, Myriam Lebovici, Eithne O'Neill, Michèle Sinapi et moi-même.



à l'âne » et nous renvoie à une épître satirique et burlesque dont l'invention est attribuée à Marot, *Epistre du coq à l'asne* (1532) et qui consiste « dans une suite de propos volontairement incohérents et de fantaisie déréglée »<sup>8</sup>. Guillaume Berthon et Raphaël Cappellen mettent en relation le coq-à-l'âne marotique et les écritures du non-sens dans les années 1530<sup>9</sup>. Les jeux de langage auxquels s'adonnaient les surréalistes viennent d'une verve ancienne populaire, truculente et paillardes dont la Sottie est l'une des formes littéraires. Une dépense inutile de langage, la négation du prince de *l'utilitas* ? La fête des fous du moyen-âge, origine ancienne du Carnaval, n'est pas si loin. On l'appelait Fête des Fous, des Sots, des Innocents, de l'Âne, des Sous-diacres, des Diacres soûls, des Cornards... Victor Hugo en retrace la liesse populaire dans *Notre-Dame de Paris*.

**Scène 3.** Nouveau court-circuit narratif : Jack semble passer aux aveux et entonne une chanson d'amour qui nous transporte dans l'univers du mélodrame. La chaise construite par le réalisateur se transforme en estrade, le dossier en réflecteur. C'est une mauvaise chanson, chantée d'une voix de fausset où domine la métaphore du feu : « Once upon a time, la flamme de l'amour brûlait entre nous » ; « The wonder was in my heart but you wouldn't understand something like that ». L'intention est hautement parodique : on peut y voir la reprise de la chanson de Rebecca del Rio dans *Mulholland drive*, et d'Isabelle Rossellini dans *Blue velvet*. Ainsi qu'un écho très lointain de *Rapport pour une académie* de Franz Kafka dont le personnage de singe qui veut devenir homme se donne en spectacle dans des foires pour gagner sa vie, et rejoint certains soirs une jeune orang-outan. « Ce singe n'est pas un chimpanzé » avait averti le réalisateur, semblant prendre une distance avec l'auteur de *La métamorphose*. La référence à Kafka est consciente et constante chez Lynch de même qu'à l'univers d'Edouard Hopper et Francis Bacon.

---

8 Pour une définition complète consulter le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: <https://www.cnrtl.fr/definition/coq-%C3%A0-l%27%C3%A2ne#ien>

9 Guillaume Berthon et Raphaël Cappellen, *Le coq-à-l'âne marotique et les écritures du non-sens dans les années 1530*. Le dossier est disponible en ligne: <http://docplayer.fr/26146389-Le-coq-a-l-ane-marotique-et-les-ecritures-du-non-sens-dans-les-annees-1530.html>



Figure 4. – O grito.

Source: <https://www.terreur-nocturne.fr/court-metrage-david-lynch-what-did-jack-do-netflix-explications/>

**Scène 4.** Bacon justement : la rupture brutale du numéro de music-hall qui annonce la résolution, c'est le cri strident, prédateur, animal de Jack dès que surgit Toototabon, une prosaïque poule blanche, dans l'embrasure de la porte, avant de repartir précipitamment (Figure 5). Ce cri prolongé, en gros plan, insoutenable, terrifiant, hante les films de Lynch comme les toiles de Bacon. Celui de Jack étant la réplique, de l'autre côté du miroir du cri de Laura Palmer dans *Twin Peaks*, ce que fait apparaître la photo ci-jointe (Figure 4).



Figure 5. - David Lynch, frame du film *What Did Jack Do?*, 2020, 17 mins,  
Source: <https://www.artpress.com/2020/07/28>

L'apparition de Toototabon provoque la chute du récit et celle de son héros qui s'élançe au ras du sol à sa poursuite. On ne peut plus douter alors que le singe soit un animal ou que l'homme soit un animal prédateur. Finie la chanson d'amour, le numéro comique et les déclarations versifiées. Nous entrons dans une zone dangereuse hors-langage : Jack en perd sa stature humaine, et la dimension verticale de la parole. L'enquêteur prend son sifflet, sort son revolver et quitte l'écran en poursuivant Jack. On entend en voix off, son acte d'accusation : « Je vous arrête pour le meurtre de Max » en même temps que le nom de Toototabon répété en écho par Jack. Et le spectateur reste seul devant le décor qui évoque M de maudit de Fritz Lang. Ce final laisse à penser que Toototabon est le joker produit par l'enquêteur, et que comme dans les films policiers, elle a trahi Jack en le livrant aux policiers.

Je dois à David Chaouat, psychanalyste écrivant sur la façon dont les formes populaires, que sont les séries policières à la télévision ou les films fantastiques, sont travaillées à leur insu par l'inassimilé des catastrophes historiques, ma rencontre avec ce petit film (CHAOUAT, 2015, pp. 121-132 ; 2019., pp. 217-231. ; 2018). Je lui dois aussi l'interprétation suivante : pour David, je le cite, le final fait voir « un agir sans pensée » : « Le meurtre est en train de s'accomplir, c'est ce que voit Jack » et « le meurtre dont il est question, est celui de Toototabon ». Il poursuit : « Jack est la partie de Lynch hantée par les traumatismes : derrière le masque, le jeune Lynch et le spectacle du meurtre »<sup>10</sup>. Puissante percée interprétative autour de laquelle s'enroule la sarabande des effrayantes images sonores si singulières du réalisateur émanant de mondes limitrophes échappant à la conscience vigile.

En dix-sept minutes, un flux de sons et d'images nous a transporté dans l'univers du film noir, et l'a détruit, déconstruit. Un maître-sot et une chimère s'affrontent dans un langage étourdissant qui tourne à la fatrasie et au non-sens avant de nous transporter dans un numéro de chanson glamour pour une poule immaculée, dont l'apparition fait tomber le masque humain et langagier de Jack et conduit à une scène effroyable de prédation et de meurtre. La parodie reprend ses droits avec le coup de sifflet du détective Lynch qui comme les enfants quand ils jouent au gendarme et au voleur, ou les adultes dans les films policiers sortent, leur pistolet et courent à la poursuite du bandit.

**En conclusion**, Lynch se moque de tout et surtout de lui-même en produisant cette petite forme qui déconstruit les codes, les genres, fait disjoncter la narration et le dialogue, privilégie le non-sens, l'anéantissement du langage ciment de l'ancien monde, de l'ordre établi, officiel, religieux, cinématographique. Au-delà de l'héritage surréaliste dont il se réclame, au-delà des références avouées à Kafka et Bacon, nous voyons cette petite œuvre travaillée par des formes plus anciennes qui renvoient au carnaval, à la fête des fous : où « tout est bon pour suspendre le cours du temps quotidien, inverser les valeurs, tourner en dérision les formes, déterritorialiser le spectateur, le conduire à ce rire qui selon Derrida n'éclate que depuis le renoncement absolu au sens » (RUS, Op. Cit).

---

10 Dans le groupe *Image/Langage*, coordonné par Myriam Lebovici, séance de septembre 2020.

*Absurda*, nous nous étions étonnés de la forme latine. En voici l'origine qui remonte à Érasme si l'on en croit Charles Fontaine, poète et traducteur du XVI<sup>ème</sup> siècle, ami et admirateur de Marot : « Combien de telz propos du coq à l'âne peuvent bien être adressez à autres arguments que satyriques comme les Absurda de Erasme, *La farce du sourd et de l'aveugle et L'ambassade du Cornardz de Rouen* » (PICOT, Op. Cit.). *Les Absurda* d'Érasme désignent les raisonnements sophistiqués qui ruinent le langage au détriment de la vérité et dont s'amuse les sots qui les parodient.

La référence aux *Absurda d'Érasme* est-elle consciente chez le réalisateur ? Nul ne peut le savoir mais je le crois. Le mot intervient deux fois à l'occasion de deux petits films qui développent une veine particulière. Lynch renouerait-il sous cette forme carnavalesque avec les grandes images oubliées de la Folie déployées au Moyen-âge dont parle Michel Foucault dans sa magistrale *Histoire de la folie à l'âge classique* » (FOUCAULT, 1972) ? Et pour quel usage ? Écoutons Émile Picot sur la sottie :

Pendant des siècles, la liberté de parole n'exista que sous le masque de la folie, mais sous ce masque on put dire qu'elle fut presque complète : les cérémonies de l'église purent être impunément parodiées le jour des saints innocents ; les fous jouirent du privilège de faire entendre la vérité aux rois ; enfin la sottie transporta sur la scène la satire dirigée contre diverses classes de la société (PICOT, Op. cit, p. 236).

Est-ce à dire que Lynch en Maître fou ou Bouffon du roi utilise la fabrication d'une chimère audiovisuelle comme « ligne de sorcière » pour « s'échapper du système dominant » selon l'expression de Gilles Deleuze (1993) ? Et ce pour affirmer sa totale liberté dans un grand éclat de rire.

Disruption.

## Références bibliographiques

CHAOUAT, David. « Les morts dans l'âme », **Psychanalyse et cinéma : Du visible au dicible**, sous la direction de Chantal Clouard et Myriam Lebovici, Herman Éditeurs, 2019.

CHAOUAT, David. « Psychanalyse : reflets dans un œil mort... », **Topique**, vol. 131, n° 2, 2015.  
<https://doi.org/10.3917/top.131.0121>

CHAOUAT, David. Conférence donnée à Lyon le 8 mars 2018 : « Le monde Upside Down, Un abord transdisciplinaire de strangers things, Glissement de temps dans l'écoute analytique », 2018.

DELEUZE, Gilles. « La littérature et la vie », **Critique et clinique**, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la folie à l'âge classique**, Tel, Gallimard, 1972.

LYNCH, David. *Les Inrockuptibles*, Entretien avec David Lynch, Propos recueillis par Serge Kaganski et Jean-Marc Lalanne, Octobre 2011.

LYNCH, David. Entretien sur France culture, *La grande table*, 10 juin 2020.

MÜLLER, Susanne. **L'inquiétante étrangeté à l'œuvre - Das Unheimliche et l'art contemporain**, Publications de la Sorbonne, 2016.

PEZET, Jacques, *Que signifie « disruptif » et pourquoi tout le monde sort ce mot ? dans le journal Libération*, du 13 octobre 2017.

PICOT, Emile, « La sottie en France », in **Romania**, tome 7, n° 26, 1878.  
<https://doi.org/10.3406/roma.1878.6406>

RUS Martijn, « La sottie : una divina commedia », **Poétique** 2004/4 (n° 140), 2004.  
<https://doi.org/10.3917/poeti.140.0429>

## À propos de l'auteure

**Karine Rouquet** est chercheuse en Littérature, Psychanalyse, Art, Cinéma ; Psychopédagogue ; Professeur de Lettres (Université Paris-Diderot) détaché en Institution psychanalytique (BAPU-Pascal et Relais Social international de la Ciup de Paris) jusqu'en 2013, Formatrice au Centre de formation des doctorants 2010-2018 (CFDIP Paris Sorbonne cité), Formatrice en Art-Thérapie (Centre d'étude de l'expression de l'hôpital Sainte-Anne), Membre du NELCFAAM, Centre d'études en Littératures et en cultures franco-afro-américaines coordonné par le Professeur Humberto Oliveira (UEFS). Auteure de *L'alchimie thérapeutique de la lecture : Des larmes au lire*, L'Harmattan, 2000, et de nombreux articles de recherche.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-9976-4171>

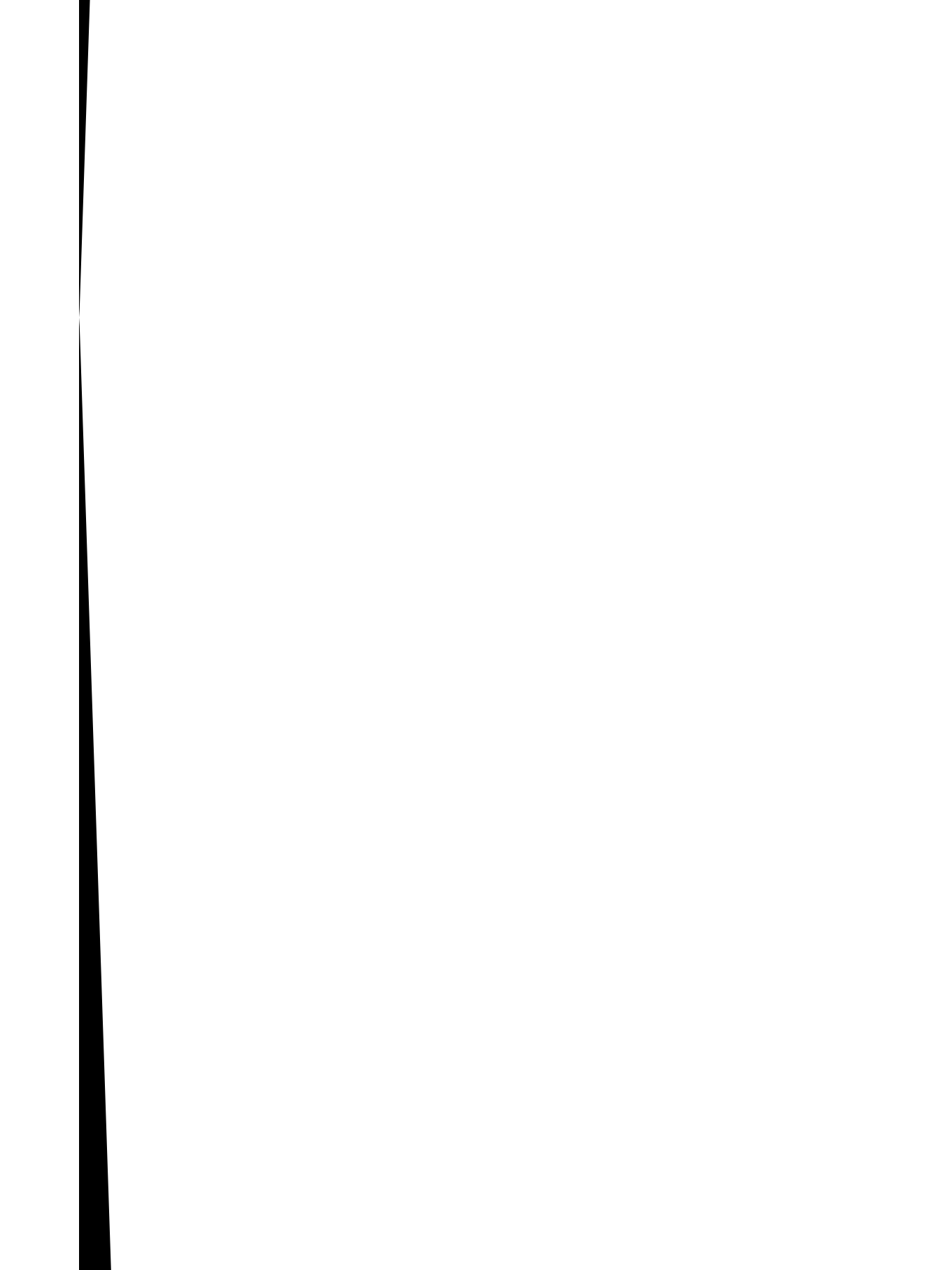
Reçu en: 10-06-2021

## Comment citer

ROUQUET, Karine (2021). David Lynch : What did Jack do ? Poétique de la disruption, Esthétique de la Chimère. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.2, n.1, p. 25-39, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59834>



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





# L'Art des Frères Quay à la Lumière du *Grand Verre* : le Récit

## The Art of the Quay Brothers in the Light of the Large Glass: the Tale

EITHNE O'NEILL

Écrivaine et critique de cinéma, France

### RESUME

L'art scénique raffiné des Frères Quay, en stop-motion et en live, est notoirement mystérieux. Par un évitement des codes du cinéma narratif, leur univers imaginaire, en grande partie fait main, résiste aux tentatives de le définir de manière univoque. À y regarder de plus près, leur monde révèle des éléments formels présents dans les stratégies adoptées par Duchamp pour sa sculpture en verre inachevée, nommée *Le Grand Verre*. Dans quelle mesure ces œuvres d'art, cinétiques ou statiques, ont-elles une histoire à raconter ? En tant que méthode d'investigation comparative, la question peut contribuer à éclaircir ce que c'est qu'un récit.

### MOTS-CLÉS

Stop-motion, l'inachevé, poussière, désir.

### 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.

## **1.Introduction**

Nés à Philadelphie en 1947, les jumeaux Quay se spécialisent dans l'animation en volume appelée stop motion. Diplômés du Philadelphia College of Art, ils poursuivent leurs études au Royal College of Art de Londres, ville où ils sont basés depuis 1970. En 1980, ils fondent les Studios Koninck avec Keith Griffiths comme producteur. Sur quarante ans, ils réalisent une trentaine de courts métrages dans une veine fantastique. À ce corpus s'ajoutent les longs métrages tournés en live, inspirés des romans, *Institut Benjamenta* (1995), en noir et blanc, et *L'Accordeur de tremblements de terre* (2005), en couleur et associant des poupées aux comédiens.

Les deux films déclinent le thème millénaire de la belle femme aimée, condamnée ou décédée. Dès le premier court métrage des Quay, *Nocturna Artificialia* (1979), la musique est une constante de ce monde inquiétant. En 2000, Karlheinz Stockhausen compose une partition pour *In Absentia*, évocation d'Emma Hauck (1878-1920), patiente diagnostiquée schizophrène qui écrit sans répit à son mari. L'art des Quay est d'une beauté hypnotique, relevée par un humour ironique. Marionnettes, épingles, duvet de chardon, fourchettes, élastiques, un singe et des humains cohabitent et se quittent. Des bandes sonores saisissantes rythment ces films poétiques, parfois comparables à des récitatifs opératiques.

Nombreux sont aussi les commandes pour ces illustrateurs de formation. Ils dessinent des couvertures d'ouvrages comme l'étude sur Andreï Tarkovski par Mark Le Fanu, ou *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino, suite de récits magiques. Parmi leurs documentaires se trouve *The Phantom Museum* (Channel 4 TV, 2003), sur la *Collection Sir Henry Wellcome* d'artefacts anatomiques. Leurs scénographies de théâtre, d'opéra et de ballet, pour *Un Amour de trois oranges* de Prokofiev, *La Puce à l'Oreille* de Feydeau et *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière confirment leur attachement à la littérature comme aux arts du spectacle.

## **Récits sources**

Attirés par le récit fantastique, les Quay se tournent vers l'Europe Centrale et l'Amérique Latine. De *La Rue des Crocodiles* (1986) se dégage le climat pesant de l'ex-empire austro-hongrois décrit dans le récit source homonyme (1934) du Polonais Bruno Schulz. *Institut Benjamenta* transpose *Jakob von Gunten* (1909), nouvelle envoûtante de Robert Walser, écrivain de la Suisse alémanique (1878-1956). Jakob, le protagoniste, s'inscrit dans une école délabrée pour majordomes où il apprend l'art de ne rien attendre de la vie. Publié en 1940, *L'Invention de Morel*, fable d'anticipation de l'Argentin Adolfo Bioy Casares, est l'amorce de *L'Accordeur de tremblements de terre*. À la veille

---

1 En anglais, la traduction d'Arthur Nock, de la phrase de Salluste propose pour la Section IV, consacré aux mythes : « 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, page 9.

de ses noces avec Adolfo, une future mariée, Malvina Van Stille est tuée par un scientifique fou, le docteur Droz ; il la séquestre sur une île en déclarant : « Bientôt tu chanteras pour moi, dans mon lit pour l'éternité ». Sur les Quay, l'influence se profile de Raymond Roussel, romancier et dramaturge, auteur des récits, *Impressions d'Afrique*, sur des naufragés dans un pays fabuleux (1910), et *Locus Solus*, nom d'un domaine jalonné de prisonniers en cages de verre et de machines raffinées (1914).

Lors de la sortie d'*Institut Benjamenta*, les Quay s'expliquent : Ce qui se passe dans l'ombre, dans les grises régions nous intéresse aussi, tout ce qui est élusif et fugitif, tout ce qui peut se dire dans de beaux demi-tons ou dans l'ombre profonde (ROSE, 2004). Ce goût pour l'éphémère et le dépareillé se manifeste dans la fantaisie d'un treizième mois conçu par Schulz, une bannière sous laquelle les Quay se plaisent à créer. Rejetant des étiquettes, ils acceptent l'épithète « surréaliste » pour l'imagerie des mondes intemporels qu'ils appellent des « rêves »<sup>2</sup>. Dores et déjà, leur empathie pour les récits de Roussel les rapproche de Marcel Duchamp, Dadaïste et ami des Surréalistes.

Né en 1887, Duchamp est de la même génération de quatre écrivains importants dont les récits inspirent les Quay, Roussel (1887-1933), Walser (1878-1956), Schulz (1892-1942) et Franz Kafka (1883-1924). Une expérience fin de siècle instaurant un désir de renouveau relie ces esprits. L'affinité des Quay avec cette constellation de génies reflète leur penchant non conformiste. De même, leur évitement des codes établis du septième art, animation et live, s'apparente au rejet historique par l'artiste Duchamp de la peinture descriptive, dite rétinienne. À l'instar de Duchamp, les Quay se réjouissent du rôle du hasard dans la créativité artistique.

L'expérimentation duchampienne avec l'art conceptuel culmine dans *Le Grand Verre*, exposé pendant la Grande Guerre en 1915. Aujourd'hui dans la collection permanente du Museum of Art à Philadelphie, ce « tableau hilarant », comme Duchamp le décrit (SANOUILLET, 1975, p.45), propose une variante moderniste d'un trope consacré de la culture occidentale, celui de la mariée. L'esquisse par Duchamp de la « mariée », cette « divorcée de l'expression picturale conventionnelle » (*ibid.*, p.181), semble avoir parmi ses ancêtres la figure futuriste qui apparaît au début de *Locus Solus* : « Légère d'apparence, bien qu'entièrement métallique, la demoiselle était suspendue à un petit aérostat jaune clair... en bas, le sol était garni de la plus étrange façon » (ROUSSEL, 1965, p.32). Voici une silhouette prototypique de la partie de sa mariée baptisée par Duchamp « le Pendu femelle ». Il confirme : « C'est Roussel, qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre ».

Le célibataire broie son chocolat lui-même : dans la partie inférieure du Grand Verre, un cylindre rotatif imposant, appelé la Broyeuse de Chocolat, symbolise un onanisme automatique. Emblème de la mécanisation du phénomène amoureux, et seul dessin exécuté selon les lois de la perspective, l'engin avec manivelle souligne l'isolement respectif de la « mariée » et de ses prétendants. Brisé accidentellement en 1916, puis remonté, *Le Grand Verre* est déclaré en 1923 « définitivement inachevé ». Fragile, l'artefact suscite de par son état incomplet un retentissement rarement accordé à des œuvres d'art menées à leur fin consacrée. L'avènement Quay signifie-t-il une tentative innocente de reprendre « ce plan de machine à aimer » (LABEL, 1985, p.145) ?

---

2 Portrait des Frères Quay, Frame, Webzine animation et cinéma, disponible dans <http://frames.free.fr/1/quay.htm>, consulté 07/02/2021.

## Parallèles artistiques

Une similarité de démarche relie le héraut des ready-mades et les Frères, fins connaisseurs de l'histoire de l'art. Ficelle, balle de ping-pong, cintre, compas, bois de cerf, ouate et poussière, autant d'objets trouvés servent les animateurs à confectionner leurs espaces imaginaires. Dans la sphère des Frères, le support du Verre est présent via le foisonnement de fenêtres maculées et de miroirs ternis, de vitrines sales de boutiques, de yeux de billes craquelées de leurs poupées à la Hans Bellmer, de l'optique d'une caméra, de la vitre salie séparant un théâtre d'automates de l'accordeur Felisberto.

Comme support essentiel, le verre renforce les similitudes entre les artistes. Quoique transparents, les panneaux du *Grand Verre* érigent une barrière supplémentaire entre ce récit d'amour étouffé dans l'œuf et le spectateur. Pour leur part, les Quay sont des adeptes de l'autoréflexivité. Fidèle à son titre, *Nocturna Artificialia*, à proprement parler, leur premier film, attire l'attention vers l'artifice cinématique : la main de l'opérateur met le Kinétoscope anachronique en route. *Le Cabinet de Svankmajer* (1984), hommage à l'animateur tchèque, débute avec la fabrication de la tête du maître du stop-motion. Un crachat de salive déclenche la machinerie du film *La Rue des Crocodiles*.

## Poussière, fils, verre

Rien n'est détrit pour les Quay ; leur but est : « de créer un monde vu à travers un verre sali » (HABIB, 2002). L'image de la 13<sup>ème</sup> épître paulinienne du Nouveau Testament surgit : « Nous voyons maintenant au moyen d'un miroir, d'une manière obscure ». Nul doute, la métaphore embrasse le *Grand Verre* fait main, avec son opacité, ses dessins cryptiques, ses fêlures et sa poussière incrustée. Dans les deux ateliers successifs de Duchamp à New York, la poussière accumulée sur une plaque de verre pendant des années fut photographiée par Man Ray en 1920. Encadrée, cette poussière devient l'artefact nommé « Dust breeding ». Grâce à la forme participiale en *-ing*, le groupe nominal du titre anglais de la photographie, plus naturaliste que le titre français « Élevage de poussière », embrasse une dimension expressive d'une vitalité active. La poussière possède une puissance génératrice.

Qui plus est, « voir à travers un verre sali » fait écho au titre du second volume écrit par Lewis Carroll sur les aventures surréelles d'Alice, *Through the Looking Glass (De l'autre côté du miroir, 1872)*. Alice incarne dans sa propre personne la miniaturisation caractéristique des personnages du stop-motion Quay. Toute miniature qu'elle soit, Alice est une personnalité remarquable. Nul doute, le spectateur entre dans un film Quay comme Alice qui passe à travers la glace en disant « curioiser and curioiser » (de plus en plus curieux) ; de même, le regardeur du *Grand Verre* se frotte les yeux : qu'est-ce que cet objet veut dire ? Enfin, l'aversion Quay pour un effet lisse et net s'étend à la bande sonore. Ils apprécient la texture pas « trop propre ou polie » des enregistrements de leur compositeur, le Polonais Lech Jankowski qu'ils rencontrent en 1982. Pendant le tournage de *La Rue des Crocodiles*, les Frères évitent de dissiper ce qui se trouve par terre : la poussière volatile.

Duchamp « dessine » en tenant les couleurs et les silhouettes du *Grand Verre* en place moyennant de l'huile et des fils de plomb. À ceux-ci répondent, *mutatis mutandis*, les fils de

marionnettes Quay. *La Rue des Crocodiles* montre que le fil guidant l'homme marionnette est coupé au moment où il erre dans un dédale de ruelles. Il sera ensuite pris au piège d'une *bachelor machine*, racontent les Frères. Le fil visible qui tient et relâche le promeneur serait-il aussi l'emblème du fil de l'intrigue ? Un nombre d'éléments réunit les Frères énigmatiques et le créateur du *Grand Verre* mystificateur. Qu'en est-il de leurs récits ?

## Récit

La floraison d'écrits exégétiques traitant du *Grand Verre* constitue un récit de proportions « épiques ». Récit sans fin – que nous poursuivons !-, ce monument interprétatif est inauguré par le méta-texte d'un catalogue des notes sur son *Grand Verre*, détaillées et illustrées par Duchamp, puis éditées en 1934 sous le titre, *La Boîte Verte*. Une série de rébus qui relate la genèse du *Grand Verre* et, avant la lettre, un making of. Il s'agit d'un *work in progress*. Quant aux écrits sur l'œuvre des Quay, une bibliographie de recherche des travaux publiés jusqu'en 2013 est accessible<sup>3</sup>. Les DVD disponibles de leurs courts-métrages contiennent l'option de les visionner avec les explications simultanées par leurs auteurs<sup>4</sup>; comme pour le DVD d'*Institut Benjamenta*, des livrets explicatifs sont inclus par la maison de distribution.

Tout en se défendant de soutenir des théories ou de proposer des interprétations univoques, les Quay acceptent la suggestion que leur art exprime « une subjectivité vue l'intérieur d'un système objectif » (HABIB, op.cit). Afin de répondre à la question « que racontent ces artistes ? », prenons comme « système objectif » *Le Grand Verre*, cette construction épique et partielle qui, telle une phrase de rêve, génère son récit. Comme l'écrit Susan Rubin Suleiman à propos de récits incomplets : « Leur signification réside peut-être précisément dans leur capacité d'engendrer d'autres textes »<sup>5</sup> (SULEIMAN, 1968).

## Le récit court

À la différence de Freud, amateur de mythes et de récits clos, notamment de romans du 19<sup>ème</sup> siècle, les Quay se disent peu concernés par « Shakespeare ou les légendes ». C'est le déroulement dramatique classique qui les indiffère sans doute, avec ses péripéties, point culminant et dénouement comme la résolution cathartique de certains contes universels. Au genre « épique » du cinéma *mainstream*, ils préfèrent une forme « réduite » ou morcelée. Ils procèdent à la réduction audacieuse de la légende du tyran Gilgamesh d'Uruk dans Cet

---

3 Sur l'œuvre des Quay, une bibliographie de recherche détaillant les travaux publiés jusqu'en 2013 est accessible, avec pour les publications majeures des résumés en langue allemande : 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 Frères Quay. Les Courts métrages. Édition restaurée et remastérisée, Bfi ; *Institut 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. L'auteure propose une lecture du récit d'analyse par Freud : *Le Cas Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, notamment sur son caractère « inachevé ».

*innommable petit balai* (1985). Le drame étant une forme narrative, le néologisme « dramolet », avec le suffixe diminutif en *-et*, se réfère au petit interlude lyrique *Stille Nacht 1* (1988), ainsi qu'au court métrage *Le Peigne* (1990).

La rencontre des Quay avec la prose de Franz Kafka est fondatrice. Dès leur jeunesse, le *Journal intime* du Pragoï, chargé de fragments et de récits courts et oniriques, les séduit. Tant et si bien qu'un premier film adapte le récit kafkaïen *Brüdermord* (Fratricide), datant de 1910-1913 et long de deux pages et demie. Pour des raisons de droits, d'auteur et de compositeur, en l'occurrence Krysztof Penderecki, ce film n'a jamais été distribué. Nonobstant ce hiatus, ce récit de Kafka contient un observateur, impartial et curieux, modèle d'un personnage Quay récurrent, promeneur, voyeur, voire, le cinématographe même. Enfin, le dispositif du journal intime écrit par l'accordeur, entendu en voix *off* et illuminé de ses rêves, structure la chronologie de la visite de l'accordeur sur l'île de Droz.

## La Femme

La naissance du *Grand Verre* est une saga de transmigration graduelle. Inéluctablement, la désincarnation de la muse duchampienne progresse. Ayant démontré sa capacité de peindre des nus féminins, charnus ou sveltes, Duchamp réalise des toiles prolégomènes du *Grand Verre*. En 1912, *Le Passage de la Vierge à la Mariée* prévoit les formes mécanistes du *Verre* ultime. Un chassé-croisé se produit entre les arts. La représentation de la femme devient cinétique, moyennant la chronophotographie des deux *Nu descendant un escalier*, 1 et 2 en 1911 et en 1912. Quant à une distinction sexuelle biologique, le *Nu* est ambigu. Cette nuance de non-différenciation est retrouvée chez les Quay ; leurs poupées étant bisexuelles ou asexuées ; enfant ou androgyne, leur personnage fait fi de l'écart vieux/jeune, comme de la différence garçon/fille. Devenue une abstraction dans *Le Grand Verre*, la mariée, marionnette exsangue de machinerie érotique, est prise dans une motricité suspendue. Lointainement plus anthropomorphes, les silhouettes des neufs célibataires attendent en bas. En vain.

*Institut Benjamenta* et *L'Accordeur de tremblements de terre* se structurent autour d'un objet de désir inaccessible – la femme –, associé à une recherche artistique et existentielle. La frustration de l'essai avorté, suivie de la reprise du même effort, scande les courts métrages, comme *Le Peigne* ou *In Absentia*, ainsi que *Institut Benjamenta* qui porte l'itération mécanique à un niveau paroxystique. Ce qui chez les Quay n'empêche pas le retour de la tentative identique. La répétitivité est pour Duchamp peut-être un anathème, mais par son titre d'origine, *Le Grand Verre* se voit en *peep-show* comme le cinéma des Quay avec son motif voyeuriste. Auteurs d'un documentaire sur *Punch and Judy* (1981), ils se souviennent de la fête foraine ; le *Verre* renvoie à l'attraction du « Chamboulou » populaire, invitant le visiteur à lancer des balles sur un mannequin, parent du jeu de massacre appelé en anglais « Aunt Sally », tous deux fondés sur le geste répété (LEBEL, 1959, p.33).



Figure 1. - Marcel Duchamp, *Grand Verre*, 1915–1923. Huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre, 277,5 × 175,9 × 8,6 cm, Philadelphia Museum of Art. Source : wikipedia.

## Mariée et poupée

Qu'en est-il du *Grand Verre* et de son récit ? À vrai dire, l'œuvre constitue le volet initial, sinon entier, d'un récit significatif. Son titre d'origine, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* signale un fait accompli. La disponibilité de la « promise », déshabillée et située en haut, est toutefois contredite par la position des moules maliques (masculines) en bas. Bien qu'elle soit arrivée « au terme de son désir », et malgré le principe annoncé par Duchamp selon lequel « Toute l'importance graphique est pour cet épanouissement cinématique », c'est peine perdue. Elle est hors portée. « Il n'y a pas de solution de continuité entre elle et la machine célibataire » (SANOUILLET, *op.cit.*, p. 59). Par implication, la figure de la Mariée intouchée recouvre celle d'une Muse déclarée inopérante. L'absence de clôture du *Grand Verre* se retrouve dans la réticence des

Quay envers la complétude narrative. Pourtant, là où dans la machine érotique du *Verre*, on a affaire à des automates statiques, à un artefact indiquant expressément l'arrêt du mouvement, les poupées Quay s'imaginent qu'ils sont mobiles ! Où trouvent-ils leur animus ?

Au commencement est la poupée en Tchécoslovaquie, berceau de l'art surréaliste. *Le Cabinet de Svankmajer* ouvre sur une tête d'Arcimboldo, sortie du cabinet de curiosités de l'Empereur Rodolphe 11 à Prague et emblème du mentor des Quay. Petite fable charmante, elle se joue entre un maître et un(e) élève qui se familiarise avec les outils de la fabrication illusionniste, les poupées aux crânes crevés, l'échelle avec laquelle on se hisse à ce qui est hors d'atteinte, et la bande sonore. Avec ses outils de base, les Quay réinventent à leur guise un cabinet de curiosités.

Cependant, le Polonais transgressif Walerian Borowczyk, artiste illustrateur comme les jumeaux, qui signe *Renaissance* en stop-motion (1964) et *Contes Immoraux* (1984), est plus proche d'eux, explorateurs d'une veine décadente. Dans le voluptueux conte qu'est *L'Accordeur de tremblements de terre*, un très gros plan sur le larynx de Malvina renvoie aux vulves du vagin. L'homo-érotisme contenu entre les murs de *l'Institut Benjamenta* est plus prononcé sur l'île menacée par une catastrophe de la nature.

## Récitation

L'incommunication des poupées mutiques du stop-motion se répercute dans les monologues, refrains et textes imprimés et lisibles de *l'Institut Benjamenta*. On ouvre sur une voix off récitant en allemand une série d'adages paradoxaux du genre ; *celui qui ose n'a point de courage*. Car les comédiens en chair et os, subjugués par leur professeuse Lisa, déclament et récitent par cœur des rengaines, telles les litanies représentées par la glissière du *Grand Verre*. Le tableau noir de la salle de classe se couvre d'adages que les apprentis ànonnent. Encadrées et ornant les pièces, des broderies victoriennes promulguent des proverbes vétustes d'une banalité qui ne peut que stimuler un désir de progrès ou de changement.

## Récit et cinématographie

Si la cantatrice Malvina se fait entendre par le chant, les autres créatures des Quay sont presque aussi muettes que la Mariée de Duchamp. Le récit Quay avance, en trois points saillants proche de la vision esthétique d'un de leurs cinéastes admirés, Robert Bresson (BUCHAN, 2011, p.135). Chez eux, concernés par l'activité de l'esprit, l'éloquence de l'image visuelle et de la bande-son prime sur le dialogue et sur l'action corporelle. En majuscules, on lit la maxime bressonnienne : **LE cinématographe est une écriture avec des images en mouvement et des sons** (Bresson, 1975, p.18). Le cinéaste précise : « Il faut que les bruits deviennent musique » (*id.*, p.32). Musique, image et gestuelle : la triade des Quay est déjà édictée. Bresson rejette le narratif du cinéma conventionnel comme étant théâtral et photographique. Il applique à l'art cinématographique le mot « cinématographe » qui désigne à l'origine la machine optique. Chez lui se dessine la nostalgie d'un passé qui sous-tend l'art subtil des animateurs. Les poupées remontent de l'enfance, mais aussi de la condition préverbale d'infants. Véhiculée par ses feuilles empilées et couvertes d'un graphisme illisible, la limite du mutisme devient la folie de la patiente Hauck.



*Nocturna Artificialia*, le récit nocturne d'un promeneur solitaire, est scandé par un mini-récit formé de huit intertitres surréalistes en anglais, polonais, allemand et français qui, de surcroît inachevés, confirment ce que l'image transmet. Récitée à la première personne, l'action se résume comme suit : « Dans l'ombre de la nuit, en un mouvement mécanique, un homme seul sort dans la rue, attend et voit un tram électrique rouge avec pylône qui passe sous une cathédrale, auquel moment il ressent 'une extase ineffable' ».

À cet instant, le visage d'une belle Vierge byzantine remplit le champ jusqu'à ras bord et nous fixe du regard. Surimposée sur sa face, une échelle paraît, objet qui revient dans *La Rue des Crocodiles* et dans *Le Peigne*. Une musique *stringendo* alterne avec le retentissement électrique et des accords d'orgue. On raconte une intériorité du vécu, acheminée par la musique, un essai de tisser un lien entre l'expérience enfouie et l'extérieur, entre aujourd'hui et hier. C'est la matrice poétique du récit des Frères.



Figure 2. - Frères Quay, *Nocturna Artificialia*, 1979, 21 min., British Film Institute Production Board.  
Source : image de l'auteure<sup>6</sup>.

Composé des sept apprentis, descendants des sept nains de *Blanche Neige* (O'NEILL, 2000, p. 26-27) et accompagnés du Directeur et son aide Kraus, l'ensemble des neufs hommes de l'*Institut Benjamenta* correspond au groupe des neufs moules maliques, les célibataires du *Grand Verre*. Dans *Institut Benjamenta*, l'existence des élèves tourne autour d'une seule femme présente, ici, Lisa. **Le récit des dernières semaines de celle qui sera enterrée dans une robe de mariée éclatante est** empreint d'une triste ironie car à l'arrivée de Jakob, il ne reste plus rien de neuf à raconter.

---

6 Les trois photos prises des films ont été publiées avec la permission des Frères Quay. L'auteure et les éditeurs tiennent à exprimer leurs sincères remerciements.

L'intérêt de la nouvelle et du film consiste à nous réciter précisément cet impair<sup>7</sup>. Cette parodie cinglante du roman d'apprentissage est une métaphore de la vie, déclinant humiliation, beauté, sensualité et l'initiation à rien. Pour s'imprégner de la vérité affichée au mur de l'Institut : « Les Règles ont déjà pensé à tout ».



Figure 3. - Frères Quay, La Mort de Lisa, Frère et sœur dans *Institut Benjamenta*, 1995, 1h45min.  
Source : photo de l'auteure.

Le récit Quay est une autocitation perpétuelle. La troupe des apprentis réduits à l'état d'automates revient dans les employés du neurologue Droz dans *L'Accordeur de tremblements de terre*. Son château se dresse sur une réplique de « L'Île des Morts » d'Arnold Böcklin (1880). De plus, le récit Quay relève le contact avec l'art représentationnel, ici dans une figuration symboliste et décadente, une citation et récitation de nos fins dernières. Pour s'assurer contre la terre qui gronde, ce fou embauche Felisberto, accordeur de pianos. Il se demande à haute voix : **Ai-je pénétré dans un tableau déjà peint ? En effet**, l'invité répète le récit de base de la fiction en tentant de sauver la cantatrice

---

7 *Aux confins du récit*, sous la direction de Bruno Clément et Clemens-Carl Härle, Presses Universitaires de Vincennes. Philippe Lacoue-Labarthe est cité en introduction : « Un récit ne peut s'achever, n'ayant pas eu de commencement - Étant cela revient au même, depuis longtemps achevé ». Et Jean-Luc Nancy écrit : « Le récit revient...Avec le récit...on épouse la distension du toujours-déjà et du jamais-encore, le suspens de l'événement. » p.26, « Récit, récitation, récitatif ».

d'une invraisemblable deuxième mort. Donc on tente de re-réciter l'intrigue qui se love sur elle-même. En déclinant l'entrelacs de Éros et de Thanatos, le récit des Quay raconte le retour éternel du même. Pour le faiseur du *Grand Verre*, un tel récit serait anachronique : ce qui a été ne sera plus.

En filigrane, *L'Accordeur de tremblements de terre* contient une composition musicale qui renforce la référence en hommage à *La Jetée* de Chris Marker (1962). Le célèbre court métrage d'anticipation évoque la perte subie par un garçon qui se remémore un visage de femme vu juste avant la destruction de Paris. Découverte par hasard, cette partition, destinée pour un ballet qui ne s'est « jamais passé » et au titre tristement approprié de *The Unwanted*, a été écrite pour la maison d'édition musicale Boosey & Hawkes et restaurée pour les Quay. Si l'accordeur Felisberto et la cantatrice sont unis, c'est lors d'une tempête et parmi les rochers. La scène finale reste à compléter, le grand récit persiste. Car il s'agit au fond chez les Quay de la poursuite du désir.

### ***La Rue des Crocodiles***

Un érotisme fétichiste et ludique via le motif de souliers à hauts talons se profile sur l'île du docteur Droz et dans la *Rue des Crocodiles*. De nouveau, un monsieur au front dégarni descend dans les rues d'un quartier délabré aux boutiques surannées où le soulier à hauts talons paraît en signe de pulsion sexuelle et de promesse. Récit de promenade qui capte par l'image, les gestes et les bruits une expression intense de l'impossible retour, il possède une sensibilité, à dire vrai, inénarrable. En voici un extrait :

Nous garderons toujours le regret d'avoir jadis quitté ce magasin de confection équivoque. Jamais plus nous ne pourrons le retrouver. Nous errerons d'une enseigne à l'autre en nous trompant toujours. Nous visiterons des dizaines de magasins tout à fait semblables, nous marcherons entre des remparts de livres, nous feuilletterons des publications, nous aurons des pourparlers confus avec des vendeuses à la peau trop pigmentée et à la beauté tarée qui ne comprendront rien à nos désirs (Schulz, 1974).

De la même façon dont l'*Institut Benjamenta* et l'île de Droz s'effritent et disparaissent, *La rue des Crocodiles* et ses édifices s'écroulent devant nos yeux et redeviennent poussière. Après ses errances dans *La rue des Crocodiles*, le *stalker* revient bredouille. S'il ne découvre rien de ce qu'il a attendu, est-ce comme s'il trouvait la Mariée mise à nu sans que rien ne se passe ? Un récit, est-ce toujours ce qui a déjà été ? Comme un récit de rêve ? Kafka écrit : « Le talent que j'ai pour décrire ma vie intérieure, cette vie qui ressemble à un rêve... ». À noter qu'il se sert du terme *Darstellung* (représentation), pour inclure la pleine nuance graphique. Lui et les Quay : des âmes-sœur ?<sup>8</sup>

---

8 Kafka : Journal intime, le 06 août, 1914 « Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften inneren Lebens ... » : « Le talent que j'ai pour décrire ma vie intérieure, cette vie qui ressemble à un rêve... », Livre de Poche pour les Éditions Grasset, 1954, p. 385. Traduit par Marthe Robert, traductrice de *Jakob von Gunten* qui lui donne le titre *Institut Benjamenta*.



Figure 4. - Frères Quay, *La Rue des Crocodiles*, 1986, Court-métrage d'animation, 20min.  
Source : photo de l'auteure.

Après le cataclysme de la deuxième guerre mondiale et après Viêtnam, les Frères américains s'exilent en Europe. En tournant *La Rue des Crocodiles*, ils font les recherches dans le quartier juif de Cracovie. Hommage est rendu ici à la Pologne, comme ils disent, « tailladée par son histoire ». D'après ses créateurs, le tailleur tripotant des tranches de viande fraîche sur les parties génitales du visiteur est un mégalomane tel ceux qui auraient participé aux « boucheries » dont la région fut victime. Tout rêve qu'il soit, le récit Quay s'insère dans la Grande Histoire.

## Conclusion

*Ce rêve qu'on appelle la vie humaine* : le titre en apposition à *Institut Benjamenta* transpose les paroles de Jakob dans le récit de Walser : « mon séjour entier dans ce lieu me paraît un rêve incompréhensible » (GUNTEN, 2017, p.10). Le Peigne a pour sous-titre : *des musées du sommeil*. Les Quay nous font entrer dans ce royaume comme dans un rêve, comme Kafka qui dit que son sujet n'est l'autre que sa vie onirique, pour lui, « la seule vie qui importe...» Le *Grand Verre* n'est pas la représentation d'une mariée, mais la présentation d'une *idée*. Elle équivaut à une fiction mentale, ou figure de « rêve », donc, elle est un fantasme et synonyme d'un désir indirectement articulé. Par définition fantasmatique, c'est cette qualité que Duchamp vise en substituant à des traits « réalistes » des indices hiéroglyphes. Ce qui n'empêche pas que cette *idée* soit son fantasme aussi.

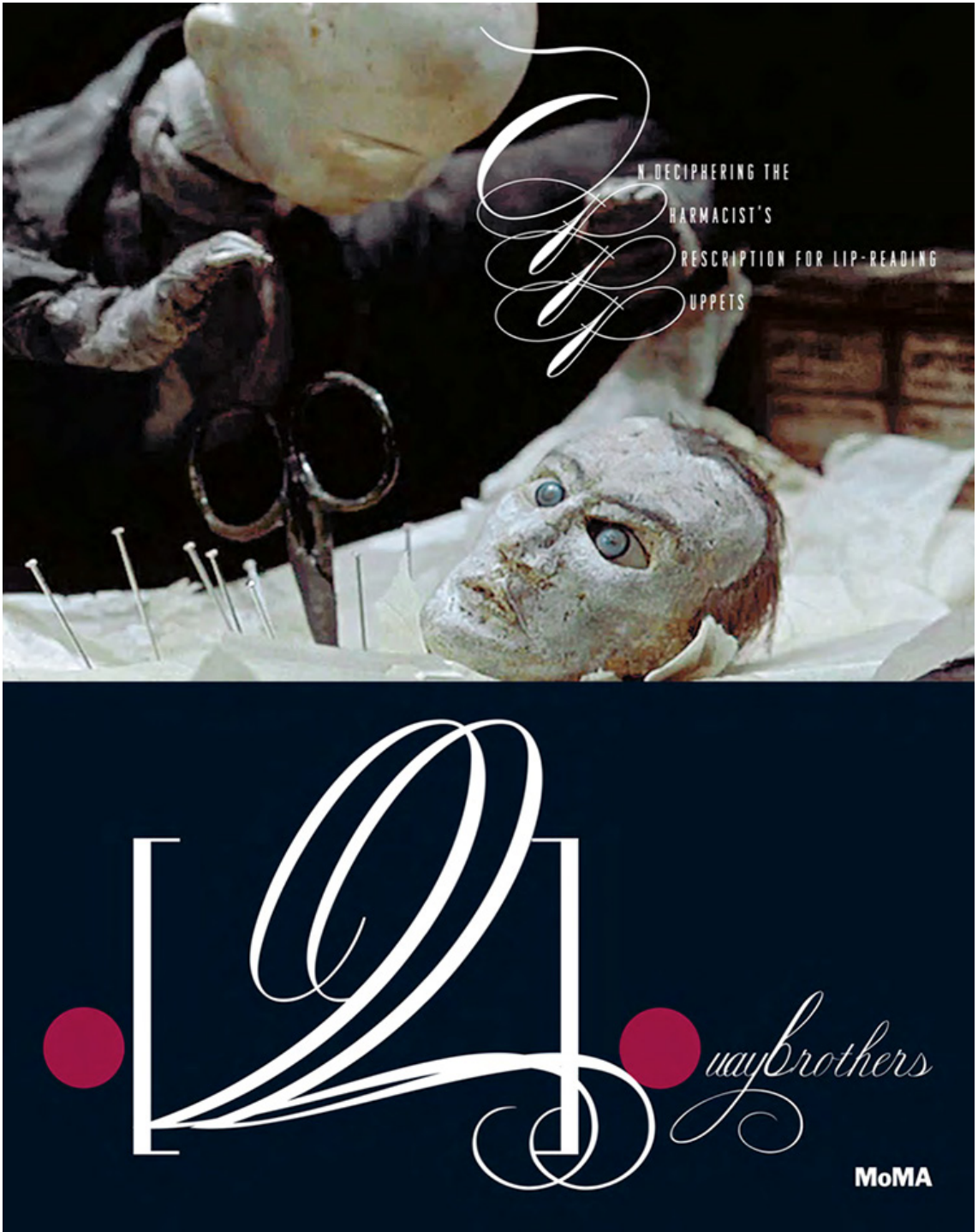


Figure 5. - Exposition Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets, MOMA, 2012. Source: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1223>

## Désir

De même que pour Kafka, pour les Quay, décrire leurs rêves est une affaire de désir vital. *Nocturna Artificialia* est dédié « À ceux qui désirent sans fin » (*To those who desire endlessly*). S'agissant de désir, la Mariée du *Grand Verre* a son mot à dire. En décrivant dans *La Boîte Verte* la machine célibataire, l'artiste indique que la dernière partie de celle-ci consiste en un moteur-désir « séparé (de la Mariée) par un refroidisseur à ailettes...et (que) la Mariée refuse chaudement... l'offre brusque des célibataires ». Passant sous silence l'aspect comique de la fable duchampienne, et ignorant le sort de la Mariée, il est raisonnable de déduire que par cette « apothéose de la virginité », selon la formule de Duchamp, le désir reste intact. Introduit par l'oxymore chaud/froid, le désir en suspension est bien à sa place. Certes, le regardeur du *Grand Verre* peut y voir les signes renvoyant à un temps arrêté, à un récit qui se diffère, d'où la nécessité de le recommencer. Pourtant, quand les Quay s'adressent à ceux qui désirent « sans fin », c'est à quelque chose d'innommable qui se dérobe éternellement.

Or, toute chose nommable a une fin. Le récit Quay le montre, au travers le déclin d'Empires et d'îles, du passage de vie à trépas de Lisa et de Malvina. *La rue des Crocodiles* est un film évocateur du ghetto et de l'Holocauste. Jakob et le Directeur survivront-ils à la tempête de neige dans laquelle ils plongent ? Malvina est-elle revenante ou ressuscitée ? Périra-t-elle dans les vagues ? Femme révée ? Dans ce cas-là, tout est illusion. N'en déplaise aux Quay, c'est la Barde qui écrit « Nous sommes faits de l'étoffe des songes. » (*La Tempête*, Acte 1V, scène 1.) Personne n'en disconvient. Toutefois, **l'épigraphe choisie pour *L'Accordeur de tremblements de terre*** est un extrait du Chapitre 4 du *Traité des Dieux et du Monde* du romain Salluste. L'historien et philosophe écrivant sur les fables fantastiques déclare : « Ce n'est pas que ces choses ne soient jamais passées, mais qu'elles existent depuis tout le temps ». Ceci exprime une pensée qui dépasse l'élément épisodique de nos récits. C'est la permanence de l'univers qui est invoquée ; l'incorruptibilité est son garant. Et Salluste ajoute : « la corruption d'une chose est toujours la génération d'une autre – ce qui n'est proprement qu'une transformation ». Cette foi qui motive le Docteur en rejetant la mort de Malvina soutient les Quay qui procèdent à la transmigration des formes. Ne font-ils pas surgir des écrous de poussière de la *Rue des Crocodiles* comme autant de vers ou de fleurs printanières ?

## Poussière de vie

Par excellence symbole de la mortalité de l'homme, la poussière est préservée par les Quay, en ceci suivant Duchamp. *Le Peigne* – aussi ready-made que *Le Peigne* du Duchamp (1916) –, s'ouvre avec un gros plan sur un paquet emballé et ficelé dont l'étiquette se lit: PULVIS PUMICIS SUBTILISS (sic). Cette *Poudre de pierre ponce fine*, une poussière de pierre volcanique, se trouve sur une coiffeuse. Ce film sur une femme dormant est tourné en optique anamorphique et constitue un prélude à *Institut Benjamenta*. L'ouverture grise et granuleuse, comme vue à travers un voile de poussière, cède rapidement à des scènes de paysage ouvert aux couleurs automnales et chaudes. Un intertitre : « En lisière de la forêt...aux environs de l'automne. » Au loin, une échelle. Une poupée la saisit mais : « Soudain l'air se durcit », et la poupée se disloque. Au violoncelle, une musique élégiaque. La poupée revient en vie et se

relève pour s'engager dans une tentative de gagner l'air, des échelles aidant. Deux branches vertes poussent, la femme réveille de son sommeil agité, on revient à la coiffeuse et au paquet fermé et elle se donne un coup de peigne. Rêve de femme ou rêve autour de la femme ? Le film semble un récit de mort et de résurrection. *Memento mori*, mais aussi un garant de rénovation. **« Il n'y a pas de matière morte. L'absence de vie n'est qu'un déguisement sous lequel se cachent d'autres formes de vie » (Bruno Schulz).** Le paquet, jamais ouvert, perpétue la poussière. Elle est là, sous une forme raffinée qui fait honneur au récit Quay comme à l'édifice en verre de leur prédécesseur. Dans un monde d'incertitudes, la femme, « un réservoir à essence d'amour », dit Duchamp, est soumise, mais pas plus que l'homme. Défiant le temps, chacun est livré à sa solitude, au récit de sa propre intériorité, unique et poétique.

## Références

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 », dans [www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/quaybrothers/Issue 30](http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/quaybrothers/Issue_30); consulté 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.



## À propos de l'auteure

**Eithne O'Neill:** Écrivaine, critique de cinéma ; membre du SPAF (Syndicat de la Presse Artistique Française). Née et éduquée : Dublin, Munich, Tubingen, Paris. Basée Paris. Livres : *Stephen Frears*, Rivages, 1994; *Le Voyage de Chihiro*, Vendémiaire, 2019; *Lubitsch: La Satire Romanesque*, avec J-L. Bourget, Stock 1987. *Chemins faisant. Poèmes*, Elzévir, 2010. Comité rédaction *Positif* (1996-) ; à paraître 2021: *Esclavage moderne à l'écran*; *La Nostalgie chez Bertrand Tavernier*; *La Femme selon Robert Siodmak*. Activités : Jurys S. F. C. C. : Cinéma Amérique Latine, Toulouse, Biarritz., Arras, Villerupt, Lille. Jury FIPRESCI : Cracovie, Vienne, Jérusalem, Turin, Luxembourg, Karlovy Vary, Ljubljana, Mannheim, Rotterdam, Frankfurt – Wiesbaden ; Berlin. Festival de Film, Saõ Paulo, 2012. Jurys Littéraire et DVD Blu-ray. S. F. C. C. : 2013-2016. : Club Gaélophone Paris.

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

Reçu le: 16-03-2021 / Approuvé le: 21-04-2021

## Comment citer

O'NEILL, Eithne. (2021). L'Art des Frères Quay à la Lumière du Grand Verre : le Récit. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 41-57, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59859>



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



# Apropriar, citar, ficcionalizar: a construção de realidades possíveis entre documento e fabulação

Appropriate, quote, fictionalize: the construction of possible realities between document and fabulation

DAIANA SCHRÖPEL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre, Brasil.

## RESUMO

Práticas narrativas baseadas na apropriação, na citação e na ficcionalização de repertórios verbo-visuais são significativas na produção artística atual. Artistas jogam com os interstícios identificados nesses recursos, que se encontram, assim, na iminência de serem reapresentados segundo formatos diversos. Dentre estes interessam os documentais, que operam como veículos da ficção, tensionando a relação entre fato e fabulação, entre realidade e imaginação. Nesse sentido, indaga-se: como construir um relato alternativo, na forma de uma realidade possível, a partir de interstícios rastreados em imagens, textos e discursos? Esse entendimento é formulado por meio do estudo do processo criativo da trajetória biográfica de Elena Landkraut (2017-2019), posto em interlocução com "Austerlitz" (2001), obra de W. G. Sebald, com o aporte teórico de C. Ginzburg (2007) e L. Wolff (2014). Neste estudo, formas documentais vinculadas a valores de autenticidade e de veracidade são compreendidas como representações parcelares do passado. Depreende-se de que modo representações possíveis do passado são elaboradas por meio da dimensão imaginativa e conjectural da criação ficcional.

## PALAVRAS-CHAVE

Procedimentos criativos, representação, documento, fabulação, realidade possível.

## ABSTRACT

Narrative works based on appropriation, citation, and fictionalization of verbal-visual repertoires are significant in current artistic production. Artists explore interstices identified in these resources that are thus placed on the verge of being represented in different formats. Documentary forms of these resources will be of special interest, as they create tension between fact and fabulation, and between reality and imagination. The question that arises from this tension is: how can we create an alternate account, in the form of a possible reality, from interstices traced in images, texts, and discourse? This question is approached through the study of the creative process of Elena Landkraut's (2017-2019) biographical trajectory, which is placed in dialogue with "Austerlitz" (2001), work by W. G. Sebald, and with the theoretical contributions of C. Ginzburg (2007) and L. Wolff (2014). In this study, documentary forms linked to values of authenticity and truthfulness are understood as partial representations of the past. Possible representations of the past are thus elaborated through the imaginative and conjectural dimension of fictional creation.

## KEYWORDS

Creative procedures, representation, document, fabulation, possible reality

## Introdução

Práticas narrativas fundamentadas na apropriação de repertórios verbo-visuais e de formas discursivas de naturezas diversas são significativas na produção artística contemporânea. Por meio desse procedimento, elaboram-se transversalidades entre campos disciplinares ao passo que os domínios do saber passam a ser compreendidos como um conjunto infinito de imagens, textos e discursos. Estes compõem nosso tecido social e cultural e intermediam nossa relação com a realidade. Em sua dimensão prospectiva, a arte joga com os interstícios potenciais entre o visível e o invisível, o dito e o latente, identificados nesses recursos materiais que se encontram, assim, na iminência de serem reordenados e rerepresentados segundo formatos os mais diversos. A partir desse entendimento, este estudo propõe como problemática-guia a seguinte indagação: de que modo procedimentos como a apropriação, a citação e a ficcionalização de repertórios verbo-visuais e de formas discursivas viabilizam a elaboração de narrativas que representam o mundo em uma condição de possibilidade?

Essa questão diz respeito mais amplamente à representação e mais especificamente ao modo como operações de criação ficcional ensejam uma reflexão tanto sobre os processos representacionais quanto sobre as potencialidades criativas que emergem na interface entre realidade, representação e imaginação. No que se refere a essa problemática, a ficção documental se mostra uma categoria de interesse. Isso se dá em virtude de que, em uma primeira aproximação, os próprios vocábulos já sugerem uma contradição. Palavras como ‘documento’ e ‘documentário’ são subentendidas pelas ideias de autenticidade, de vestígio e de informação. Se o documento é uma prova e possui valor testemunhal, o documentário está relacionado ao que comumente compreendemos como uma história verídica. Já a palavra ‘ficção’ pressupõe um entendimento contrário a essas definições. Ela está relacionada à imaginação e à invenção. A ficção documental ofusca desse modo uma distinção clara entre realidade e ficção, entre verdade e possibilidade, estendendo-se a uma problematização do próprio paradigma documental que orienta nossa relação atual com os fenômenos do mundo. Além disso, ela se caracteriza por uma imprecisão categórica, pois deriva de uma fusão com outras formas discursivas, como a historiografia e a biografia.

Ficções criadas segundo essa lógica transversal ora incorporam documentos forjados, ora se constituem e se apresentam por meio de suportes dessa natureza. Exemplar da segunda modalidade é o construto narrativo de minha autoria, que comunica a trajetória biográfica de Elena Landkraut (1890-1942), uma naturalista viajante que teria atuado no Brasil na primeira metade do século XX. Já representativo do primeiro tipo é a obra literária “Austerlitz” (2001), de W. G. Sebald (1944-2001), que apresenta a história do personagem homônimo em busca de sua biografia obliterada pelas circunstâncias da Segunda Guerra Mundial. Ambos os construtos serão analisados no decorrer deste artigo com o aporte teórico de Carlo Ginzburg (2007) e de Lynn Wolff (2014). Veremos como tais trabalhos articulam recursos verbo-visuais em suas estruturas narrativas e de que modos se apropriam e fazem uso de recursos documentais e indiciais. Mediante essa análise, observaremos como eles elaboram representações possíveis do passado e de que natureza é o saber que assim se formula.

## Elena Landkraut

Elena Landkraut (1890-1942) afigura-se como uma botânica e naturalista viajante que veio ao Brasil em 1918 para assumir um cargo profissional no Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Nesse ambiente, ela desenvolveu importantes contribuições ao campo científico, dentre as quais se destacam estudos sobre plantas espontâneas e o mapeamento de toda a extensão do Rio Jacuí, importante corpo hídrico daquele estado. No entanto, apesar de sua atuação, sua trajetória foi apenas recentemente recuperada por Diana Argue, pesquisadora vinculada ao Centro de Memória, Documentação e Referência, do Instituto Alotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAIAI)<sup>1</sup>. Elena Landkraut é, assim como Diana Argue, uma personagem heterônima construída por meio da articulação de referenciais diversos, apropriados e recontextualizados, vinculados ao imaginário da ciência e às suas representações. Os vestígios de sua existência são elaborados por intermédio da exploração de diferentes veículos representacionais que simulam usos documentais.

O processo criativo que deu forma a essa biografia tomou por disparadores três elementos iniciais: um desenho que ilustra um conjunto de ervas; uma fotografia que retrata uma mulher jovem; e a trajetória biográfica de duas mulheres cientistas, a ornitóloga alemã Emília Snethlage<sup>2</sup> e a matemática estadunidense Eleanor Lamson<sup>3</sup>, ambas atuantes no início do século XX com importantes contribuições ao campo científico. Da reunião dessas representações e de sua articulação com informações históricas fatuais constituiu-se uma primeira versão da biografia da personagem. Esta foi apresentada em 2017 sob o formato da comunicação “O desaparecimento de Elena Landkraut” (Figura 1), cuja autoria foi atribuída a Diana Argue e publicada na revista, igualmente ficcional, *Miscelânea Naturalista*, veículo de difusão do IAIAI.

---

1 O IAIAI é uma instituição científica ficcional que opera como estrutura aglutinadora das propostas poéticas por mim desenvolvidas desde 2015. Ele é composto por segmentos estruturais: gabinetes, observatórios e setores, e se apresenta como um ente burocrático e protocolar que autentica e legitima as investigações desenvolvidas e comunicadas ao público pelos diferentes agentes ficcionais que atuam sob sua tutela.

2 E. Snethlage (1868-1929) atuou a serviço do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará, onde constituiu um importante legado sobre a avifauna amazônica. Em 1914, assumiu o cargo de diretora interina dessa instituição, tornando-se uma das primeiras mulheres na América Latina a dirigir uma instituição científica e a primeira no Brasil. Em 1922, tornou-se naturalista viajante a serviço do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

3 A serviço do Observatório Naval dos EUA, E. Lamson (1875-1932) foi responsável por desenvolver e implementar os procedimentos necessários para converter inscrições instrumentais obtidas na expedição submarina S-21 em medidas de aceleração da gravidade.

## O desaparecimento de Elena Landkraut

Diana Argus

Em 1919, Elena Landkraut partiu de Porto Alegre em direção à Rio Grande. Ao longo de seu percurso, catalogou a vegetação das margens leste e oeste do Rio Guaiaba e da Lagoa dos Patos. Com propósito similar, entre 1933 e 1935, percorreu toda a extensão do Rio Jacuí, da nascente à foz. Fora uma aventura ou uma cientista? Muda de espingarda, levava consigo um mapa, caderneta e frascos para coletas. Naturalista, esteve reconhecido entre seus pares e foi autora de inovadores estudos sobre a vegetação do Rio Grande do Sul. Não obstante, seu nome desapareceu da esfera pública, sendo hoje conhecido apenas entre um diminuto número de especialistas e historiadores.

### Uma naturalista em solo portolegrense

Elena Landkraut nasceu em 19 de outubro de 1890, na comunidade rural de Grandsee, Alemanha. Aos 18 anos, matriculou-se na Universidade de Berlim, que somente naquele ano passou a aceitar alunas mulheres como por aquelas nas efetivas de seus cursos. Em 1912, graduou-se em História Natural, seguindo os passos de sua contrária, a ornitóloga Emilia Sneathlag (1868-1929). Em 1914, especializou-se em Botânica na Universidade de Jena.

Após terminar os estudos, a Naturalista retornou a Berlim em 1915 para assumir o cargo de assistente no Museu de Botânica. Ali, familiarizou-se com a coleção de plantas sul-americanas, coletadas por Alexander Von Humboldt (1769-1859). A partir desses estudos, desenvolveu interesse por aquelas regiões, cultivando a leitura de relatos e descrições de viajantes.

Em 1918, Elena soube de uma vaga para o cargo de assistente na Seção de Zoologia e Botânica do ainda jovem Museu Júlio de Castilhos, situado na cidade de Porto Alegre. Landkraut foi informada da função por meio de Sneathlag, então diretora do Museu Paraense de

História Natural e Etologia em Belém do Pará, e migrou ainda naquele ano para o sul do Brasil. Sob a direção de Francisco Simch, diretor do Museu, a naturalista tornou-se responsável pela pesquisa e catalogação de espécimes e por prestar assistência às pesquisadoras que recorriam ao seu acervo.

Landkraut iniciou estudos florísticos de forma sistemática em 1919, ao investigar as regiões do Delta do Rio Jacuí, nas proximidades de Porto Alegre, e da Lagoa dos Patos. Em complemento às viagens de coleta e mapeamento que empreendeu, dedicou-se também a trabalhos de classificação e sistematização, ao atualizar o catálogo elaborado pelo botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire, a partir de sua expedição ao sul do Brasil em 1820.

Em 1925, quando o Museu Júlio de Castilhos foi designado do Serviço Geológico e Mineralógico da Secretaria de Obras, passando à tutela da Secretaria do Interior, Simch foi designado à direção de outra instituição. Alcides Maia assumiu a direção do Museu, redefinindo a estrutura em duas seções: uma de história nacional e outra de história natural. Promovida a pesquisadora associada, a naturalista passou a coordenar a Seção de História Natural, exercendo as mesmas funções que desempenhara até aquele momento.



Retrato de Elena Landkraut, datado de 1923. (Documentação e Referência, IANIGLA)

Entre 1933 e 1935, Landkraut percorreu toda a extensão do Rio Jacuí, desde a nascente situada no município de Passo Fundo até a foz em Porto Alegre. Foi acompanhada por seu jovem assistente Tadeu Flores, a quem tinha em alta estima. Segundo relato a naturalista, Flores manteve-se dedicado nos longos trajetos percorridos (muitos dos quais em condições adversas), minucioso nos métodos de coleta e armazenamento de espécimes, bem como transigente às instalações pouco cômodas onde costumavam se alojar.

Landkraut dedicou-se, ainda, à análise mais precisa da flora portolegrense. Tal projeto foi por ela nomeado *Estudos de Interações Sociais entre Plantas Espontâneas*. A pesquisa, vinculada à observação e à descrição de espécimes ruderais, foi desenvolvida entre 1926 e 1942. Em 1939, a naturalista foi exonerada devido à sua ascendência alemã, uma vez que cresceu em solo brasileiro e desconfiança por tal etnia motivada pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Nos anos seguintes, com limitações materiais e financeiras e pouca receptividade em âmbito intelectual, a naturalista concentrou-se no aperfeiçoamento daquele projeto.

Em 1942, durante uma excursão à Rio Grande, Elena Landkraut adquiriu pneumonia. A morte deflagrou em 12 de agosto daquele ano.

Em atenção aos seus desejos, foi sepultada na Ilha das Moscas em Porto Alegre, onde esteve alojada em seu último ano de vida.

### Uma ideologia científica controversa

Embora Landkraut estivesse familiarizada com os tipos vegetais do sul do Brasil, sobretudo, por meio do catálogo de plantas de Saint-Hilaire, posicionou-se frente à natureza sulina, buscando uma visão integrada dos fenômenos. Tal postura contrapunha-se, ideologicamente, aos métodos aplicados na Seção de Zoologia e Botânica e, mais tarde, na Seção de História Natural do Museu Júlio de Castilhos. Neste contexto, o trabalho exigia o isolamento dos exemplares coletados, em conformidade a uma perspectiva científica positivista, vigente nas instituições brasileiras daquela época.

Entretanto, foi por intermédio de seu método de mapeamento que Landkraut produziu descrições contextualizadas da paisagem natural. Em sua concepção, acrescentava na observação e na descrição como importantes procedimentos de produção do saber. Em seu legado constam em torno de cem ilustrações e mais de quinhentas descrições textuais de plantas ruderais examinadas em Porto Alegre, constituintes dos *Estudos de Interações Sociais entre Plantas Espontâneas*.

Em sua prática de campo, Elena podia dedicar um número expressivo de horas a um único conjunto de ervas. Sentada ou deitada sobre o solo, observava atentamente a disposição dos elementos. Tomava notas acerca da posição de ramos e folhas, das etapas de desenvolvimento e da incidência de luz. Fazia medições de temperatura do ar e do solo, da umidade e da pressão do ar. Registrava o número e a variedade de espécimes de fauna presentes nos microambientes e elaborava desenhos minuciosos da posição de cada elemento no plano selecionado.

Em uma passagem de seu diário, a naturalista expressa que a observação metódica permitia-lhe tomar familiaridade com os aglomerados, evocando um senso de identificação crucial ao seguimento do estado. Assim, o projeto lançava uma crítica ao pensamento positivista e à sua tendência homogeneizante. Em cada conjunto analisado, Elena reconhecia um mundo em fluxo, onde se manifestava uma interessante economia capaz de estabelecer bases para a compreensão de relações sociais. Com a pretensão de compreender a invisibilidade de tais laços, mostrava uma recusa ao entendimento do campo como uma estrutura coerente. Postulava, desse modo, que a essência das espécies está na complexidade das relações que estabelecem entre si, ao invés de sererdentidades definidas por suas individualidades estanques.

Em outra passagem de seu diário, Landkraut registra memórias de infância, quando, em Berlim, visitava seus tios. Naquelas circunstâncias, ela e seu primo Hans passaram a semana reunindo recipientes com água parada e folhas de



Presença na 32.ª edição do projeto *Estudos de Interações Sociais entre Plantas Espontâneas*. Ilustração de Elena Landkraut, datada de 1927. (Centro de Memória, Documentação e Referência, IANIGLA)

árvores. Ao colocarem gotas dessa mistura sobre placas de vidro, tentavam observar micróbios por meio de um microscópio. A jovem Elena anotava o número de patas vislumbrado através das lentes. Anos depois, soube que os supostos micróbios nada mais eram que larvas de mosquito. Não obstante, ela nunca pode desfazer-se da ideia de que os elementos observados fossem seres gelatinosos cobertos por diminutas patas moventes: organismos complexos e, segundo apontava, substancialmente manufaturados, ao invés de unidades de vida seccionadas de seu contexto social e ambiental.

### Hipóteses inovadoras para uma teoria original

Em seus estudos, Landkraut descobriu, por exemplo, que em períodos chuvosos plantas ruderais intercalam seu ciclo de floração. A hipótese apresentada para o fenômeno diz respeito à duas dimensões: uma compete às plantas e a outra a insetos polinizadores. Esse sistema organizado de floração beneficia as espécies faunísticas que, tendo as chances de coleta de pólen reduzidas, ampliam suas oportunidades de obter alimento. Por outro lado, as plantas (embora estendam seu ciclo de floração em virtude desse revesamento) beneficiam-se da ação dos insetos. De outro modo, elas estariam prejudicadas tanto pelas condições climáticas, como pela redução de polinizadores em seu ambiente.

Consoante Landkraut, o sistema observado unicamente em grupos compostos por espécies distintas, indicaria a habilidade de plantas da mesma espécie emitirem sinais de comunicação similares entre si, à proporção que indivíduos de outras espécies o captariam com um sentido diverso, redefinindo os ciclos de floração de forma a torná-los mais eficazes ao grupo. Considerando essa hipótese, conclui-se que a comunicação baseada na coabitação de espécies contribui não só à existência e perpetuação das plantas, como também para uma variedade ampla de insetos polinizadores. Um segundo aspecto considerado é a importância de plantas ruderais, ditas daninhas e usualmente erradicadas, no manutenção de ecossistemas eficientes e saudáveis.

Das análises de Landkraut, resultam diversas evidências notáveis, referentes ao tema das relações sociais. Em seus últimos anos, ela buscou expandir os resultados a uma teoria sobre relações sociais humanas. Embora tenha publicado estudos na Europa, teve pouca receptividade no Brasil. Seu pensar divergia das formas vigentes, ainda que os métodos empregados fossem objetivos. Malgrado a relevância de sua contribuição para a ciência brasileira, teve sua legitimidade questionada. Isolada por razões políticas, o nome de Elena Landkraut gradualmente desapareceu.

Figura 1. Daiana Schröpel, 2017, O desaparecimento de Elena Landkraut. Comunicação: impressão sobre papel; 47,7 x 60 cm (com moldura). Porto Alegre (RS). Fonte: Acervo da artista.

Em 2018, esse trabalho foi reformulado como uma mostra rememorative: “Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário” (Figura 2). Nessa ocasião novos elementos foram integrados à narrativa, expandindo-a segundo dois procedimentos: a elaboração de recursos visuais para informações já contidas no texto da comunicação e a produção de recursos visuais que ainda seriam inscritos no conjunto verbo-visual em construção. Esses processos estiveram vinculados à necessidade de produzir indícios que corroborassem tanto a existência de Landkraut como personalidade histórica quanto a sua atuação tal como narrada na comunicação. Exemplar do primeiro procedimento é a capa do catálogo “Flora Brasiliae Meridionalis [1937]”, que teria sido produzido por Landkraut em atualização ao catálogo florístico elaborado pelo botânico francês Auguste de Saint-Hilaire<sup>4</sup> quando de sua passagem pelo Brasil no século XIX. O catálogo em questão, citado no texto como uma referência para Landkraut, serviu também como modelo para a criação do símile que corrobora a atuação da personagem.

4 A. de Saint-Hilaire (1779-1853) esteve no Brasil entre os anos 1816 e 1822 em uma das primeiras expedições científicas realizadas em território brasileiro. Entre 1825 e 1832, ele escreveu a obra “*Flora Brasiliae Meridionalis*”, uma descrição da vegetação brasileira composta por 592 lâminas.

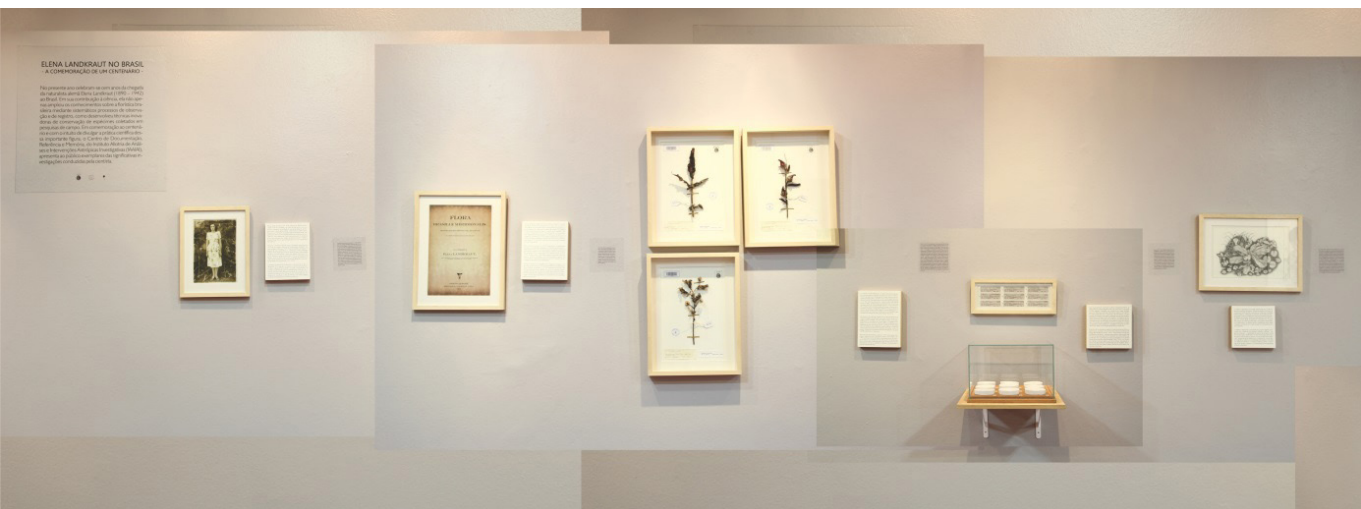


Figura 2. Daiana Schröpel, 2018, Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário. Mostra rememorativa; dimensões variáveis. Composição com registros fotográficos. Porto Alegre (RS).  
Fonte: Acervo da artista.

Já exemplar do segundo procedimento é o conjunto de discos de gesso com impressões de formas vegetais, que teriam sido reunidas por Landkraut no decurso de sua exploração do Rio Jacuí entre 1933 e 1935. Uma vez pensados como objetos que não apenas representam senão também testificam a ocorrência dessa jornada, outras informações foram elaboradas e inscritas no texto por meio da citação. Por exemplo, a técnica de impressão em gesso remontaria à influência do fotógrafo alemão Karl Blossfeldt<sup>5</sup> conhecido pelo seu interesse pela reprodução das formas da natureza para fins decorativos. Segundo informa o texto, Landkraut teria conhecido Blossfeldt antes de sua vinda ao Brasil e teria mantido contato com ele, enviando-lhe exemplares de plantas por ela coletadas.

Em 2019, a trajetória biográfica em questão foi submetida a um segundo processo de expansão motivada por duas contingências: minha mudança de domicílio de Porto Alegre (RS) para Navegantes (SC) e a oportunidade de apresentação da mostra nessa cidade. Sob essas circunstâncias, o trabalho foi intitulado “(Exposição itinerante) Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário” e passou a incorporar um núcleo narrativo complementar vinculado a elementos pertinentes àquela região. Desse processo resultou a produção de três ilustrações descritivas de espécies florísticas localmente observadas (Figura 3). Transpostos ao contexto ficcional, os desenhos teriam sido produzidos por

---

5 K. Blossfeldt (1865-1932) é conhecido por seus registros fotográficos de detalhes de plantas de alto apelo estético. Estudou em Roma com o professor de design Moritz Meurer, com quem realizava viagens de coleta e de registro de espécimes, constituindo um arquivo fotográfico que seria utilizado na criação de elementos decorativos.

Landkraut em decorrência de sua passagem por aquele sítio no ano de 1922, quando esteve incumbida de investigar os manuscritos do naturalista alemão Fritz Müller <sup>6</sup>, residente na cidade de Blumenau (SC) no século XIX.

Nesse processo, a trajetória de Müller – assim como a de Saint-Hilaire e a de Snethlage, anteriormente citados, entre outros – opera não apenas como disparador criativo e referência temática e histórica de determinado contexto que se busca reconstituir mediante a criação ficcional, senão também como elemento integrante desse construto, atribuindo-lhe autenticidade por meio da citação de antropônimos que possuem legitimidade e reconhecimento como personalidades históricas. Recurso similar pode ser observado na citação de lugares, rios, instituições etc. por meio de seus topônimos. Esse é o caso de Porto Alegre, Rio Jacuí, Museu Júlio de Castilhos. Integrantes de um repertório geográfico compartilhado que ancora a própria percepção da realidade, os topônimos trazem aderidos a si significados, características e esquemas espaciais que contribuem para a formulação descritiva da espacialidade narrativa. Esse processo se repete no domínio da recepção na medida em que os topônimos apelam à memória e ao imaginário espacial do público, obliterando uma diferenciação mais precisa entre realidade, imaginário e imaginação. Uma vez ficcionalizados, tanto os antropônimos quanto os topônimos tornam-se figuras imaginárias que mantêm um vínculo contextual com a realidade.

Outros elementos que desencadeiam uma reflexão sobre os procedimentos empregados na construção da biografia em questão são o retrato fotográfico que representa Elena Landkraut e o desenho que ilustra um conjunto de ervas estudado pela naturalista (Figura 1 e 2). O retrato foi submetido a um processo de ficcionalização que depende de duas variantes: a estipulação e a natureza indicial da imagem. Esta constava em uma caixa de acervo familiar junto a diversos retratos remanescentes não identificados. Extraída desse conjunto, ela foi tomada como uma testemunha muda que operava como fragmento de uma história por mim desconhecida. A fisionomia de Landkraut emergiu dessa lacuna, processo que se consolidou mediante a atribuição do nome próprio à imagem que por estipulação passava a retratar o ente ficcional. A fotografia passava assim a se comportar tanto como registro que imobiliza um fluxo narrativo quanto como vestígio daquilo que é narrado. Ou seja, a imagem fotográfica tornava-se subterfúgio para um processo de fabulação baseado na imaginação do fluxo temporal que antecederia e que sucederia a captura desse registro.

Já o desenho do conjunto de ervas foi elaborado a partir de uma fotografia de uma cena natural, cujos traços formais foram copiados com o intuito de produzir uma ilustração descritiva ao modo científico. Isto é, o esquema demonstrativo busca reproduzir as convenções formais dessa categoria representacional. Já a atribuição da legenda “Prancha no. 32 do projeto Estudos sobre Interações Sociais entre Plantas Espontâneas [1927]” reorienta a leitura do desenho, inscrevendo-o no contexto pretendido. Tanto os recursos formais quanto a legenda reforçam

---

<sup>6</sup> Formado em Filosofia pela Universidade de Berlim, F. Müller (1822-1897) estabeleceu-se na Colônia Blumenau (SC) em 1852. Leitor de Darwin, ele apresentou modelos matemáticos para elucidar a seleção natural e fornecer provas contundentes dessa teoria.



o entendimento de que se trata de uma imagem documental. Tais características antecedem a recepção do tema e criam uma ilusão pré-atencional<sup>7</sup>, operando como ganchos miméticos que apresentam o objeto representacional como se ele estivesse inscrito em um contexto científico e/ou historiográfico.



Figura 3. Daiana Schröpel, 2019, (Exposição itinerante) Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário. Detalhe: *Ipomoea pes-caprae* [...] [1922]. Desenho: nanquim sobre papel e carimbo; 29,7 X 21 cm. Navegantes (SC). Fonte: Acervo da Fundação Cultural de Navegantes (SC).

7 A ilusão pré-atencional, segundo Jean-Marie Schaeffer (2002), produz um efeito similar ao trompe l'oeil e se fundamenta em um engano perceptivo.

Esse processo expressa o modo como convenções representacionais definem o que comumente qualificamos como uma imagem *realista*. Trata-se de um efeito estético e discursivo de natureza persuasiva que, no caso em análise, opera como um recurso de criação e de imersão ficcional. Essa lógica se estende aos demais veículos representacionais que compõem o conjunto em análise: sua função documental, que está consensualmente vinculada à fatualidade dos fenômenos, é simulada mediante a imitação de convenções formais, ao passo que o conteúdo representacional é reorientado para uma função ficcional segundo a lógica do *como se*. Nesse processo de ficcionalização emerge uma problemática que diz respeito não apenas à autenticidade e aos padrões de crença pertinentes à determinada época, mas também à ambiguidade entre fato e ficção inerente à representação de natureza documental. Entre a realidade como tal e a sua representação habita um abismo onde opera a imaginação.

## Jacques Austerlitz

O tema da ambiguidade entre fato e ficção na representação literária e artística ganha fôlego na contemporaneidade e se inscreve, como observa Lynn Wolff (2014), na tradição que remonta à novela histórica do século XIX e à ficção documental do século XX<sup>8</sup>. Exemplar desse tipo de problemática é a poética do ficcionista alemão W. G. Sebald (1944-2001)<sup>9</sup>, na qual, segundo Wolff (2014, p. 29): “O leitor [...] muitas vezes fica se perguntando o que é fato e o que é ficção, quais fotografias podem ser consideradas *objets trouvés* e quais podem conter o próprio reflexo de Sebald, quais artigos de jornal e notas de diário são reais e quais são ‘forjados.’” (tradução nossa).<sup>10</sup> Essa reflexão se fundamenta no modo como tal autor articula imagens e texto na construção de uma narrativa que joga com as possibilidades da inter, da intra e da extratextualidade.

Tais procedimentos são postos em operação na obra “Austerlitz” (2001), a qual endereça a problemática da representação do passado, tensionando as noções de memória, história e autenticidade. “Austerlitz” é uma espécie de relato de viagem que apresenta a história de um professor de arquitetura que no decorrer de suas andanças pelo continente europeu acaba por descobrir indícios de sua biografia. A partir desse encontro, ele passa a reconstituir a memória de sua infância, uma busca que perpassa a história moderna e que tem o seu cerne na Segunda Guerra

---

8 Embora tenham se tornado mais frequentes em período recente, os recursos de ficcionalização documental podem ser rastreados em ficções literárias de autores como T. Dreiser (1871-1945), J. Dos Passos (1896-1970) e J. T. Farrell (1904-1979), cujas obras podem ser classificadas como ficções documentais e que remontam aos romances epistolares surgidos a partir do século XV. No entanto, aquelas se diferenciam destes em razão do uso, além de cartas, de documentos diversos, empregados muitas vezes como recursos de autenticidade (HINKEN, 2006).

9 Wolff (2014) considera, entretanto, que a obra de Sebald não pode ser definida segundo a categoria mais da ficção documental. A poética de Sebald representaria a emergência de uma nova forma híbrida de literatura *como* historiografia. Wolff (2014, p. 3) define essa modalidade como historiografia literária [*literary historiography*]. geral

10 No original: “The reader [...] is often left wondering what is fact and what is fiction, which photographs can be considered *objets trouvés* and which may contain Sebald’s own reflection, which newspaper articles and journal entries are real and which are “forged.”

Mundial e no Holocausto. O narrador é quem reconta a história de Austerlitz, relatando sua odisseia em busca desse passado obliterado tal como lhe teria sido contada pelo próprio personagem.

Nessa obra a história não é compreendida segundo uma lógica linear e causal. O passado está antes imiscuído no presente e para que possa ser acessado é necessário que se encontrem os vestígios físicos de sua ocorrência. Austerlitz descobre tais indícios em estruturas arquitetônicas, na paisagem, em museus, em fotografias, em relatos. Cada um desses elementos opera como uma cápsula do tempo que intermedia a relação de seu interlocutor com o passado. Todavia, assim como as imagens fotográficas imobilizam e extraem do fluxo temporal um fragmento parcial e mudo, também os demais vestígios que interpelam o personagem dependem de interpretação e de contextualização. Dito em outras palavras, a história repousa precisamente naquela parcela invisível, silenciosa e intangível da imagem e do texto de caráter documental. Estes, no entanto, não podem ser considerados provas imediatas.

É por isso que a representação do passado na obra de Sebald se dá sob uma perspectiva alternativa e experimental. Ela é explorada justamente por meio da tensão entre vestígio e imaginação na construção de conexões possíveis a partir de descobertas casuais. Esse entendimento é expresso por Sebald na seguinte passagem:

Agora sabemos que a história não funciona como os historiadores do século XIX nos disseram, isto é, não de acordo com uma lógica ditada por grandes indivíduos, não de acordo com qualquer tipo de lógica. A história tem mais a ver com fenômenos completamente diferentes, com algo como a deriva, com padrões históricos naturais, com coisas caóticas que por certo tempo coincidem e depois seguem caminhos separados. E acredito que seria importante para a literatura, assim como para a historiografia, trabalhar esses complicados padrões caóticos. (SEBALD, 2000 apud WOLFF, 2014, p. 53) (tradução nossa).<sup>11</sup>

Ao analisar “Austerlitz”, Wolff (2014) identifica uma série de procedimentos que dialogam com essa lógica construtiva baseada na formulação de conexões possíveis. Elas não apenas habitam a vivência de Sebald enquanto indivíduo, mas se tornam elementos disparadores de sua criação poética e, eventualmente, integram sua narrativa ficcional. Isso se dá tanto no nível do texto, por meio da citação, da composição e da ficcionalização, quanto mediante a inclusão de imagens, apropriadas e/ou forjadas, que desempenham um valor indicial no decorrer da narrativa. Wolff (2014, p. 53) considera, por exemplo, que as ficções de Sebald “[...] incluem predominantemente [...] biografias. A maioria das histórias individuais que ele conta são de figuras inventadas, ficcionalizadas

---

11 No original: “We now know that history does not function as the historians of the nineteenth century told us, that is, not according to a logic dictated by great individuals, not according to any kind of logic at all. History has more to do with completely different phenomena, with something like drifting, with natural historical patterns, with chaotic things that for a certain time coincide and then later go their separate ways. And I believe that it would be important for literature as well as for historiography, to work out these complicated chaotic patterns.”

ou compostas, inspiradas por várias pessoas que existiram em um sentido extraliterário” (tradução nossa).<sup>12</sup> O personagem Austerlitz seria um exemplar desse processo, sendo baseado (em dois indivíduos: um historiador e colega de Sebald e Susi Bechhöfer, cuja biografia publicada em livro possui muitas similaridades com a história do personagem.

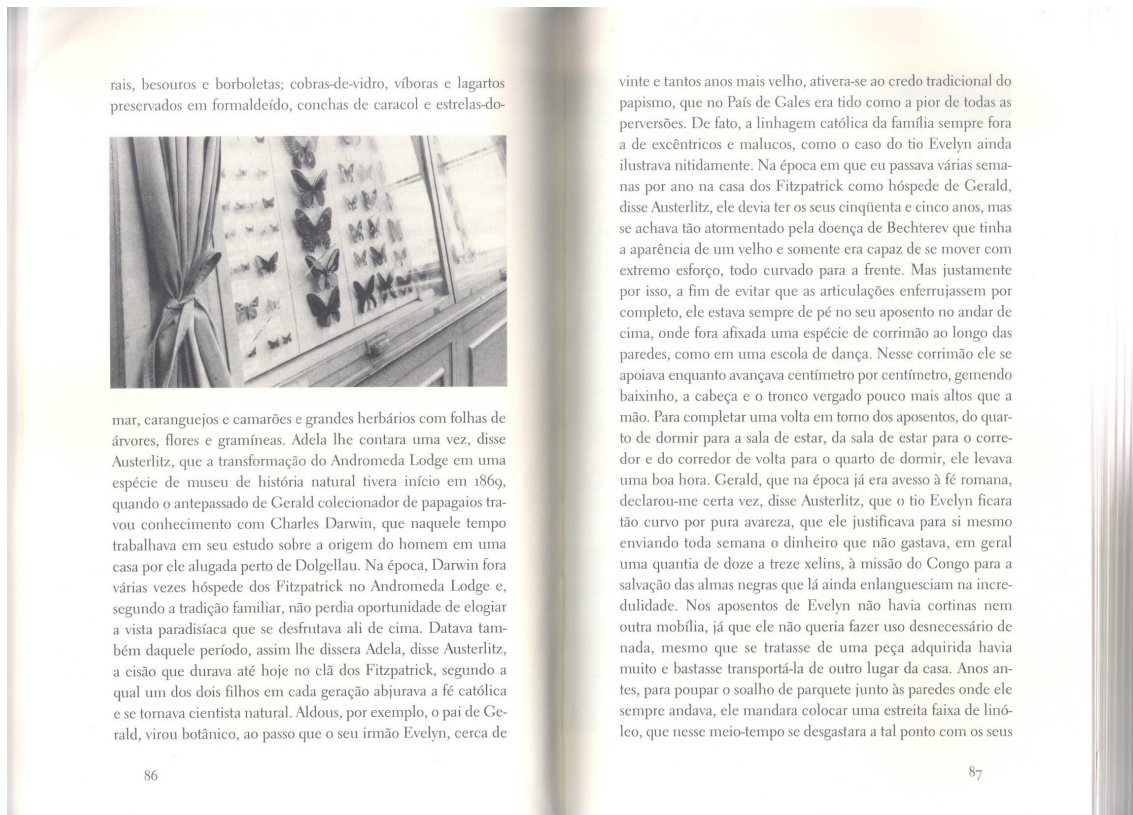


Figura 4. W. G. Sebald. Austerlitz, 2001, reprodução de página do livro.<sup>13</sup>

Um segundo procedimento abordado por Wolff (2014) é a apropriação de fotografias, as quais são deslocadas de seus contextos originais e inseridas no corpo do texto como elementos visuais que atestam determinada passagem da narrativa e a vivificam. Um caso emblemático é a fotografia de um mostruário de borboletas que reforça determinado ambiente que teria sido visitado por Austerlitz (Figura 4). Esse lugar é descrito como um museu de história natural repleto de gabinetes de curiosidades. Segundo Wolff, embora a imagem em questão não contenha legenda, é possível identificá-la como um registro da coleção pertencente a Vladimir Nabokov. Essa

12 No original: “[...] include predominantly [...] biographies. Most of the individual stories he recounts are of invented, fictionalized, or composite figures, inspired by several people who existed in an extra-literary sense.”

13 SEBALD, W.G. Austerlitz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 86.

associação é possível porque a fotografia consta em outro texto da autoria de Sebald: justamente um ensaio sobre o escritor russo. No contexto da obra ficcional, todavia, não há nenhuma referência a Nabokov de modo que a imagem adquire um novo sentido e se torna evidência de um contexto completamente diverso.

colônias africanas, elefantes, girafas, rinocerontes, dromedários e crocodilos, eram antigamente postos em exposição, ao passo que agora, disse Austerlitz, a maioria das jaulas, guarnecida com lamentáveis restos da natureza — tocos de árvore, rochas artificiais e tanques de água —, estava vazia e abandonada. Em nossos passeios, não era raro ouvirmos uma das crianças levadas como antes pelos adultos ao zoológico exclamar: *Mais il est où? Pourquoi il se cache? Pourquoi il ne bouge pas? Est-ce qu'il est mort?* Eu mesmo me lembro apenas de ter visto uma família de gamos reunida sob uma manjedoura de feno em um cercado poeirento e sem grama, ao mesmo tempo harmoniosa e ame-



drontada, e de que a própria Marie me pediu que eu tirasse uma foto desse grupo. Ela me disse então uma coisa que nunca esqueci, disse Austerlitz, que os animais mantidos em cativeiro e nós, seu público humano, nos olhávamos *à travers une brèche d'incomprehension*. A cada duas ou três semanas, continuou Austerlitz dando outro rumo à sua narrativa, Marie passava o fim de semana na casa dos pais ou de parentes, que possuíam várias propriedades tanto na região de florestas ao redor de Compiègne quanto mais ao norte, na Picardia, e nessa época, quando ela não se achava em Paris, o que sempre me punha

256

ansioso, eu saía regularmente para explorar os distritos periféricos da cidade, ia de metrô a Montreuil, Malakoff, Charenton, Bobigny, Bagnolet, Le Pré St. Germain, St. Denis, St. Mandé e a outros lugares mais além e caminhava pelas ruas dominicais vazias, tirando centenas das “vistas do *banlieu*”, como eu as chamava, fotos que em seu vazio, como apenas mais tarde percebi, correspondiam exatamente ao meu humor órfão. Em uma dessas expedições suburbanas, em um domingo de setembro extraordinariamente opressivo, quando nuvens cinzas de tempestade rolavam pelo céu vindas do sudoeste, descobri em Maisons-Alfort o museu de medicina veterinária, cuja existência eu ignorava até ali, localizado no extenso terreno da École Vétérinaire, fundada ela própria duzentos anos antes. Um velho marroquino estava sentado no portão de entrada, usando uma espécie de albornoz e um fez na cabeça. O bilhete que ele me vendeu por vinte francos, eu ainda guardo na carteira, disse Austerlitz, e depois de tê-lo pegado, estendeu-o a mim por sobre a mesinha do bistrô onde estávamos sentados, como se fosse um objeto e tanto.

754115	1959	1959	1959	1959	1959	1959
DATE	NOM	DÉSIGNATION DES PRODUITS	VERSEMENT	PAYEMENT	CHÈQUE	CHÈQUE

Dentro do museu, prosseguiu Austerlitz, na escadaria bem-proporcionada e nas três salas de exposição no primeiro andar, não encontrei alma viva, e por isso, no silêncio que só era realçado pelo rangido do parquet sob os meus pés, tanto mais sinistros me pareciam os objetos expostos, reunidos em armários de vidro que chegavam quase até o teto e datados quase exclusivamente do final do século XVIII ou início do século XIX: moldes de gesso da mandíbula dos mais diversos ruminantes e roedores, pedras de rim tão grandes e perfeitamente esféricas quanto bolas de bocha, encontradas em camelos de circo; um leitão de

257

Figura 5. W. G. Sebald. Austerlitz, 2001, reprodução de página do livro<sup>14</sup>

Outro exemplo é a reprodução de um bilhete de ingresso de um museu veterinário de curiosidades anatômicas situado em Paris, que teria sido visitado por Austerlitz em 1959 (Figura 5). Imediatamente antes da introdução da imagem, o narrador escreve: “O bilhete que ele me vendeu por vinte francos, eu ainda guardo na carteira, disse Austerlitz, e depois de tê-lo pegado, estendeu-o a mim por sobre a mesinha do bistrô onde estávamos sentados, como se fosse um objeto e tanto” (SEBALD, 2008, p. 257). A reprodução do bilhete, neste caso, opera como uma evidência documental que comprova tanto a visita do personagem àquele sítio quanto o seu encontro com o narrador. Segundo Wolff (2014, p. 135), o bilhete original, que faz parte do espólio de Sebald, “[...] foi visivelmente alterado: a data de entrada, assim como o ano [19]99, foi modificado [...] para corresponder à data em que Austerlitz teria visitado o museu: [19]59”

14 SEBALD, W.G. Austerlitz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 257.

(tradução nossa).<sup>15</sup> Além disso, a criação dessa passagem teria sido substanciada por um artigo de jornal. Tais procedimentos nos colocam diante de “[...] um palimpsesto textual que reúne leitura, imaginação, curiosidade e viagem” (WOLFF, 2014, p. 136) (tradução nossa)<sup>16</sup>

Os casos analisados sugerem diferentes modos segundo os quais fotografias, documentos e outros registros, ao serem compreendidos como representações parciais e insuficientes de eventos decorridos, tornam-se tanto subterfúgios quanto suportes para a criação e para a instauração de realidades construídas na interface entre imagem, imaginário e imaginação. Em ambos os casos, o construto narrativo é tecido em uma relação complexa entre fato e invenção, entre documento e fabulação. Os elementos documentais forjados no decorrer desse processo são, por sua vez, citados ao longo da narrativa ou inseridos no conjunto verbo-visual, seja na forma de reproduções (como ocorre em “Austerlitz”), seja como suportes representacionais (de que é exemplar o construto biográfico de Landkraut). Como vimos, esses procedimentos possibilitam a criação e a representação de situações e contextos não atuais por meio de recursos que, todavia, sugerem a sua existência fatural, pois criam efeitos-verdade, conferindo autenticidade e vividez à narrativa.

Como conceito, a autenticidade possui padrões de verificação que lhe são próprios em acordo com diferentes épocas. No caso das formas documentais vinculadas ao domínio da historiografia, a verdade repousa sobre o atual valor atribuído à evidência. Uma representação que se apresenta segundo a modalidade documental pressupõe, por senso comum, uma relação fatural com a realidade. Em seu estudo sobre o efeito de verdade na historiografia, Carlo Ginzburg (2007) elabora uma reflexão sobre o tema da vividez por intermédio da palavra grega *enargeia*, cujos equivalentes latinos seriam *evidentia in narratione*, *illustratio* et *evidentia* e *demonstratio*. Trata-se de um instrumento retórico empregado tanto pelo poeta quanto pelo historiador para comunicar a visão imediata por meio do estilo: “[...] uma *demonstratio* torna a indicar um objeto invisível, deixando-o vívido e quase tangível pela força da *ekphrasis*” (GINZBURG, 2007, p. 23). Nesse contexto, o objetivo da *ekphrasis* era a vividez, ao passo que o efeito desta era a verdade. A verdade era uma questão de persuasão retórica.

Mais tarde na tradição ocidental a *enargeia* passaria a ser associada ao emprego de sinais linguístico-tipográficos, como aspas e colchetes, além de notas marginais: “A *enargeia* queria comunicar a ilusão da presença do passado; as citações sublinham que o passado nos é acessível apenas de modo indireto, mediado” (GINZBURG, 2007, p. 37). Por isso, a prova documental teria se imposto sobre a *enargeia*, uma vez que “[...] medalhas, moedas, estátuas, inscrições ofereciam uma massa de material documental muito mais sólida do que fontes narrativas contaminadas por erros, superstições e mentiras” (GINZBURG, 2007, p. 25). Portanto: “A diferença entre o nosso conceito de história e o dos antigos se resumiria da seguinte forma: para gregos e romanos a verdade histórica se fundava na *evidentia* [...]; para nós, nos documentos (em inglês, *evidence*)” (GINZBURG, 2007, p. 24).

---

15 No original: “[...] has been visibly altered: the date of entry, most likely the year [19]99, was changed with white-out to correspond to the date Austerlitz must have visited the museum [19]59.”

16 No original: “[...] a textual palimpsest that brings together reading, imagination, curiosity, and travel.”

Nos casos analisados neste artigo, entretanto, a forma documental adquire um aspecto bem menos constante. É justamente por meio dela que o público é desafiado a acreditar e a duvidar da autenticidade daquilo que se apresenta. O recurso documental torna-se veículo da representação de um passado possível. Como vimos na análise de “Austerlitz”, muitos dos recursos visuais – como é o caso do mostruário de borboletas e o do bilhete de museu – são de fato registros documentais em sua origem que, ao serem deslocadas para outro contexto, tornam-se evidências de um novo relato. Esse procedimento expõe uma distância inevitável entre o documento e o evento que lhe deu origem. Se a narrativa afirma o recurso representacional como um suporte documental, ela lança também a seguinte pergunta: evidência de quê? Inscrito na potencialidade dessa inquietação, o documento fica suspenso entre os dados fatuais que o compõem, baseados, sobretudo, em sua constituição semiótica, e a construção narrativa à qual ele será atrelado no processo recontextualização.

Já no conjunto verbo-visual que compõem a trajetória de E. Landkraut, os recursos documentais são em sua maioria forjados por meio da simulação de convenções formais. A (re) constituição de um passado temporalmente distante e não vivenciado – mediado por imagens, textos e imaginário – se fundamenta na pressuposição de fatorialidade atribuída às formas documentais. Isto é, a lógica da evidência opera nesse processo como vetor que propicia a construção de um mundo ficcional. Este se imiscui na realidade tal como a percebemos porque utiliza recursos formalmente similares aos que constituem a própria representação da realidade. É nesse exercício de aproximação entre o que existe e o que poderia existir que se formula a ocasião para pensar a coexistência dessas duas dimensões.

No tange a esse tema, Wolff (2014, p. 47-48) afirma: “Uma vez que o possível é a fonte da realidade, de acordo com Aristóteles, a realidade pode então ser vista como parte ou englobada pelo possível. Nesse sentido, apresentar o possível permanece um ato mais abrangente do que representar a realidade” (tradução nossa)<sup>17</sup>. Assim, as competências imaginativas da arte operam como estratégias que possibilitam preencher, por meio do exercício da conjectura, as lacunas deixadas pela documentação. Sob essas condições, a narrativa se constitui como um experimento, cuja finalidade é a representação do possível. Esses construtos conjecturais se apresentam por meio da forma do documento, como estrutura forjada e simulada.

## Considerações finais

Nos casos considerados, as formas documentais são compreendidas como recursos que intermediam um acesso parcial e insuficiente ao passado. A construção dessa temporalidade se dá, por isso, sob a forma de uma realidade possível, inevitavelmente ficcional. A imaginação opera tanto sobre as lacunas e os silêncios rastreados em imagens e em textos apropriados (entre o visível e o invisível, entre o dito e o não dito) quanto na formulação de conexões possíveis entre

---

17 No original: “Since the possible is the source of reality, according to Aristotle, reality can then be seen as part of or encompassed by the possible. In this sense, presenting the possible remains a more comprehensive act than representing reality.”

esses materiais heterogêneos. Nesses espaços potenciais, a dimensão prospectiva da criação poética formula vínculos hipotéticos que são testados por meio da representação ficcional. Esta se constitui mediante procedimentos como a citação, a composição, a descrição e a ficcionalização, que transformam conjuntos verbo-visuais em elementos narrativos e em evidências dos fatos narrados. A arte, domínio no qual a distância entre verdade e ficção pode ser devidamente suspensa, é pensada, nesses termos, como âmbito que possui os instrumentos prospectivos necessários para a formulação de construtos hipotéticos dessa natureza. É igualmente por meio dessas elaborações que se constituem muitas vezes as próprias possibilidades de representação de eventos passados.

## Referências

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HINKEN, Michael. Documentary fiction: authenticity and illusion. **Michigan Quarterly Review** (Michigan), v. XLV, n. 1, on-line, mar. 2006.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0045.128>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Por qué la ficción?** Trad. José Luis Sánchez-Silva. Espanha: Lengua de Trapo, 2002.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOLFF, Lynn L. **W. G. Sebald's Hybrid Poetics**. Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2014.



## Sobre a autora

**Daiana Schröpel** é artista visual e pesquisadora. Doutora (2020) em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1158498769027742>.

ORCID: [0000-0001-8040-0730](https://orcid.org/0000-0001-8040-0730).

Recebido em: 28-02-2021 / Aprovado em: 22-03-2021

## Como citar

SCHRÖPEL, Daiana. (2021). Apropriar, citar, ficcionalizar: a construção de realidades possíveis entre documento e fabulação. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 59-73, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-5952>



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



# Real fantástico? O deslumbramento científico em Walmor Corrêa

Fantastic real? The scientific dazzle in Walmor Corrêa

MATHEUS SILVEIRA FURTADO

Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil

SARA DE OLIVEIRA LIMA SCHOLZE

Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil

## RESUMO

Os limites entre o imaginário da arte e o imaginário da ciência na poética de Walmor Corrêa são praticamente inexistentes. Mais do que uma preferência de ordem temática, essas confluências de seus trabalhos são uma preocupação essencial. Quando o artista se apropria de linguagens e técnicas associadas aos âmbitos da biologia e ilustração científica e reconfigura as formas e características a partir de uma criatura fantástica e exótica, ele proporciona um deslumbramento encantador para o observador, ele cria não apenas um ser, mas também um cenário, uma narrativa, uma forma de catalogá-lo, entendê-lo e apresentá-lo aos curiosos. Por meio de seu trabalho sobrevivem aspectos culturais e teóricos que cercam ambas as disciplinas e moldam a compreensão sobre a influência do imaginário do passado consolidado no presente. Assim, este artigo tem por objetivos apresentar e explorar três obras do artista que possuem características permeáveis e sobreviventes, analisando como elas se apropriam dos discursos científicos e museológicos. Para tanto, utiliza-se uma perspectiva metodológica comparativa.

## PALAVRAS-CHAVE

Walmor Corrêa, Imaginário, ciência, fantástico, exótico, arte

## ABSTRACT

In the work of Walmor Corrêa the boundaries between the imaginary of science and the imaginary of art are almost none. More than the preference for a choice of themes, such confluences are an essential subject of his production. By borrowing languages and techniques from biology and scientific illustration, the artist reassembles shapes and characteristics to an exotic and fantastic creature, presenting to the public an amusing astonishment that produces not only a new being, but new scenarios, narratives and ways to analyse, catalog and exhibit it to the public. Through his work, there are cultural and theoretical aspects surviving, which surround both disciplines and shape the comprehension over the influences of the Imaginary in the past over the future. Utilizing a comparative perspective, this article objectives are to present and explore three works by the artist that have such intertwined and surviving characteristics, analysing the way he borrows scientific and museological discourses.

## KEYWORDS

Walmor Corrêa, Imaginary, science, fantastic, exotic, art

Walmor Corrêa<sup>1</sup> apresenta perspectiva única sobre as relações entre arte, ciência e imaginário. O artista é explorador de um território da imagética fantástica. Ele deslumbra o olhar do observador, não apenas por uma qualidade primorosa de desenho e figuração da anatomia, mas por perceber e demonstrar a potencialidade que o fantástico, o mítico e o exótico possuem no imaginário coletivo. A partir da visualidade, o espectador é imerso em um universo onde o natural e o ficcional são colocados em um mesmo espaço, permitindo ao espectador questionar-se e encantar-se com o que vê.

O conjunto de obras do artista configura-se por um rigor técnico - seja utilizando-se da pintura, escultura ou desenho - e muitas vezes busca-se uma narrativa visual a partir da disposição dos objetos que remetem a espaços expositivos específicos da ciência. Esta confere ao espectador a possibilidade de se maravilhar ao adentrar em um universo aparentemente documental, mas ao mesmo tempo revela-se uma série de improbabilidades.

Dentro deste *corpus*, entretanto, trataremos de três obras em que são propostas questões para além do deslumbramento e que dialogam com o tempo, contestando a construção imagética de um Novo Mundo formulado por viajantes europeus do século XVI ao XIX: *Natureza Perversa*, *Biblioteca dos Enganos* e *Memento Mori*. Este recorte pretende uma análise de como Walmor Corrêa explora a visualidade para questionar esses discursos e colocar em fricção o imaginário e a ciência: “(...) a fricção na obra de arte tem a ver com o tipo de contato que faz cintilar o imaginado e o vivido, o lembrado e o esquecido, o ficcional e o fingido, o singular e o assombroso.” (CHEREM, 2010, p.913)

## Entre exóticos híbridos e pequenos enganos

Em *Natureza Perversa* (2003) (fig. 1), brinca-se com o olhar e convida-se o espectador para compartilhar essas perspectivas de “deparar-se e fantasiar-se” com algo irreal. As formas vazam, misturam-se, reconfiguram as noções de completude e reconhecimento, engendrando-se em hibridismos, e moldam novas imagens na mente do espectador. Visualizam-se sete pranchas anatômicas em que se descrevem sistemas ósseos supostamente capazes de sustentar um *Apterigiformes Aco II* ou um *Amphibien Mit Schnabel*. Além dessas pranchas, somam-se onze estudos bastante detalhados e complexos que descrevem características particulares de cada ser, especificando em minúcias como se organizariam as vísceras, como seriam os hábitos, os filhotes e outras peculiaridades. Junto a eles, também se encontra uma curiosa coleção entomológica disponível para observação através de lupas.

Parte do jogo de montagem de Walmor é trazer para o campo do real criaturas fantásticas que apesar de garantida inexistência, poderiam muito bem figurar num museu de História Natural, se infiltrarem nas exposições e coleções de ossadas, molhados<sup>2</sup>, taxidermizados, imagens e

---

1 Artista brasileiro contemporâneo, natural de Florianópolis, Santa Catarina. Atualmente trabalha em Porto Alegre, local onde se encontra o seu ateliê. Sua obra visa explorar elementos do imaginário fantástico e folclórico, ao mesmo tempo em que se vale de técnicas e linguagens da Ilustração científica.

2 Fixados - Espécimes preservados em vidros com soluções químicas líquidas tais como formaldeídos, ou álcoois, comumente chamados: molhados.

convencerem o visitante de seus lugares no mundo. Nesta obra, percebe-se um esforço de convencimento do espectador a partir de cada unidade significativa formulada por texto e imagem presente nas telas. Esse conjunto é apresentado como uma mimese e utiliza-se a linguagem técnica científica para envolver quem a observa e assim proporcionar um fantástico e exótico universo construído.

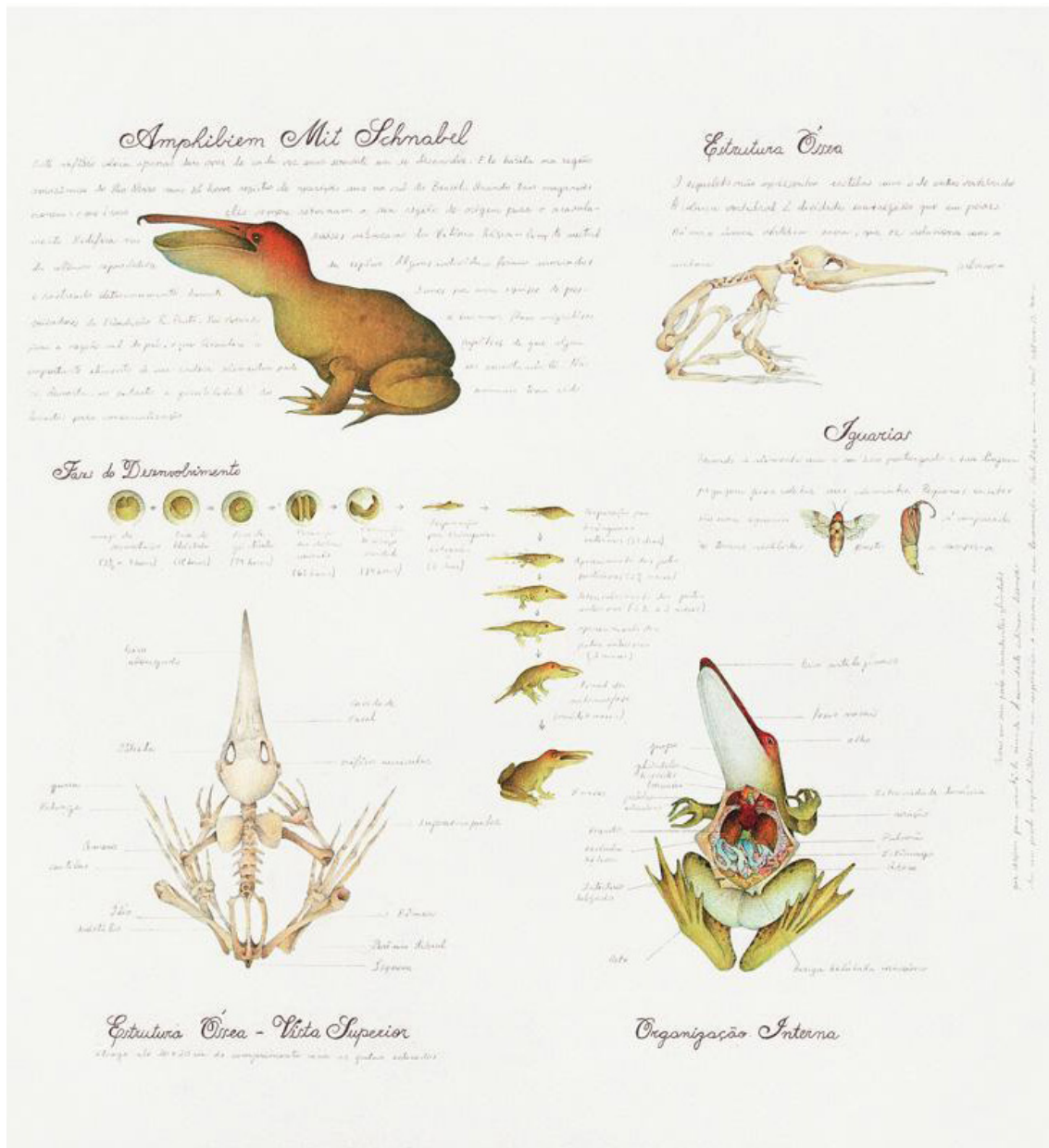


Figura 1- Walmor Corrêa, 2003, Natureza Perversa, Amphibien Mit Schnabel, acrílica e grafite sobre tela. Crédito da Imagem: Sara Scholze e Matheus Furtado. Fonte: Arquivo dos autores.

Esse exotismo explorado em *Natureza Perversa* ecoa os relatos de viajantes que vieram ao Brasil e descreveram um Novo Mundo repleto de excentricidades. Como Sílvio Marcus de Souza Correa discorre em 'Exotismo enquanto item cultural de exportação' (2004), "exótico" deriva de um termo grego alusivo ao estrangeiro, tendo sido incorporado à tradição cristã do Ocidente medieval para se referir ao que estava além de suas fronteiras, em especial o Oriente. Porém, a partir do século XVI, esse termo passa a ser atribuído às "terras e gentes" das Américas. Claude Kappler (1993)<sup>3</sup> e Carmen Lícia Palazzo (2009) demonstram que as navegações se inseriram em uma tradição europeia já consolidada:

Considerar os descobrimentos como um corte importante para uma abrupta entrada na modernidade ou entendê-los como sendo um resultado de mudanças pontuais na Europa não corresponde mais à análise que tem sido realizada pelos historiadores. Por outro lado, as imagens medievais do mundo, longe de se constituírem em um conjunto fechado de informações, eram múltiplas e variadas e estavam muito presentes na Europa dos séculos XV e XVI. Fundação de santuários à beira-mar, descendência lendária de certas famílias que se pretendiam herdeiras de casamentos entre cavaleiros e mulheres-sereias, canções de trovadores galegos atribuindo sentidos simbólicos ao oceano, cultura de navegação transmitida e intercambiada entre moçárabes e catalães, todo esse contexto se imbricava num mundo para o qual o movimento e o fazer-se ao mar eram uma realidade. (PALAZZO, 2009, p.48)

Dessa forma, monstros, híbridos e criaturas fantásticas que pertenciam à *mirabilia* medieval são propagados nessa construção de alteridade em que o Outro era descrito enfatizando-se diferenças e estranheza. Assim, povos, fauna e flora brasileiras foram descritas em exuberância e plenas de exotismo pelos europeus.

No entanto, nesse início de modernidade também se buscavam alicerces científicos a partir da observação, coleta de espécimes e representação. As experiências vividas eram descritas e os interlocutores empenharam-se em tornar seus relatos convincentes, muitas vezes utilizando-se de imagens. As representações iconográficas que integravam esses relatos tinham um caráter documental. Mesmo estando ainda repletas de "fabulosismos", como nos relatos de André de Thevet (1557) e Jean de Léry (1578), texto e imagem eram tratados como recursos de convencimento. É exatamente nessa faceta que *Natureza Perversa* se aproxima dessas narrativas. Os estudos dos seres fantásticos ilustrados junto aos textos descritivos parecem esboços de observação de um viajante. Esses seres estão justificados no papel e transpostos às pranchas, o que lhes confere um aspecto também documental. O exotismo que há muito foi explorado está reexportado na obra de Walmor Corrêa. O artista cria um exótico "que o Outro não viu"<sup>4</sup>.

---

3 KAPPLER,1993, pp.54-59

4 Essa expressão foi ressignificada a partir do artigo de Sílvio Marcus de Souza Correa aqui já citado.

Por outro lado, em Biblioteca dos Enganos (2009) (fig. 2), exploram-se os relatos de Hermann von Ihering (1850-1930), evidenciando suas discordâncias com o natural. Esse importante naturalista chega ao Brasil em 1880 e se dedica a descrever e analisar a fauna brasileira. Porém, apesar da escrita austera, e de uma perspectiva menos mítica por se tratar de um viajante ao final do século XIX, von Ihering comete alguns equívocos em suas observações. Estes são identificados e explorados por Walmor em Biblioteca dos Enganos. O artista seleciona e ilustra em vinte e cinco livros esses seres já não tão fantásticos, mas com características peculiares que os fazem mesmo pertencer a supostas novas espécies. Assim, exhibe-se ao espectador uma coletânea de representações acompanhadas dos relatos para que sejam observados. Dispostos em uma estante envidraçada (fig.3), acompanhada de uma pequena escada para melhor acesso, os livros apresentam um exótico enganoso, mas deslumbrante. É possível visualizar de perto os textos e representações, como se o próprio explorador tivesse disposto seus manuscritos para serem analisados. Como em Natureza Perversa, esse conjunto de elementos pode muito bem convencer o espectador de sua verossimilidade por meio da técnica e do discurso científico apropriado.

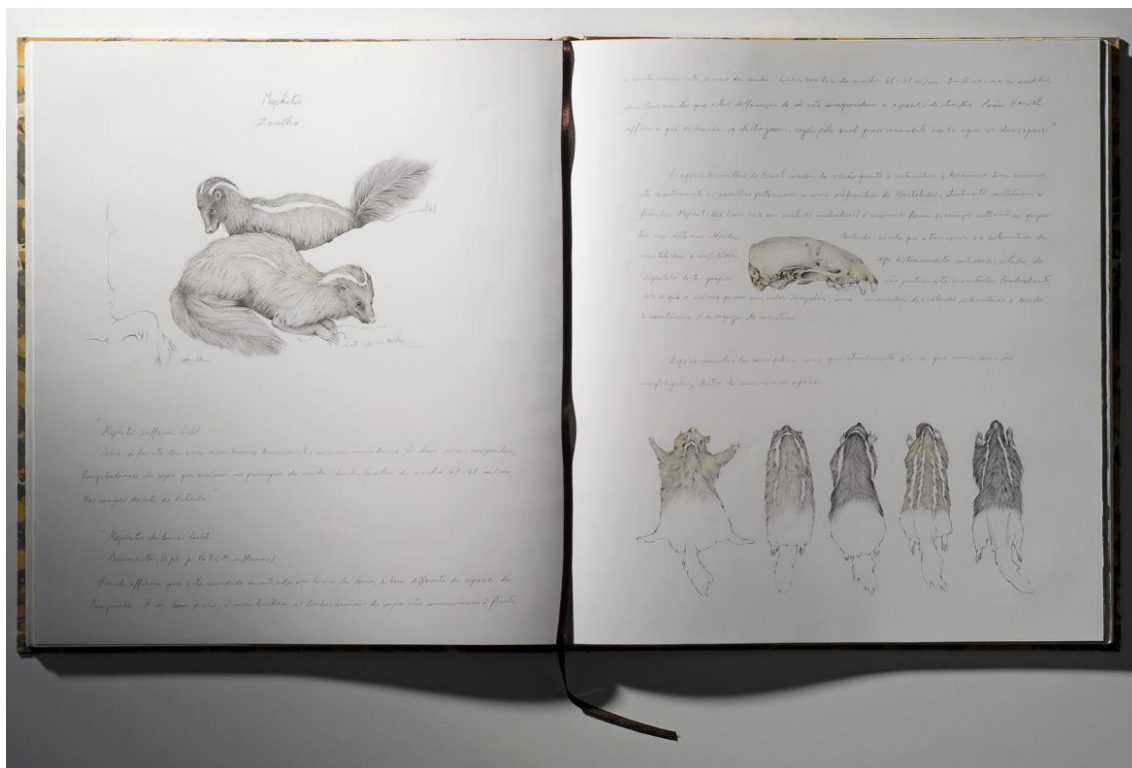


Figura 2 - Walmor Corrêa, 2009, Detalhe Biblioteca dos enganos, grafite sobre papel. Crédito da imagem: Instagram do artista. Fonte: [https://www.instagram.com/p/BJlrdOiAo\\_c/](https://www.instagram.com/p/BJlrdOiAo_c/)



Figura 3.- Walmor Corrêa, 2009, Biblioteca dos enganos. Crédito da imagem: Instagram do artista  
Fonte: <https://www.instagram.com/p/2YT40IIRHM/>

### **Discursos expográficos: entre arte e ciência**

Em *Memento Mori* (2007), por sua vez, o artista explora a disposição dos objetos para nos remeter a um gabinete de curiosidades, trazendo mais uma camada significativa ao espectador. Essa instalação possibilita o percurso em meio a redomas que abrigam frágeis esqueletos fantásticos. Assim como em *Natureza Perversa*, em um relance tais seres parecem naturais, porém no olhar atento, é possível notar novamente o jogo de impossibilidades. As redomas localizadas no centro desse curioso ambiente entoam delicados sons e contribuem para o movimento em suspensão em que tais criaturas se encontram (fig. 4). Essas posturas são fascinantes. Dança do acasalamento? Recurso montado para cativar? Qual teria sido o real propósito desses movimentos? São perguntas que a obra permite ao observador elaborar, apesar de se tratar de animais que não necessariamente existiram. Ao fundo, cinco atlas anatômicos os quais apresentam o funcionamento interno dos seres folclóricos: Curupira, Ipupiara, Ondina, Capelobo e Cachorra da Palmeira. Neste mesmo ambiente, veem-se híbridos e mitos colocados em ambivalência com a ciência.





Figura 4 - Walmor Corrêa, 2007, detalhe Memento Mori, ossos, resina, vidro e madeira. Crédito da imagem: Instagram do artista. Fonte: <https://www.instagram.com/p/BSl2uwcl0EV/>

Memento Mori (fig. 5) evidencia essa relação entre imaginário e científico e o que engaja não é apenas a forma, mas o processo de compreensão dela, bem como o discurso museológico em torno de sua exibição. Parte do trabalho de deslumbramento nos animais irrealis que ele constrói está justamente na apropriação de métodos de disposição de objeto museal. Os museus, especificamente os de História Natural, desenvolveram métodos científicos, processos, técnicas para acondicionamento, disposição, trajeto e exibição de seus elementos. Não há maior

deslumbramento, ou melhor impacto visual em uma instituição museológica desta tipologia, que no encontro com a reconstituição do esqueleto de um animal em tamanho real. É a este tipo de impacto que este *corpus* de Walmor remete. As obras em questão instigam fascínio, pois tratam do exotismo tão bem explorado pelos relatos, gabinetes de curiosidades e posteriormente, Museus de História Natural.

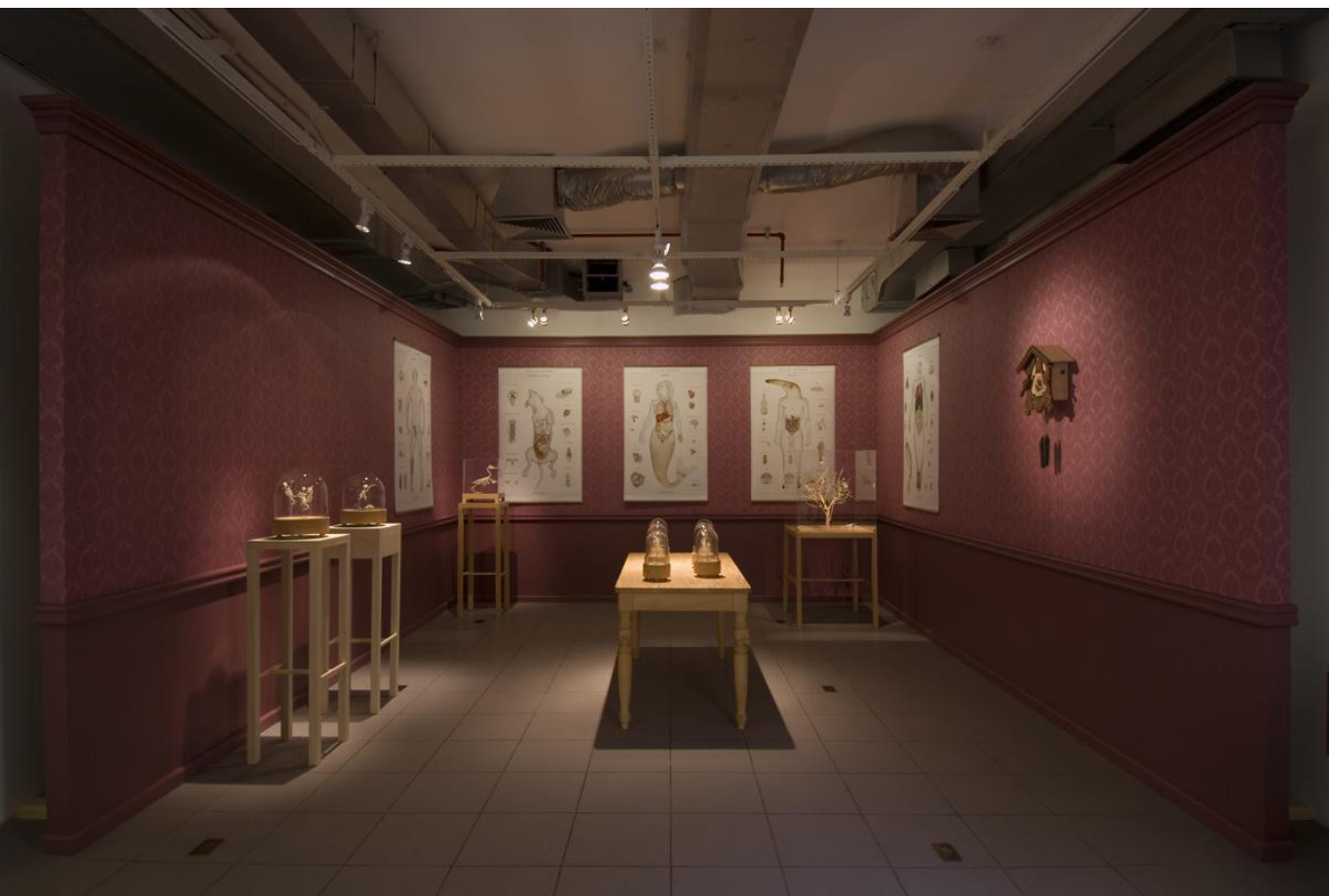


Figura 5 - Walmor Corrêa, 2007, Instalação Memento Mori. Crédito da imagem: Instagram do artista  
Fonte: <https://www.instagram.com/p/BStiBRJLHTD/>



Figura 6 - Técnica de reconstituição e preservação por preenchimento de vasos - pássaro, 2017, Museu de História Natural de Berlim. Crédito da Imagem: Sara Scholze e Matheus Furtado. Fonte: Arquivo dos autores.

Apesar de alguns autores garantirem que os Museus de História Natural hoje eliminaram esse espectro do “assombro” para as suas exposições, há de se considerar o desconhecimento e espanto com os resultados e técnicas dos objetos que seguem dispostos em suas coleções. Para o público, por exemplo, no Museu de História Natural de Berlim com seus modelos, esqueletos e dinossauros, a coleção de molhados visitável, e o espécime de pássaro feito por corrosão, são sim elementos fantásticos, que deslumbram o olhar e que, ao mesmo tempo, engajam pelo valor estético e alcance do conhecimento científico. No seguinte exemplo, temos um objeto exposto neste museu (fig. 6). Trata-se de uma reconstituição, uma ideia de pássaro exclusivamente composta a partir da técnica de corrosão, na qual há um processo de preenchimento do sistema circulatório do animal com uma resina sintética, plástica ou látex. Nesse processo, mantém-se o corpo do animal ainda quente, e o coração pulsando para que a resina alcance todos os capilares. Ao esfriar, o animal é disposto na posição desejada e imerso em um tanque com ácido, que corrói todo material orgânico exceto a resina. Tal técnica permite ao observador visualizar os milhares de rizomas e vasos do sistema circulatório que foram presentes em seu corpo. Esse intrincado de veias, preservado pelo preenchimento, se assemelha àquele das estruturas pensadas e elaboradas pelo artista em *Memento Mori*, ou *Natureza Perversa*. Ele se coloca nesta mesma linguagem expositiva: Uma redoma que separa o objeto, um elemento de ciência que se configura pela clareza, pela capacidade de observação detalhista e atenta. É interessante notar que o objeto exposto pelo museu de Berlim tampouco se constitui de um pássaro, é quase artístico, como apenas uma ilusão, das entranhas se tem uma ideia de “composição” de um pássaro.

O animal, propriamente dito, é composto por uma expressiva complexidade de sistemas, o que aqui se apresenta é, na verdade, uma simplificação que dá ideia da forma. Sabemos que é um pássaro, mas sem a legenda não se tem uma ideia real de qual sua espécie, sua cor, sua postura (há um motivo para ela? Escolha do taxidermista?). E isso faz dele não menos que fantástico. Este pequeno recorte do museu de Berlim permite um fascínio com o interior - deslumbramento com aquilo que compõe o animal anatomicamente, o que está diretamente ligado ao discurso científico, do mesmo nível que as imagens e objetos do artista. Adentrar em meio às obras de Walmor é explorar o mesmo assombro, pois os esqueletos primorosamente criados permitem o espanto ao perceber-se o paradoxo entre o discurso documental e o ficcional: seja por uma das suas composições de pássaro em *Memento Mori*, ou mesmo pelos seres folclóricos apresentados como uma janela para o que se veria por dentro - numa proposta de lição anatômica - tecidos, órgãos, sistemas, funcionamento. Esses elementos dizem respeito ao âmbito da ciência, mas aqui contaminam o trabalho de arte.

Ambos os objetos cercam o imaginário, se associam diretamente ao conceito de admiração com o diferente, e neste caso, com o estranho que habita o mundo natural. Sua exposição, disposição e lógica de encanto dar-se-iam, comparativamente, quase como partes de uma coleção em um gabinete de curiosidades dos séculos XVI/XVII. Historicamente possuidores deste papel de deslumbrar o público, os gabinetes compunham-se com as maravilhas descobertas, com as estranhas criaturas e com os diferentes espécimes adquiridos. A proposta de Walmor Corrêa parece ser de atrelar sua obra com o ideal imagético exótico que se expunha nessa cultura da “curiosidade” fantástica:

[...] Os objetos existentes no gabinete de Borel, assim como em outros, carregam muito do maravilhoso, do fabuloso, do curioso. Monstros de duas cabeças, monstros marinhos, fragmentos de múmias, anomalias animais, chifres de unicórnios, e outros, mostram o universo maravilhoso, fantástico, existente nos gabinetes. Assim como as antiguidades greco-romanas mostram um passado ideal, os instrumentos científicos, como lunetas, microscópios, globos terrestres, instrumentos astronômicos, mostram a engenhosidade da natureza humana [...]. (RAFFAINI, 1993. p.160)

Os gabinetes estão repletos dessa atmosfera fantástica que se constituiu no imaginário ocidental desde a Idade Média. Eles apresentavam um recorte do mundo, sempre extremamente diverso e com um propósito universal. Há uma tendência de relatar o máximo possível, de trazer o máximo de exemplares possível e de organizar o melhor possível aquilo com que os exploradores se depararam, ou melhor, disseram se deparar.

Na prática, é nesse limiar entre ciência e fantasia, similar ao dos gabinetes europeus, que o artista explora as possibilidades de suas obras. Ele constrói esse discurso se valendo tanto de um imaginário expositivo, quanto imagético. O que um viajante do século XVI afirma ter visto, um gabinete possui, um artista de fato constrói e expõe. Esse aspecto carrega com mais significado os trabalhos e as noções aqui entendidas como fundamentais para a construção desse deslumbramento. Se o Museu de História Natural, nos dias de hoje, aparenta não ser mais capaz de impressionar o visitante, o “cientificismo fantástico” dos objetos e imagens no trabalho de Walmor Corrêa parece garantir essa reação. As ossadas dançantes, em redomas, de animais que não existem (abertas, claras e intrincadas) e as imagens de estudos anatômicos (com descrições, detalhamentos e aparente estudo) formam uma conexão entre essa memória dos *Cabinet des curiosités*, entre a linguagem ainda hoje mantida pelas instituições museológicas de História Natural e a produção artística que se coloca num processo de materialização no tempo. Valorizando e reconfigurando a imagética para a simbologia da tradição, do exótico e do fantástico.

Se, como nos mostra Didi-Huberman (2013), a imagem anacroniza a história, esses objetos, por uma lógica simples de figurarem neste espaço misto, anacronizam tanto a ciência quanto o seu espaço de apresentação. Sobrevivem formas de compreensão do mundo, na mesma medida em que sobrevivem os objetos de museus. Ainda existem chifres de unicórnios e leprílopes<sup>5</sup> em diversas coleções. Eles podem não ser mais entendidos como um dia foram - recortes de um mundo exótico, fabuloso e ainda inexplorado, que urge por uma organização e explicação – mas, são sim entendidos como um recorte do passado, que é fonte infinita de admiração e encantamento seja para artistas ou visitantes.

Umberto Eco mostra em seu reconhecido História das Terras e Lugares Lendários (2013), o papel que o discurso da maravilha tem no imaginário. Tal discurso tinha também a função de agregador social e essa função se exprime na tendência de exibir em um único espaço o universo

---

5 Animal fantástico composto de uma lebre com galhadas de cervos/antílopes, comum em gabinetes de curiosidade da Europa Moderna.

diferente, incrível, inalcançável, ainda que existente. O que é interessante entender é a busca pelo maravilhoso, pelo raro. E não uma valorização do comum. No caso não é só mais um animal taxidermizado, não é só um pequeno esqueleto em redoma, mas é um esqueleto de um animal que “dança”, que se encontra em uma pose muito específica. Tal perspectiva é, como já citado, uma questão chave no discurso do maravilhoso dentro de um *Cabinet*. O que se procura exibir é a raridade, é a fixação pelo estranhamento e impacto pelo diferente e mágico.

Ainda hoje se compram miudezas e lembranças para demarcar o valor ou significado de uma viagem. A construção de um imaginário de viagem se dá pelos relatos passados, e em determinado momento, passa a ser pela *memorabilia* acumulada e trazida para a observação dos demais, recorte de outro mundo:

[...] não se deve esquecer que viajar não é apenas ver, observar e contar, mas também ouvir e memorizar as histórias de algum hábil contador encontrado por acaso durante a viagem. E como nas *Mil e uma noites*, em que as narrativas muitas vezes se encaixam umas nas outras, o relato de viagem é adornado com diversos contos ou narrativas de substrato mítico que o tornam atraente. (KAPPLER, 1993, p. 103)

É nessa lógica que se inserem os objetos que deslumbraram os olhos dos mecenas (príncipes, ricos burgueses) colecionadores de miudezas no século XVI; dos visitantes e proprietários dos quartos de maravilhas dos séculos XVIII e deste artista brasileiro que hoje olha para essa herança e produz um elemento próprio. Assim, consolida-se uma proximidade entre o ideal fantástico, o ideal científico e o ideal narrativo e o ideal expositivo.

## Considerações finais

O que é esse deslumbramento científico? Tudo leva a crer que é em essência a própria obra de Walmor Corrêa. A sua preocupação com a estética científica e a construção de uma percepção singular dessa anatomia fantástica produzem por si só uma noção muito específica de como atrair o observador. Mais do que recursos estéticos, as escolhas imagéticas do artista nos remetem a uma associação com o tempo, no âmbito da memória e do imaginário, e constituem um trabalho significativo.

Ao nos remeter aos relatos dos viajantes e suas narrativas documentais, repletas de assombro e encantamento ou aos gabinetes de curiosidades, compostos de espécimes ditos raros e objetos que pertenciam às aventuras em lugares inóspitos e exóticos, as obras de Walmor possibilitam relações que vão para além do próprio deslumbramento com suas formas. Elas permitem questionar a identidade construída ao Novo Mundo e questionar as certezas da ciência a partir da visualidade. Os híbridos e pequenos enganos apresentados pelo artista suscitam a curiosidade, bem como o interesse pelas impossibilidades. A experiência como espectador nessas três obras permite dar novos significados ao presente, pois conforme afirma Didi-Huberman (2015, p. 16): “Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa

construção da memória [...]”. Memória esta que habita no exótico e no deslumbramento de um passado e que é evocada no presente do espectador que vivencia cada uma dessas obras.

Portanto, é possível identificar contaminações do passado, bem como apagamentos na obra de Walmor Corrêa. São esses elementos dos quais o artista se vale para produzir seus trabalhos. É por pensar e explorar cada vez mais esse reino do fantástico, do exótico e da memória que o artista constitui uma relação profunda e interdisciplinar com a ciência, a arte e a história. As obras de Walmor parecem ter se configurado a partir de “[...] um nó de anacronismos, essa mistura de coisas passadas e coisas presentes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 45) e, dentro das obras apresentadas, esses campos são tão bem elaborados que um não vigora sem o outro.

Esse sobrevivente imaginário fantástico é um diálogo direto com os aspectos exemplificados por Le Goff:

[...] Mas vejo o contrário no ocidente medieval: há uma desumanização do universo que se dirige para um universo animal, de monstros e bichos [...] há uma espécie de rejeição do humanismo [...] Insisto, enfim, nas fronteiras do maravilhoso. Tal como muitos fenômenos e muitas categorias, o maravilhoso não existe em estado puro: tem fronteiras permeáveis. (LE GOFF, 1994, p. 52)

É por valer-se de elementos permeáveis, impuros e advindos das categorias que o autor agrega como partes do conceito de imaginário (sonho, lenda, monstros, memórias incertas), que ele consegue consolidar tanto suas criaturas, quanto o fascínio do espectador. As obras aqui apresentadas se relacionam precisamente por habitarem esse reino do fascínio que foge do cotidiano, mas que possui fronteiras permeáveis. Do fantástico que salta do humanismo simples, que procura brincar com conceitos de áreas diversas e gerar um produto novo. Todas as obras e exposições apresentam-se como pertencentes ao reino das viagens maravilhosas; como recortes de estudos de ciências naturais e ilustração; ou ainda como artefatos desse ideal sobrevivente, que o artista nos convida a admirar, uma janela desses universos (sejam da Idade Média, das grandes navegações, das buscas por Preste João, enfim).

Os seres pensados pelo artista teriam sido extraídos de terras e lugares lendários? Ou teriam figurado na realidade natural e exótica do Novo Mundo (já não mais tão novo assim)? Essas são questões fundamentais no trabalho. O universo de suspensão e de descrença explorado pelo artista é de tal maneira tangível, a partir das telas que parecem ter saído de lições de anatomia, pelas descrições detalhadas presentes em cada prancha, pela clareza das redomas que abrigam meticulosos esqueletos, ou seja, por um aparente cientificismo que permite materializar e documentar narrativas.

## Referências

CHEREM, Rosângela Miranda. Walmor Corrêa, um artista de fricções. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 2010, Cachoeira - BA, Anais do 19o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, p. 899-913. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/rosangela\\_miranda\\_cherem.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem.pdf). Acessado em 13/04/2021.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. Exotismo enquanto item cultural de exportação. In: **MÉTIS: história & cultura** - v.3, n. 6, pp. 83-97, jul/dez, 2004. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1161/799>> Acessado em: 15 fev. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo - História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECO, Umberto. **História das Terras e Lugares Lendários**. São Paulo: Ed. Record. 2013.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LE GOFF, Jacques, **O imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

PALAZZO, Carmen Lícia. **Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)**. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**. S. Paulo, 3: 159-164, 1993.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1993.109170>



## Sobre os autores

**Sara de Oliveira Lima Scholze** é graduada em Artes Plásticas, bacharelado e licenciatura, pela Universidade de Brasília (2011) e mestre na linha Teoria Crítica e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (2016). Atuou como pesquisadora no Programa de Estudos Medievais – PEM/UnB, tendo principal foco de estudo as representações medievais na contemporaneidade. Atua como pesquisa independente e seu trabalho de pesquisa possui dois eixos principais: a História da Cultura, iconografia e o processo de sobrevivência das formas, como conceituados por Aby Warburg e E. Panofsky; a Semiótica Visual e os processos de significação em pintura contemporânea, fundada nos princípios teóricos da semiótica discursiva desenvolvida por Algirdas J. Greimas.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5094676309544466>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2451-0331>

**Matheus Silveira Furtado** tem graduação em Museologia pela Universidade de Brasília, possui licenciatura em História e Mestrado em Artes também pela UnB. É curador e pesquisador pelo Programa de Estudos Medievais – PEM/UnB, seu principal foco de estudo são as representações medievais na contemporaneidade; realizou pesquisas em Instituições como o Museu de Cluny (Paris) e o Instituto Ricardo Brennand (PE) acerca das relações entre os Museus, seus discursos e a Idade Média.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/8624778149155386>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2561-3554>

Recebido em: 01-03-2021 / Aprovado em: 13-04-2021

## Como citar

FURTADO, Matheus Silveira; SCHOLZE, Sara de Oliveira Lima (2021). Real fantástico? O deslumbramento científico em Walmor Corrêa. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 75-89, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59544>



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



# As micronarrativas imagéticas de Letícia Bertagna: oximoros verbovisuais e formas de vida

Letícia Bertagna's imagery micronarratives: verbovisual oxymorons and forms of life

ANA PAULA GRILLO EL-JAICK

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Brasil

## RESUMO

A trajetória artística de Letícia Bertagna, uma das artistas indicadas da décima primeira edição do prestigiado Prêmio Pipa, é o disparador deste artigo. Aqui concentro-me na série de imagens digitais “Fundo do fora”, que vem sendo composta desde 2016 por Letícia. Dessa série, trago três imagens como gatilhos metonímicos para defender a hipótese de que Bertagna performa micronarrativas imagéticas, tendo como procedimento a operação de oximoros verbovisuais, sobretudo em aporias forjadas entre título e imagem. Lanço mão da perspectiva de linguagem do Wittgenstein maduro como pano de fundo teórico para a reflexão em que reconheço capacidades narrativa e poética nas obras de Bertagna a partir de variados recursos linguísticos. Além disso, vejo em seu gosto pelo cotidiano um movimento de deslocamento a revelar o estranho do comum. A estranheza comparece como oximoros verbovisuais em que a artista ficcionaliza vida e arte, diluindo seus limites e potencializando significâncias.

## PALAVRAS-CHAVE

Letícia Bertagna, Wittgenstein maduro, formas de vida.

## ABSTRACT

The artistic trajectory of Letícia Bertagna, one of the nominated artists of the eleventh edition of the prestigious Pipa Prize, is the trigger of this article. Here I focus on the series of digital images “Fundo do fora”, which has been composed since 2016 by Letícia. From this series, I bring three images as metonymic triggers to defend the hypothesis that Bertagna performs micronarrative imagery, using as a procedure the operation of verbovisual oxymorons, especially in apories forged between title and image. I use the mature Wittgenstein's language perspective as a theoretical background for the reflection in which I recognize narrative and poetic capacities in Bertagna's works from various linguistic resources. In addition, I see in her taste for daily life a movement of dislocation to reveal the stranger of the common. Strangeness appears as verbovisual oxymorons in which the artist fictionalizes life and art, diluting its limits and potentializing meanings.

## KEYWORDS

Letícia Bertagna, the mature Wittgenstein, forms of life.

## 1. No início: “Situações domésticas para corpos clandestinos”.

Letícia Bertagna, uma das artistas indicadas da décima primeira edição do prestigiado Prêmio Pipa, mostra uma produção profícua na encenação de micronarrativas verbovisuais. Desde o início de sua carreira, é possível reconhecer em suas imagens, seus objetos, nos corpos ficcionalizados, conversas e invenções de outros mundos possíveis. Ainda que possamos concordar que toda obra de arte seja, em alguma medida, a construção de alguma outra realidade, minha defesa (e espanto) é pela capacidade que Bertagna possui de, ao misturar signos, anulando fronteiras entre arte plástica, literatura, cinema, filosofia (e psicanálise), fazer ficções poéticas, imagéticas, performáticas, filosóficas – artísticas. As fotografias de Letícia são poemas, contos, novelas, romances – e (também) imagens.

Já em seu trabalho apresentado como conclusão do curso de Artes Visuais (cumprido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul), orientado por Elida Tessler, Bertagna começa a cutucar e tornar imprecisas as margens entre artes visuais e verbais: “Situações domésticas para corpos clandestinos” (2011), já no título sarcástico, anuncia como linguagens imagética e verbal irão se consubstanciar na sua série de obras. Poderia ser o título de um romance, o nome de um filme – mas sequer é um título, porque é parte da obra em que os “corpos clandestinos” eram vizinhos de Letícia, que encenavam, sob sua direção, situações estranhas em seus respectivos domicílios.

O “doméstico” nos remete logo a outro tema também recorrente no percurso da artista gaúcha: o gosto pelo cotidiano, ordinário – deslocando-o, revelando o que ele tem de esquisito. Para produzir “Situações domésticas...”, Bertagna contactou seus vizinhos com um bilhete deixado em suas caixas postais. Eles eram até então desconhecidos cuja única coincidência era compartilharem do mesmo endereço. A artista lhes fez um convite, um estratagema de aproximação: um almoço coletivo. Letícia abriu sua casa para esses convidados, que provaram de sua comida confeccionada com os ingredientes encontrados em notas fiscais de supermercado que esses mesmos vizinhos lhe haviam fornecido anteriormente.

Esse “almoço em comum” é marcado por outro traço notório da artista: o paradoxo, a contradição – aquilo que, mais adiante, chamarei de “oximoro verbovisual”. A situação paradoxal neste caso é: se de um lado há a aproximação da arte com a vida comum, de outro, há a mudança do cotidiano, posto que irreconhecível, uma vez que modificado, tocado, alterado. Seguindo as “instruções” de Bertagna e me aventurando nos jogos com a linguagem, posso dizer que o almoço em comum foi um acontecimento “incomum”: primeira vez que aqueles vizinhos compartilhavam uma mesa, uma refeição. O convite, então, desarmou o espaço corrente, revelando sua potência invulgar.

Essa pegada que Letícia vai deixando rastro de relações contraditórias começa entre título e obra, mas comparece também nas obras. Por exemplo, a artista está na intimidade da casa dos vizinhos ao mesmo tempo que, de certa forma, preserva-os e mantém distância ao não revelar seus rostos – vemos pernas, braços, nesse lugar que comumente é o mais íntimo de nós: a casa. A interpelação de Bertagna cria, a um só tempo, um espaço metodológico de investigação e uma narrativa de histórias que se passam onde ela própria nunca havia estado

antes. Como o desconhecimento da artista é o mesmo que o nosso, a aproximação acontece na falta: os personagens estão ali – braços, pernas –, mas não estão ali – são braços e pernas. É a essa indecidibilidade aporética entre verbo e imagem, e na própria imagem, que quero chamar de “oximoro verbovisual”, procedimento que, entendo, recorre na trajetória da artista gaúcha. Neste caso em análise, a encenação de objetos cotidianos opera o oximoro: “algos” ordinários são ativados em novas funções, como *ready mades* reutilizados, reformados, reprogramados, deixando sentidos (paradoxais) em constante dispersão.

A artista cita Gilles Deleuze em seu escrito de formação “Situações cotidianas...” (2011) para firmar uma “desterritorialização” em seu próprio trabalho, isto é, um “movimento pelo qual ‘se’ abandona o território” (DELEUZE apud BERTAGNA, 2011, p.32). Essa observação de Letícia me levou a pensar que isso que quero chamar de oximoros verbovisuais podem ser também entendidos como formas de desterritorialização: a partir de uma aparência de território conhecido porque comum, cotidiano, há um deslocamento – a artista puxa nosso tapete, tira o chão de nossos pés. Eis um dos efeitos de sentidos que experienciamos com suas micronarrativas imagéticas. Ao concentrar seus vizinhos no ordinário, mas fora de suas rotinas, a artista dispara pequenas narrativas fantásticas e concretas, insólitas e familiares, extravagantes e modestas. As cenas fixadas no papel fotográfico flutuam. A fixidez da imagem é aparente – e essa aparência é a própria imagem.

“Movimento”, na obra de Letícia, não é um véu esvoaçante ou uma torção muscular: é deslocar um ponto aparentemente fixo; é uma mudança que Bertagna faz ser permitida, deixando revelar a estranheza do conhecido. Afirmo isso porque o almoço foi a entrada da artista para produzir uma série de imagens, oito fotografias mais exatamente, em que os moradores são posados em cenas insólitas representadas em seu cenário aparentemente mais familiar: seus apartamentos. As fotografias de “Situações domésticas...” ressignificam a percepção que os vizinhos possuíam de um lugar muito conhecido quando lhes é operado um deslocamento.

Esse mudar de lugar teatraliza a vida de modo a desestabilizar as fronteiras entre real e ficção. Então, ainda neste começo de sua carreira, flagra-se também uma vocação de Letícia para dar vazão a potencialidades de ficcionalizar modos de viver a partir de formas de vida ordinárias. Já falei do deslocamento e agora acrescento a ficcionalização: do ordinário, do (aparentemente) banal, Bertagna convoca o inusitado, o desconcertante – e instaura um novo lugar. Ao mesmo tempo, insisto, esse outro espaço concebido em imagens, textos, a partir do cotidiano estreita os limites entre vida e arte. Assim, suas obras são uma lida com as contingências de nossa condição humana – e com a possibilidade de intervenção e potencialização para inúmeros devires. Nas próprias palavras de Bertagna (em diálogo com Roland Barthes): “Pensando a construção da imagem como uma escrita, cada cena foi criada como uma frase, onde o fato apresentado é uma fonte inesgotável de movimentos e expansões”. (BERTAGNA, 2011, p.32)

As imagens resultantes são espécies de gatilhos para significações múltiplas: funcionam como disparadores. As imagens não são um texto fechado em si – mas enunciações, discursos, performances.

É significativo que dez anos depois desse começo, agora defendendo seu Doutorado no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro sob orientação de Leila Danziger,

o título que Bertagna tenha escolhido para a sua tese seja “aqui à deriva”. Mais um título exato, preciso no que desvia: amálgama da travessia de sua poética por entre imagens narrativas que trazem ao mesmo tempo que deslocam o ordinário, o cotidiano, logo, o extraordinário. “Aqui à deriva” acaba por reunir um arquivo da artista, conjunto de seus movimentos imaginativos que margeiam o real e o imaginário em sua prosa, em suas fotografias, vídeos, objetos, performances, enfim, na diversidade de formas de seus trabalhos.

Embora o nome “aqui” se refira a um de seus objetos artísticos, um prego, peça em metal de 8,5 x 0,8 cm em que se lê um “aqui” gravado em sua cabeça e que vem “disparando” vários outros trabalhos da artista desde sua confecção em 2010, defendo que a deriva se espalha em outras obras de Letícia, entre elas aquelas que compõem o “Fundo do fora”, tema deste artigo. Defendo que o procedimento por excelência de Bertagna é tornar o comum infundável de estranhamentos a partir de uma ação poética que deixa interminável a construção hermenêutica, o que inclui a aporia, a indecisão.

Para cumprir o propósito mais amplo deste artigo de estabelecer um diálogo (espero, tagarela, ainda que gaguejante) entre artes visuais e artes verbais, elegi a perspectiva das formas de vida de L. Wittgenstein como pano de fundo teórico. Como objetivo específico, pretendo ficcionalizar esse roteiro com a obra da artista gaúcha Letícia Bertagna, mais especificamente com sua série “Fundo do fora”. Essa série, e as três imagens desta que estampo aqui devem ter um efeito metonímico contíguo ao percurso artístico de Bertagna, resultando na mostraçãõ de que os procedimentos artísticos e metodológicos esboçados estão – à deriva – em suas demais obras. Conforme argumentarei, a narrativizaçãõ, certa ficcionalizaçãõ como exercício artístico prevalece como poéticas visuais, prosa poética-imagética.

Assim, comecei este texto no início da carreira de Letícia com o desejo de apresentar como as situações por ela criadas continuam em disseminações. A seguir trarei a visãõ de linguagem do chamado segundo Wittgenstein, aquele das “Investigações filosóficas”, como suporte teórico para traçar minha rota nesse caminho que leva ao “Fundo do fora”. Ao final, fica a esperançã de, com esta pequena escrita, potencializar a obra de Bertagna como forma de resistênciã à banalizaçãõ do ordinário, à censura ao poético, à domesticaçãõ da aporia.

## **2. Formas de vida ordinárias, extraordinárias**

“Fundo do fora” é o título da exposiçãõ montada em 2016 no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), em Juiz de Fora (MG), reunindo dez imagens digitais entãõ recentemente produzidas pela artista gaúcha Letícia Bertagna. Como série, “Fundo do fora” vem sendo composta e recomposta ao longo desses últimos cinco anos, mas, quando exposta no MAMM, fez um furo no tempo. Fundo do fora é um jogo. Fundo do fora é uma história. Não: fundo do fora é indefinível. A resistênciã a uma definiçãõ única, absoluta, essencial dialoga com a perspectiva de linguagem radicalmente pragmática do Wittgenstein maduro, aquela consubstanciada nos aforismos das “Investigações filosóficas” (IF), obra póstuma do filósofo vienense.

No seu único livro publicado em vida, “Tractatus Logico-Philosophicus” (TLP), Wittgenstein acreditava que a relaçãõ milenarmente investigada entre linguagem e mundo estaria concluída

depois de se fazer uma análise lógica da linguagem. Feita essa análise, chegando-se à função lógica escondida no fundo da linguagem comum, veríamos a essência da linguagem harmonizar-se com o fundamento último do real. O mundo, nessa visão, seria as proposições lógicas (do espaço lógico de proposições possíveis) que realmente se efetivaram, tornando-se fatos. Um fato, para esse chamado primeiro Wittgenstein, seria uma proposição lógica (não ilógica, como a “quadratura do círculo”, por exemplo) com a mesma forma que teria a essência do real. Haveria aquilo que comentadores chamaram de “isomorfismo” entre linguagem e mundo: o fundamento último da linguagem seria um espelhamento do fundamento último do real. Essa também ficou conhecida como concepção “pictórica” de linguagem, em que proposições linguísticas representariam, figurariam o mundo.

Ao mesmo tempo, é muito conhecido o modo como o “Tractatus...” termina: com a máxima “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar” (TLP § 7). A ideia é que, uma vez que a verdade ou a falsidade das proposições são respondidas pelo mundo, as proposições que não podem ser comprovadas logicamente pelo real – pois não são um espelho do mundo – não podem ser proferidas. É o caso das asserções estéticas, éticas e religiosas; afinal, não é possível estabelecer condições de verdade que comprovem a validade ou a falsidade de afirmações desse tipo.

Apostando ter solucionado os problemas linguísticos / filosóficos que atravessaram os séculos pelo menos desde o diálogo socrático “Crátilo”, de Platão, Wittgenstein abandona a filosofia – por ora. E não totalmente, pois toma notas de reflexões inclusive sobre linguagem – o que futuramente será publicado como obra de transição, do primeiro para o segundo momento de seu pensamento. O alcance da mudança, como tudo em filosofia, suscita discussões acaloradas: de um lado os que defendem ser uma transformação radical, de uma perspectiva de linguagem lógica para uma concepção de linguagem como jogo; de outro os que dizem ser uma passagem de um tom de cinza para outro, porque sua filosofia de linguagem manteve-se inalterada. Entendo que a compreensão do que seja filosofia para Wittgenstein não tenha se modificado: uma certeza de que os problemas filosóficos nascem devido a uma “cãibra mental” sofrida pelos filósofos que exigem mais da linguagem do que ela permite. Contudo, e concomitantemente, a alteração é extrema porque a resposta para como esclarecer os equívocos linguísticos é diametralmente oposta.

Segundo L. H. Lopes dos Santos (1996), Wittgenstein se deu conta de que, no “Tractatus...”, repetiu o gesto dogmático mais prototípico: ao não encontrar um fundamento último, essencial, fixo, na superfície da linguagem, duplicou-a, criando um fundo oculto – a ser desvendado, descoberto depois de uma análise lógica, matemática da linguagem comum. Foi deste modo que Wittgenstein encontrou a “harmonia essencial” entre linguagem e mundo no seu tratado: ao não ter encontrado a correspondência unívoca entre língua e real no ordinário, na aparência, Wittgenstein duplicou linguagem e realidade, fixando o espelho dos dois em um ponto para além deles mesmos, em um espaço metafísico.

Agora, no notório aforismo 23 das IF, Wittgenstein denuncia que os lógicos e o autor do “Tractatus Logico-Philosophicus” inventaram uma linguagem lógica que deveria ser a tradução da linguagem corrente para uma ideografia matemática; entretanto, essa função lógica resultante é

um desejo dos lógicos, e não o que a linguagem é. Afinal de contas, a linguagem é esta: que vemos, que usamos cotidianamente, correntemente. Nas suas investigações filosóficas tardias ele dirá então que o que temos já está diante de nossos olhos (IF § 89).

Dessa forma, Wittgenstein destrói noções representacionistas de linguagem que, dogmaticamente, pretendem definir conceitos de modo apriorístico, quer dizer, como se o significado fosse um ente existente anterior ao uso efetivo da linguagem. O filósofo austríaco denuncia a falácia socrática de que a pergunta “O que é x?” forneceria uma resposta analítica que serviria para os mais diferentes usos do conceito x. Segundo esse paradigma representacionista desprezado por Wittgenstein, o significado de um nome corresponderia ao objeto por ele designado no mundo, enquanto o sentido das proposições seria o estado de coisas efetivado no real. Consequentemente, outro raciocínio lógico destruído por Wittgenstein é o de que o significado linguístico seria puramente formal, de modo que o sentido das proposições estaria estampado em sua forma. Por isso, as frases declarativas seriam a única forma de frase permitida à análise, posto que apenas esse tipo de sentença é passível de ser verdadeiro ou falso. O Wittgenstein maduro, assim, contraria nossa tradição ocidental grega e, com isso, a obsessão e o fetiche por alguma verdade transcendente que ligaria mundo e linguagem. Dessa maneira, Wittgenstein aniquilou também o juízo de que a linguagem tivesse como essência ser um mero instrumento para dizer o mundo, a verdade – metafísicos.

O filósofo vienense acusa que essa ideia já nasce equivocada, pois pressupõe a existência de uma linguagem em abstrato, como se houvesse uma entidade-linguagem apartada do mundo real. Como foi dito anteriormente, também para o Wittgenstein maduro os problemas filosóficos nascem por causa de uma cãibra mental dos filósofos; porém, nesse segundo momento wittgensteiniano, o motivo dessa “doença” é que os filósofos exigem uma resposta exata, lógica, matemática para a linguagem – sendo que esta, simplesmente, não responde a tais prerrogativas. A linguagem não é lógica, assim como tampouco é ilógica – ela está aí, como a nossa vida:

Você deve ter em atenção que o jogo de linguagem é, por assim dizer, imprevisível.

Quero dizer: não se baseia em fundamentos. Não é razoável (ou irrazoável).

Está aí – tal como a nossa vida (WITTGENSTEIN, “Da certeza”, § 559).

Para o Wittgenstein tardio, a linguagem deve ser entendida como “forma(s) de vida” (*Lebensform*), expressão que, como todas as usadas por ele, não recebeu uma definição rígida. Utilizada apenas nove vezes em toda a sua obra, ganhou um número de comentários inversamente proporcional. Há comentaristas que advogam por uma forma de vida singular: para estes, a linguagem seria a de uma única forma de vida humana (cf. VELLOSO, 2003). Há, por seu turno, os que defendem formas de vida no plural, como formações sociais, culturais. Buscando ser coerente com o ideário wittgensteiniano, não fixo uma definição apriorística para o termo, compreendendo ser sua vagueza significativa: a linguagem, como nossa vida, é humana, é cultural, é social – é universal e é, ao mesmo tempo, particular.

Entender a linguagem humana como formas de vida mostra a radicalidade da



perspectiva wittgensteiniana, que não se restringe a um “contextualismo”, ou seja, não admite um significado essencial que ligaria linguagem e mundo, e em que, em caso de dúvida, o contexto liquidaria ambiguidades, vagezas, indefinições. Nesse contextualismo, os chamados “dêiticos” – por exemplo, pronomes pessoais e demonstrativos, advérbios de tempo e de lugar – seriam emblemáticos: o vazio referencial deixado por estas entidades linguísticas seria preenchido pela situação de fala. Desse modo, o pronome pessoal “eu” pode ser definido, semanticamente, como uma expressão linguística que indica aquele que fala, o emissor da enunciação. No entanto, a quem esse “eu” efetivamente se refere naquele momento só pode ser averiguado no contexto de fala, no acontecimento da enunciação.

Essas partículas linguísticas são convocadas frequentemente por Bertagna, apontando seu interesse no presente, no cotidiano, no ordinário. Todavia, Letícia mostra o ficcional do rotineiro, o estranhamento do comum. Aquilo que Helena Martins fala do Wittgenstein maduro pode ser dito sobre as obras da artista gaúcha:

[...] escritas que nos lembram sempre que somos todos estrangeiros para nós mesmos – que não temos que fazer sempre as mesmas coisas com as palavras, que podemos atentar com insuspeito interesse a quem está falando diferente, andando diferente, cantando diferente, escrevendo diferente. Atentar mesmo que sem entender. (MARTINS, 2016, p.643)

Se a linguagem não é alguma coisa além da que usamos, então o estranho está, também, na aparente mesmice. O diferente o é em relação a nós: a diferença está entre sujeitos. O comum o é por um hábito humano, social, cultural – universalmente humano, particularmente idiossincrático. E não compreender o outro pode aumentar nossa curiosidade por ele.

Com Wittgenstein entendendo melhor a mescla de vida e obra acionada por Bertagna, bem como sua decorrente imprevisibilidade e estranhez. Letícia diz e mostra o inesperado porque os jogos de linguagem não são matemáticos, lógicos, predeterminados. A artista joga com objetos, corpos, fotografias, palavras, escrevendo suas imagens espontânea e metodicamente. Aproximando os oximoros de Bertagna à perspectiva wittgensteiniana de linguagem, defendo as obras daquela como jogos de linguagem a que não cabe repetir a já muito gasta divisão cartesiana razão / alma: o conceitualismo de Letícia é racional e sentimental – está “aqui”, como a vida.

A ideia de forma de vida tal como esboçada nas “Investigações filosóficas” é também profícua como chave de leitura das obras de Bertagna. Ao deixar inseparáveis vida e arte, porque indiscerníveis, Letícia expõe nossas formas de vida – e sua esquisitice humanamente cultural. Como forma de vida, os trabalhos da artista são um entusiasmo pela peculiaridade do acaso, e igualmente pela humanidade dos estados das coisas.

Além de mostrar e dizer o extraordinário do ordinário, em Bertagna as rotinas abrem caminho para a ficcionalização: o modo como contamos o real são ficções, como desejos. Letícia cria histórias a partir de experiências diárias, sendo que, no caso de “Fundo do fora”, muitas vezes ela mesma é a protagonista.

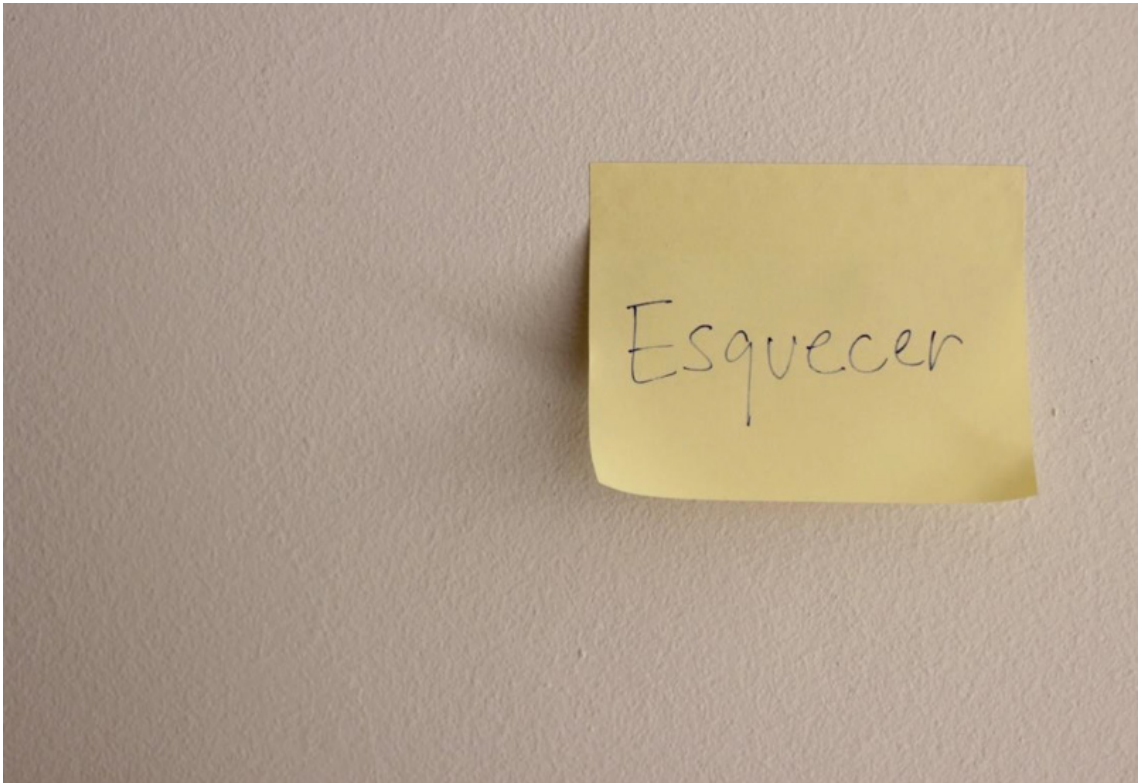


Figura 1. Leticia Bertagna. Fundo do fora (Lembrete), 2015-2020, Fotografia, 42 x 62 cm, Impressão jato de tinta em papel *matte*.

As fotografias dessa série estão para além de uma relação meramente referencial. Sua captura é, antes, uma performance: performa aparentes representações. Ao fundo, um fundo indiscernível; no fundo, não há fora: há condensação de um corpo, formação de uma força, imagem que transborda sentidos.

Mais do que metáforas, Bertagna desloca verbobjetos: sua “luta” (fotografia, 62 x 42 cm, impressão jato de tinta em papel *matte*, 2015-2020) é uma mão que empunha uma espada de São Jorge. Como em “Situações domésticas para corpos clandestinos”, os corpos também são reconfigurados – em “Fundo do fora”, sempre o corpo da própria artista. Vemos mãos e rosto e objetos dispostos de forma a criarem experiências outras. O corpo, a casa, os objetos: elementos recorrentes na trajetória da artista gaúcha são reinventados quando seu corpo, sua casa, seus objetos são mudados do Sul para o Sudeste do Brasil – de Porto Alegre para Juiz de Fora, Minas Gerais. Um acontecimento em sua vida; acontecimentos em sua arte.

Em “Fundo do fora”, de novo, o verbal e o imagético se encontram na construção atenta às poéticas do cotidiano. É provável que o exemplo mais contundente de procedimento e execução de oximoros verbovisuais nessa série de fotografias seja a obra “Lembrete” (FIG.1):

O oximoro verbovisual Lembrete/Esquecer, a imagem de um imperativo sobre um fundo impreciso, revela o cotidiano *post-it* com a lembrança desconcertante – lembrar de esquecer faz do

esquecimento um ser-ausência sempre presente. O papelzinho amarelo está colado com cuidado como que para impedir qualquer voo: a memória tem de apagar uma tatuagem.

Bertagna ativa mecanismos para edificações de incontáveis micronarrativas imagéticas em que só aparentemente o corpo da artista não está presente – está ali no *post-it* o corpo, que não se separa da alma. Micronarrativas imaginárias, imagináveis, generalizantes, subjetivas, universais, particulares em seu extraordinário ordinário. Letícia joga com deslocamentos, desterritorializações: uma mudança de cidades, uma ressignificação de objetos que não fazem esquecer o que era para a memória não mais lembrar. Como é de seu feitio, títulos e imagens se relacionam de maneira conflituosa, indecível, tensionando realidade e ficção em aporias verbovisuais.

Micronarrativas imagéticas de mesmo descaminho são engendradas por “Mapa” (FIG.2):

O ícone de um mapa pontilhado – desenhado na superfície da mão da artista – desorienta, desnorteia. O jogo desprezioso, o risco da linguagem e da vida estão aqui, como um destino traçado na palma da mão: a sorte é ilegível posto que remete a uma semiose infinita de imagens, ficções a serem narrativizadas. A fatalidade: uma crença em aberto. A mão é um mapa desgobernado, destrambelhado.

A mão da artista reaparece na fotografia “Mãos à obra” (FIG.3), em que Bertagna suspende o tempo ao furar um cartão de bater ponto em fábrica:

Micronarrativas visuais são abertas aqui no papel: uma mão à obra que é expressão idiomática, que é a própria mão, que é a própria obra. A ficção escapole a uma expressão cristalizada, metáfora cansada, tropeço do marasmo. A artista corta o tempo do trabalho, fura o papel e dá às vistas formas de vida celestialmente terrenas. No aparente paradoxo Bertagna nos faz perceber aspectos estranhos de nós: nossa vida ordinária atravessada pela ordem do capital.

Como na vida, também no uso da linguagem estamos no risco – Letícia Bertagna encampa o desafio. Sua prática artística não é isolada do mundo, mas é ela mesma um acontecimento, uma performance. As linguagens de Bertagna se apropriam do cotidiano, do aparentemente trivial, do corriqueiro para colocá-lo em movimento, fazendo-o deixar de ser comum, habitual. O gesto artístico de Letícia é, a um só tempo, potencialmente poético, político: micronarrativas em prosa-poética; manifestos imagéticos. A contemplação é um trabalho, e o trabalho é uma literatura, e a literatura é uma saúde (Cf. DELEUZE, 2011). E a arte de Letícia Bertagna é uma forma de vida melhor.

### 3. Aqui não é o fim

Em síntese: a pretensão de aprisionar a obra da gaúcha Letícia Bertagna em uma definição analítica seria vontade destinada a fracasso. Se a própria artista brinca mais recentemente em sua tese de doutorado (2021) com seus próprios desvios, não serei eu a forjar uma linha reta em seu caminho. Deriva é pista, é rastro, é destino em devir. Bertagna (2021) cita Cildo Meireles porque se reconhece aqui: o artista é um garimpeiro que procura o que não perdeu. Letícia parece confortável e desconfortável na sua posição sujeito artista – talvez porque sua arte esteja tão enganchada na vida.



Figura 2. Letícia Bertagna. Fundo do fora (Mapa), 2015 – 2020, fotografia, 62 x 42cm, impressão jato de tinta em papel *matte*.

Neste artigo procurei ver as obras da artista gaúcha como que identificando, em termos wittgensteinianos, “semelhanças de família” entre elas. Isso quer dizer que, se não há uma identidade fixa, absoluta, essencial em seus trabalhos que possa defini-los logicamente, é possível flagrar traços comuns como os que marcam parentes de uma mesma família: sua capacidade narrativa, poética; sua abundância de linguagens, principalmente verbovisuais; sua apropriação do

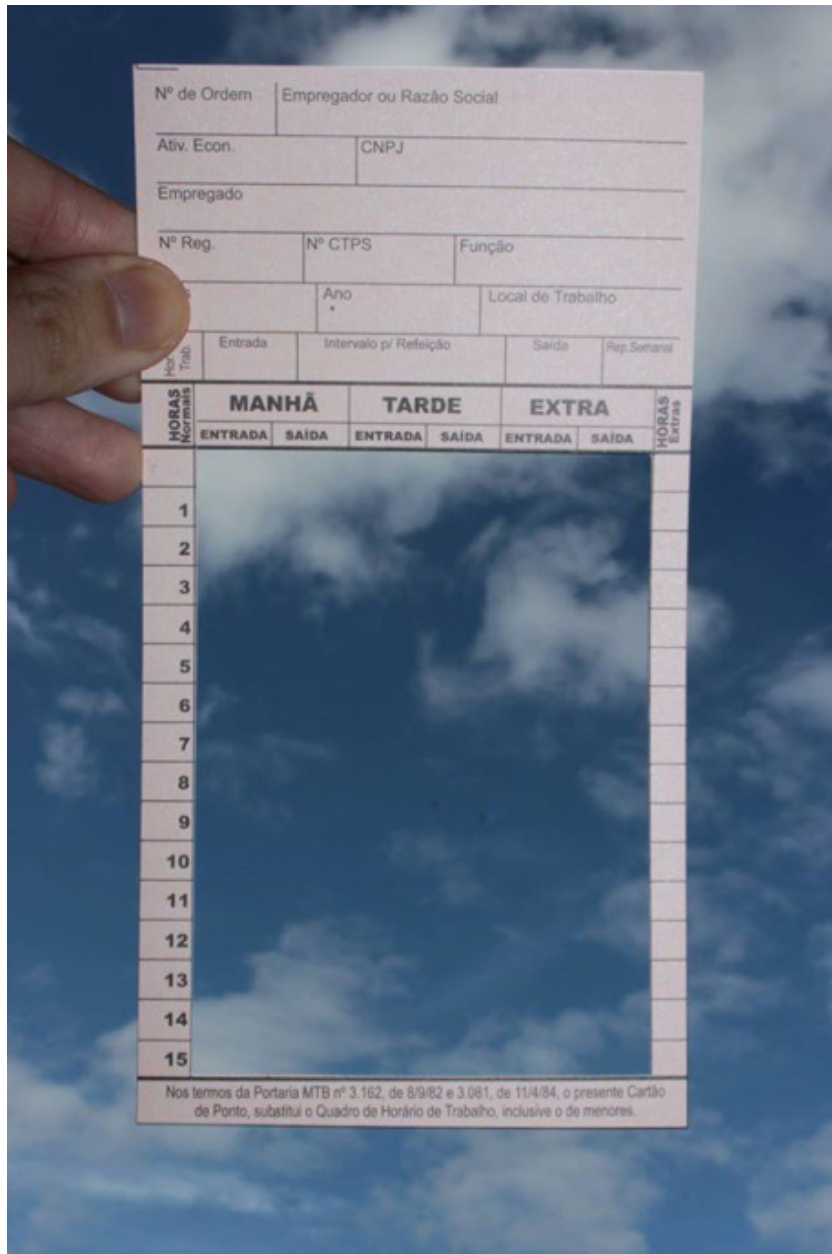


Figura 3. Letícia Bertagna. Fundo do fora (Mãos à obra), 2015 – 2020, fotografia, 62 x 42cm, impressão jato de tinta em papel *matte*.

cotidiano, do ordinário, transformado em testemunho da bizzarria que há em nós; seus paradoxos, contradições, aporias e oximoros verbovisuais; seus deslocamentos que ficcionalizam a vida, que desconstroem a arte; sua potência significativa. Bertagna desestabiliza a vida, a arte, as linguagens – como quem tira um fundo do fora.

Neste texto, procurei dar a ver como essa marca já estava presente na obra de Letícia desde suas primeiras formações como artista via academia: em seu trabalho de conclusão de curso de artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ela já se valia, no mínimo, da polifonia das vozes das linguagens verbal e imagética, performando o jogo da arte como uma literatura fotográfica. A essa apropriação e aproveitamento da vagueza das linguagens verbal e visual chamei de “oximoro verbovisual”, procedimento por excelência da artista ao fazer chocar e harmonizar significantes aparentemente inconciliáveis. Desse paradoxo suas obras refratam múltiplos efeitos de sentido – inclusive a falta dele. Mais: o que poderia resultar em duvidosa miscelânea de linguagens, na verdade, acaba por cristalizar filosofias de arte – e de vida. Não é possível separar o que seja arte, vida na obra de Bertagna porque seu trabalho não perfaz um corte cirúrgico com a vida – ele não é apartado da vida, que não é apartada da política. Separar arte e vida seria uma reificação da arte, um empobrecimento da vida.

O comum é extraordinário – é matéria-prima para derivas (incessantes) da artista. O gosto pelo ordinário é o gosto pelo doméstico, cotidiano – porque o dia a dia é poético, sublime. Com sua poética visual, Letícia cria micronarrativas sempre em construção, histórias sempre a serem retomadas.

O movimento das obras de Bertagna é o deslocamento de algum ponto aparentemente fixo, uma mudança de ponto de vista, um colocar-se para o mistério. Esse deslocamento é uma ficcionalização que mostra o misterioso em nós. A artista opera aquilo que chamei de prosa poética-imagética. Nestas obras estão a vida, porque não há como não estar; não obstante, elas mostram o estranho da vida, teatralizando o ordinário. Uma chave de leitura possível então para os textos verbovisuais de Bertagna é a desterritorialização – é nos colocando defronte ao estranho que percebemos o esquisito em nós mesmos. Os oximoros verbovisuais mostram o incomum em nós, o esquisito da vida, funcionando como um estrangeiro que nos revela um (novo) desconcerto frente ao mundo.

Defendi, assim, que as obras de Bertagna são, elas próprias, já performances que operam derivas – do sentido e do sem sentido, como a vida. Para isso, busquei na filosofia do Wittgenstein maduro a ideia dos jogos de linguagem para aproximar a arte de Letícia a formas de vida culturalmente humanas e humanamente culturais. Me concentrei na série “Fundo do fora” com a esperança de entrelaçar, a partir dela, uma relação metonímica, ou seja, quis tomar esse conjunto de obras em contiguidade aos demais trabalhos da artista, mostrando que recorre em sua trajetória a ligação aporética entre linguagens verbal e visual na construção de suas poéticas verbovisuais.

Procurei apresentar como, nessa série de fotografias digitais, Bertagna performa a captação de imagens para além de uma relação meramente referencial. O próprio ato de captura dessas imagens é uma performance, uma representação em mais de um sentido do termo: é uma encenação, é uma reprodução de uma imagem, é um processo de efeitos rizomáticos de sentidos.

Reproduzi três imagens de “Fundo do fora” para dar uma prova da experiência da mostra: “Lembrete”, “Mapa” e “Mãos à obra”. Nos três casos vemos os jogos de linguagens de Letícia operando e criando significâncias e errâncias de significantes. Além disso, conforme defendi aqui, a

artista dá o gatilho para imaginarmos micronarrativas: a partir da obra, em nós mesmos, para outras perspectivas. São micronarrativas sempre por serem feitas, recomeçadas, infindáveis. “Lembrete”, “Mapa”, “Mãos à obra”: conforme argumentei, estas imagens abrigam e convocam desacertos, desconcertos, desajustes – elas driblam a expectativa, desindicam caminhos trastejados.

Concisamente, refleti sobre vivas micronarrativas de Bertagna em algumas obras de “Fundo do fora” como exemplares de um procedimento poético e político que a artista vem encorpando, encampando de oximoros verbovisuais como jogos de linguagem, como formas de vida. As obras de Bertagna, com seus paradoxos, suas contradições, suas aporias, são enunciações performáticas, políticas, poéticas. Letícia Bertagna nos dá um espelho e, ao mesmo tempo, outros mundos possíveis – cutuca o desejo de habitar esse estranho cotidiano de suas verboimagens paradoxais, de suas micronarrativas que nos dão a ver o misterioso da vida.

## Referências

BERTAGNA, Letícia. **Situações domésticas para corpos clandestinos** – Proposições fotográficas para deslocamentos de hábitos. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegres, 2011.

BERTAGNA, Letícia. **aqui à deriva**. 2021. 129 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

MARTINS, Helena. Dizer e mostrar como performativos. **D.E.L.T.A.**, 32(3): 633-645, 2016. <https://doi.org/10.1590/0102-445048791248844103>

SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. A harmonia essencial. In: NOVAES, Aduino (Org.) **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VELLOSO, Araceli. Forma de vida ou formas de vida? **PHILÓSOPHOS** 8 (2): 159-184, jul./dez. 2003 <https://doi.org/10.5216/phi.v8i2.3211>

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

WITTGENSTEIN, L. **Da certeza**. Lisboa: Edições 70, 1998.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e estudo introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. Introdução: Bertrand Russell. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.



## Sobre a autora

**Ana Paula Grillo El-Jaick** é professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Fez pós-doutorado no Laboratório Arquivos do Sujeito da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, tendo desenvolvido estágio doutoral na École Normale Supérieure. Tem experiência em Linguística, com ênfase em Filosofia da Linguagem. Seu atual projeto de pesquisa investiga ideias linguísticas indiscriminadamente nos Estudos da Linguagem, na Literatura e na Filosofia.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0907288589671895>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2262-0206>

Recebido em: 26-03-2021 / Aprovado em: 14-04-2021

## Como citar

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. (2021). As micronarrativas imagéticas de Letícia Bertagna: oximoros verbovisuais e formas de vida. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 91-105, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59995>



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



# El dibujo es un verbo

Drawing is a verb

JUAN (IVÁN) GONZÁLEZ DE LEÓN

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura - INBAL - ENPEG, Mexico

## RESUMEN

Este breve texto procura presentar y poner en contexto imágenes de mi obra, busca también ahondar sobre el concepto de la *poiesis*<sup>1</sup> en la creación e interpretación del dibujo, así como su exploración poética procesual y gráfica. Comenta sobre algunos orígenes, rutas formativas y postura estética sobre el proceso y la idea fundamental de que el dibujo es pensamiento visual. Por último, aclara mi postura gráfica sobre la naturaleza de la imagen como una presencia poética, dentro de la cual percepción, realidad, lenguaje y pensamiento alternan posiciones. Imágenes-signo, imágenes simbólicas e imágenes presencia.

## PALABRAS-CLAVE

Pensamiento visual, proceso, *Poiesis*, dibujo, línea, expresión gráfica

## ABSTRACT

This text presents and contextualizes images of my work, seeking to deepen the concept of *poiesis* in the creation and interpretation of drawing, as well as its processual and graphic poetic exploration. It comments on some origins, formative paths and aesthetic stances on process and the fundamental idea that drawing is visual thinking. Finally, it clarifies my graphic stance on the nature of the image as a poetic presence, within which perception, reality, language and thought alternate positions. Images as sign, symbolic images and images presence.

## KEYWORDS

Visual thinking, Process, *Poiesis*, Drawing, Line, Graphic Expression.

---

1 Platón define el término de *poiesis* como la causa que convierte cualquier cosa que consideramos de no ser a ser. Aristóteles considera que mientras la *poiesis* consiste en la producción de una cosa diferente al sujeto, la praxis es una acción inmanente en la que el fin es la misma actividad. En mis procedimientos creativos, esta *poiesis* es un acto lúdico cuyo efecto es la forma en la que se abren los parámetros interpretativos y el potencial poético de una obra.

Ya inmersos en la contemporaneidad y entrando a la segunda década del siglo XXI, las inercias de la modernidad y posmodernidad se deslizan entre las capas de la percepción actual respecto a la realización de imágenes y su producción. Aunque ya nos movamos de lleno en esta llamada metamodernidad<sup>1</sup> todavía reverberan los conflictos que se definieron entre la visión-percepción y la representación-convención de la vanguardias del siglo XX; y si agregamos la presencia formativa del ordenador y lo digital, junto con el cambiante panorama económico, veremos como se atomiza cualquier iniciativa de querer –si acaso es nuestro deseo– estabilizar una narrativa homogénea en cuanto al arte, su producción y sus procesos. El resultado es en las artes la presencia de un repertorio de opciones estilísticas, métodos y consideraciones estéticas amplias, como el hiperdibujo, el dibujo relativista y el contemporáneo.

Mi interés se sirve de los movimientos de arte procesual, Fluxus y el arte archivo. En particular concuerdo con el concepto de campo expandido y de la estética relacional, ambas me han llevado a ver mi obra como un obra en proceso o una obra abierta como sugería Umberto Eco. Mi obra es también una apuesta a otros métodos internos a la ingeniería de la visualidad y sus lógicas. Creo que si algo define al dibujante-artista-gráfico en el devenir contemporáneo es la necesidad de emplazar su obra sobre un plano conceptual que sobrepase el plano convencional del cuadro, que desborde la idea de un lugar ideal de la imagen y cuestione lo antropocéntrico. Mi procedimiento creativo, plástico y gráfico consiste en reacomodar material diverso que queda de los procesos en la producción de imágenes como vestigios, las cuales integro en montajes visuales. Contrario a la necesidad del estilo cerrado en una imagen clásica, la obra gráfica que presento está organizada como un sistema-esquema abierto a referencias, a corrientes interdisciplinarias paralelas al arte. Así, entre el esquema y el coleccionismo, los motivos que uso se proyectan sobre un espacio que sobrepasa una narrativa imperante y aspira a otros modelos de interpretación.

Así, si la definición habitual del dibujo es que es el arte de la representación ilusoria mediante la descripción y el uso de líneas, como dibujante-gráfico he procurado recuperar la segunda premisa frecuentemente desatendida en la operación dibujística: la proyección de la idea visual como un sistema. El dibujo como pensamiento e ideación y verbo<sup>2</sup>.

Veo al dibujo como una “estrategia” de reconfiguración que desemboca en un texto visual. Los contextos en la actualidad son cambiantes y el peso de la experiencia que uno va acumulando también va generando acervos de conocimientos, lealtades epistémicas y vicios procesuales que se integran, se contradicen o se traslapan. Mi propuesta es trasmutar con ellos.

Debido a que vengo de una formación de ilustración científica, tardé en relacionarme al arte como expresión. Más profundamente lo sistemático de la ciencia, el análisis y el disfrute de

---

1 Se refiere a un conjunto de ideas que han surgido para compensar la inercia de la posmodernidad, en la que confluyen pautas del modernismo y el posmodernismo y abre un sentimiento distinto hacia el conocimiento, favorece la ironía y la idea de componer narrativas con combinaciones provenientes de diversas disciplinas. Una filosofía oscilante.

2 Artistas como Robert Smithson, Richard Serra y Sol Lewitt entienden el dibujo desde conceptos entrópicos, transitivos y procesuales. Serra sugiere que el dibujo ES y Lewitt lo considera un registro material del proceso conceptual. Los tres apuntan a que como experiencia el dibujo es gesto activo.

desenvolverme en el entendimiento “lógico” de la imagen, como logos de la experiencia dejaron una huella mis sentidos y premisas de mi obra. También en mi obra las referencias formales consideradas “clásicas” –debido a su atención en la forma– me han inspirado y más recientemente estoy trabajando sobre una obra que amalgama elementos neofigurativos con aspectos de una metodología conceptual, que combina residuos de figuración, abstracción y lo procesual<sup>3</sup>.

La cercanía con la biología dejó en mí una formación perceptual y una confirmación ética particularmente en la idea de que la realidad está hilvanada y de que en la naturaleza la condición de la vida siempre es fluida. La narrativa filosófica convencional es que estamos separados de lo natural; sin embargo, esta separación es errónea. Esta separación ocurre en el espacio del pensamiento. Sólo ahí es donde podemos separar lo abstracto de lo concreto, pero se nos olvida que este acto es apenas una maniobra del intelecto como herramienta de aprehensión temporal y no es definitiva. En este sentido, la naturaleza no se sabe enmarcada.



Figura 1 - Juan (Iván) González de León, 2010, Ecología cultural, Prensa apropiada, serigrafía, 40 x 60 cm.  
Fonte: Archivo del autor

3 Al final de los años cincuenta, el arte exploró las fronteras del objeto más allá de la pintura. Así se transitó del objeto hacia la idea, la lógica de sistemas y relaciones espacio temporales, develando que la obra también podía constituirse en procesos, sistemas y series (OSBORNE, 2002, p. 312).

Mi contexto de trabajo fluctúa entre la Ciudad de México y el estado sureño de Oaxaca donde imparto clases. Como habitante de la capital, puedo decir que vivo en una selva de asfalto con una “ecología” cultural, multidimensional, afluente, pobre, moderna, rural, industrial, arcaica, multirracial, católica, laica, una megalópolis. La sierra de Oaxaca conecta con el mundo rural y Mesoamérica.

Los motivos seleccionados como signos vienen de una referencia a la flora y fauna plasmada gráficamente en productos. Una presencia, aún en la ciudad, de animales y anhelos trastocada por el acoso del capital, extraídos del ámbito de la metrópolis de una “ecología” urbana; así lobos, pericos, pegasos y otros motivos atestiguan el hecho de que aún al estar sumidos en una estetización como proceso de rarificación para aligerar nuestro devenir, existe en el interior un pulso biológico. Después de todo, somos seres sociales.

Como artista, y en lo creativo, me interesa definir y reconciliarme tanto con mi imaginario urbano como con una memoria histórica. De aquí que entienda y observe a la Ciudad de México como un ámbito, el cual opera como un escenario, un ambiente con sus espacios de ecología visual.

Quizá de manera sutil, mi contenido busca reponerse al proceso de cosificación avasallador y recuperar cierta dosis de inercia natural y poiesis. En mi obra la presencia de un personaje figurativo, semillas, sumados a la zoomorfía de estos elementos en una amalgama visual, son reflejo de nuestra condición continental. Me atrevería a decir “una necesidad americana” de seguir todavía hoy en día decodificando y reconfigurando nuestra realidad moderna y regional.

Estilísticamente retomo como referencias tantas morfologías como son posibles. También las tomo de mis visitas a zonas arqueológicas. Asimismo, los conceptos de la postmodernidad –como son la apropiación, la hiperrealidad o la cita intelectual– son recursos conceptuales en la ciudad. También lo son el remiendo, la sustitución de los objetos para proteger el espacio del auto (latas de pintura, botes grandes, cajas, trozos de lo que sea), los “diablitos” de luz (trampas para colgarse de los cables de luz sin pagar) o los objetos que quedan colgados en cables son pautas y referencia plásticas procesuales, instructivos, metáforas políticas y enseñanzas instrumental y “técnica”. La ciudades latinas ofrecen un espectáculo de opciones que mezclan lo moderno y lo rural. Pongo otro ejemplo, durante años no entendí la diferencia entre el chorreado del asfalto líquido y la técnica de “dripping” de Jackson Pollock. Sucedió que era el mismo método, el espacio de legitimización definía cuál era un arte o un recurso empobrecido.

Habito en esta condición procurando dar sentido al espacio derrideano, la inercia de la mirada contemporánea y la apropiación de imágenes y su negociación en un texto visual. Así, quizá, pueda acercarme a esa “naturaleza” que se nos escapa dentro de esta condición hiperreal.

En lo simbólico de las imágenes y en lo fundamental, en un sentido mi obra representa una narrativa que abarca lo inmediato y, en otro sentido, una necesidad “trascendental”. Visualizo la idea de que somos una semilla tragada por el ave que en un ciclo amplio de vida sólo es regresada a la Tierra para convertirse en diferentes signos. Cada signo constituye un distinto estado de conciencia.

Devenir, transmigración, reciclaje, transmutación, normadismo, no son sólo conceptos dentro de los que me sumerjo académicamente. También soy acompañado y transpirado por mi formación cultural semi-occidental, no codificada pero que impera de muchas maneras. Por ejemplo, de niño me divertía hipnotizarme con el rechinado de la máquina de tortillas, memorizar la palabra “nixtamal”, de hecho tengo mi piedra para moler maíz par hacer frottages sobre una mesa. La insistente presencia de economías paralelas, la improvisación de la necesidad en la pobreza y la aún mágica y terrorífica intensidad de lo rural, la cultura mexicana popular son parte de la estructura de mi psique y métodos de sobrevivencia y vivencia.

## **El contexto, la obra grafica y el dibujo**

El testimonio de estas influencias se evidencia en el frecuente uso de la imagen emblemática de mi personaje Hombre-ave, en las imágenes populares y la línea franca de la forma mesoamericana, así como de la nota de la figuración popular tanto en la representación como en los motivos simbólicos. Estas fuentes sostienen mi investigación y son la causa de que mi propuesta artística integre una reflexión central sobre tres aspectos: La idea de que nuestra manera de representar en Latinoamérica y en México suma una noción diferente de la percepción que tenemos del espacio tiempo; Que en el que hacer cotidiano de nuestros modos de producción se devela una iconografía, métodos y como resultado una estética que está permeada y transita por ritos de autorregulación compleja de la subjetividad, y que es, en esta rotación de signos, lo que se percibe y se define como México subterráneo; Como productor sensible a mi entorno noto que los procesos en México son rizomáticos<sup>4</sup>, no se cortan de tijeretazo sino que se traslapan y llevan a cuevas de manera simultánea esperando la oportunidad para ser insertados en el tejido de la realidad.

Actualmente estoy trabajando sobre una serie de dibujos dispuestos para ser reproducidos en gráfica bajo el titulo: “La obra como huella marca y símbolo, Zoomorfias”. Estoy integrando el dibujo, la gráfica y el proceso plástico como son el monotipo el collage, el intaglio dentro de un esfuerzo integrador que concibo como pictografías<sup>5</sup>.

---

4 Deleuze & Guattari desglosan los modelos lineales históricos y plantean alternativas en la forma del rizoma, modelo de crecimiento orgánico. Abandonan así el modelo dicotómico en favor de uno multifuncional, así “the rhizome is made only of lines: lines of segmentation and stratification”. (DELEUZE; GUATTARI, 1983, p 48).

5 Los pictogramas antecedieron la escritura. En la actualidad es entendido como un signo claro que esquematiza un mensaje sobrepasando la barrera del lenguaje.



Figura 2 - Juan (Iván) González de León, 2021, Hombre -ave, Impresión litográfica seca sobre plancha de offset sobre papel kozo, 30 x 40 cm. Fonte: Archivo del autor



Figura 3 - Juan (Iván) González de León, 2021, Huellas marcas y símbolos. Acrílico, lápiz de cera, carbón, plumón y tinta sobre papeles diversos, 100 x 100 cm. Fonte: Archivo del autor.



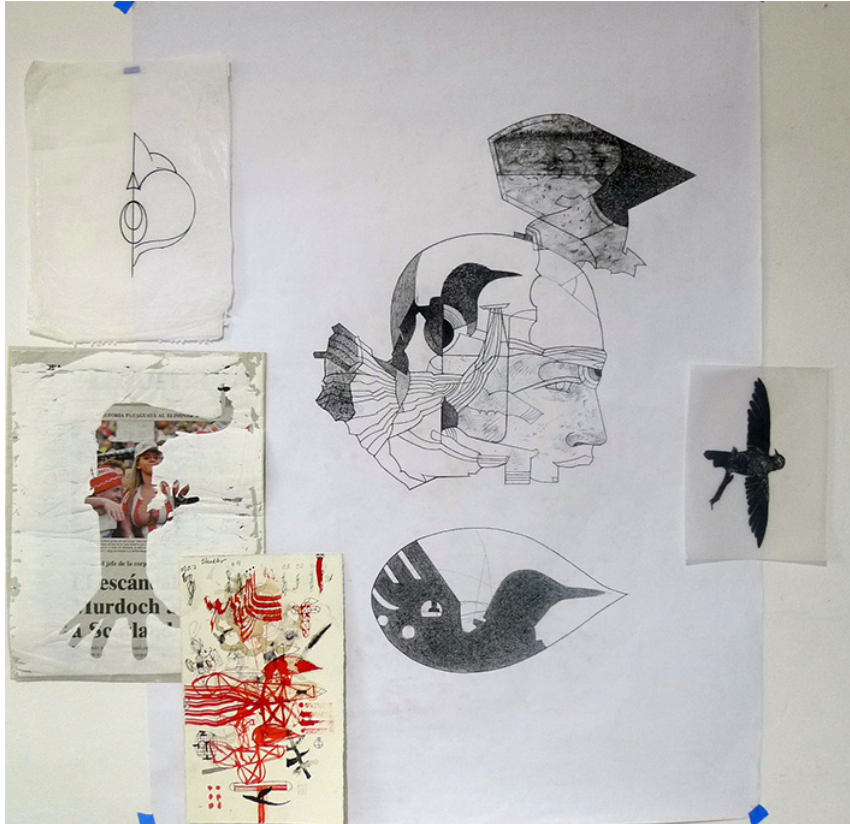


Figura 4 - Juan (Iván) González de León, 2021, Perfil, marcas, notas, lápiz sobre papel fabriano, albanene, periódico y arches, 100 x 120 cm. Fonte: Archivo del autor.



Figura 5 - Juan (Iván) González de León, 2018, Vitrina “biosignos”, Acuarela, objetos diversos, plumas, yeso y vidrio, 100 x 60 cm. Fonte: Archivo del autor.

## **Consideraciones sobre la condición perceptiva en la realización de estas imágenes vistas como lenguaje, realidad y pensamiento**

En la tradición bioscópica, la condición de observación científica de reflejo y semejanza, así como la implicación de una simetría entre la vista que registra con el motivo observado (mímesis) en parte es certera cuando es análoga. Sin embargo, en las artes la noción metafórica del uso del lenguaje subvierten esta noción y el ver se torna en observar, otear y mirar. ¿Cuántas otras formas de hacerlo hay? Es en esta instancia que el acto de usar la vista rechaza ser solo una función instrumental.

Impulsos, no racionales, emotivos, espirituales sesgan esta primera intención de únicamente reconocer, convirtiendo, así, el acto de mirar en un pulso distinto, en la posibilidad de recrearse en lo que uno mira uno mirándose. Es en este espacio dentro del cual sucede una metabolización de los sentidos y la quimera de la imaginación.

### **La simbología de la lógica: un sistema dentro y por fuera de sistemas**

Si el pensamiento se manifiesta a lo largo y ancho de un espacio imaginario es también en este desplazamiento de la mente que el “ojo” se mueve en dirección de un sistema de signos. Dentro de estos confines, los conceptos de espacio y tiempo se modifican. Cosas reales se vuelven ficción o “parecidos”. En este sentido, el advenimiento del modernismo desplaza la observación de la vista mimética por otro instrumental conceptual para percibir con la mirada de una forma más analítica y así configurar un lenguaje distinto, como herramienta para abordar la “realidad”. Esto en el caso de las escuelas analíticas, no olvidemos las vertientes del surrealismo como contra propuesta. En la actualidad transitamos por un concepto de un mirar, dígame, “estratégico”, porque miramos con estrategias de procesos de deconstrucción y resignificación más alineados y entrenados por el pensamiento posmoderno y conceptual, que provienen del método de deconstrucción del estructuralismo y de los analíticos conceptuales: Michael Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Rosalyn Krauss y Roland Barthes, entre otros. En cuanto a mi influencia latina, encuentro inspiración en Octavio Paz, Jorge Luis Borges y Jaime Sabines.

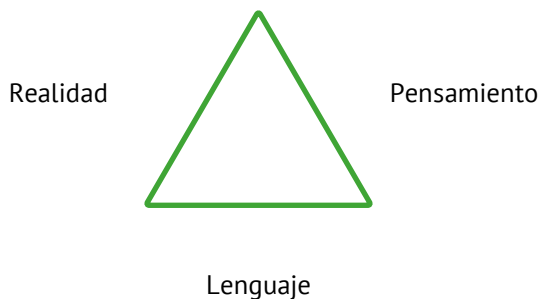
Estas inclinaciones posmodernas me han influenciado de tal forma que al trabajar mis imágenes reconozco un valor en el proceso. Podemos sintetizar el dibujo de manera contemporánea a partir de la marca, la huella y la tensión entre el signo y el símbolo<sup>6</sup>.

Al crear mi obra voy haciendo, durante el proceso de simbolización, conexiones sutiles que trasmutan, ajustan el proceso y definen la dirección del trabajo final y a su vez marcan inclinaciones narrativas abstractas o estéticas. Como obra acabada me interesa dejar a la vista el signo como una imagen que flota entre algo prelingüístico y su devenir en símbolo, procurando dejar latente la interpretación sin cerrar el círculo de significación.

---

6 En la comunicación los signos aparecen en estructuras ilógicas y es en su tránsito que adquiere carácter simbólico. El símbolo exterioriza un pensamiento o idea. Aristóteles decía que no se piensa sin imágenes. Como figuras de discurso en la actualidad en el diseño y la semiótica se usan en el orden de ícono, indicio y símbolo (LUPTON, 2012, p.89).

Mi proceso conjuga distintos estados de representación. Aunque comience o me identifique con una imagen exterior, frecuentemente busco reconciliarme con una imagen que describa y proyecte una idea de la realidad; una confluencia entre idea e imagen que opere como sustitución de la realidad misma. El resultado es “leer visualmente” la realidad como un texto. Una realidad hecha de elementos imaginarios. Esta idea tiene sus referencias en diversas alusiones al cómo se va encadenando la ruta de significación para generar contenidos. Wittgenstein, en su texto *Logico-philosophicos*, menciona el triángulo perceptual entre pensamiento, lenguaje y realidad<sup>7</sup>. En este sentido, al comenzar desde la lógica del pensamiento para realizar obra, la imagen deja de ser un simple reflejo de la realidad para convertirse en una configuración de la misma. Es decir, se empieza por copiar, se define un signo y se transita por consenso al espacio simbólico. Más allá de la referencia: los signos –como cosas o referencias estéticas– cierran aparentemente el triángulo. Sucede dentro del ámbito de lo lógico aunque sucede fuera de él.



## Los símbolos como presencias

Las instancias se dan en el proceso de pensamiento que están sensiblemente percibidas como experiencias sinestésicas. Pensar, dar forma e imaginar constituye un todo unificado con salidas, nexos y vasos comunicantes. En resumen, tomo, reconfiguro, proyecto. Recojo una marca, sigo su huella y la reconstruyo en un pensamiento de una imagen de la realidad. En el dibujo podemos seguir el registro y ver el inicio del acto de invocación y tener visiones.

Ahora bien, las ideas de estructura y proceso en mi obra están en continua alternancia. El ideal sobre la imagen contra la inevitable relación isomórfica con la realidad, hacen que inevitablemente negociemos nuestras expectativas con los confines de la experiencia. La experiencia del hacer implícito en lo procesual sugiere nuevas rutas de proceder así conforme se devela y revela la imagen; uno se va a encontrar con el hecho que hay procesos de adaptación

---

<sup>7</sup> Wittgenstein plantea que existe una relación entre tres puntos donde el lenguaje es concebido como una imagen de la realidad que define lo que se piensa. La imagen es un modelo de la realidad (AGUILAR, 2008, p. 307).

misma en el acontecimiento del ir “haciendo”. Por esta razón, dibujar es a su vez un “verbo”, como sugiere Sol Lewitt, o una línea sacada a pasear, como decía Paul Klee. Es también la razón por la cual los antropólogos no se reconcilian en cuanto al definir al dibujo como una escritura, o a la inversa. Dentro hay una dualidad y así es que concebimos la idea de concebir al dibujo como una estrategia visual como una imagen, pongamos, por ejemplo, el pictograma.

En el libro *Esto no es una pipa*, Foucault comenta sobre el caligrama; en la obra de Paul Klee caligrafía y diagrama están relacionándose en su obra, se da una “alfabetización” de los recursos sintácticos junto con la presencia de su iconografía. En el arte contemporáneo Jean Michelle Basquiat representa esta vertiente insertada en la cultura de Wall Street de los años noventa del siglo XX.

En este punto me refiero a una confusión que existe frecuentemente entre la noción de una imagen como ideal o modelo y una ilustración descriptiva. Esta distinción me ayudará a describir con mayor eficacia el recorrido formal del desarrollo de mi obra.

Toda imagen representativa pasa por ser: 1) Por la descripción copiada de lo que el ojo registra (copia); 2) por el signo y la representación de ese motivo con sus rasgos naturales, dados en sí mismos (natural); y 3) por el símbolo; una modificación de sus sentidos con diferentes alcances, sabiendo que estos sentidos no son naturales sino contextuales y consensados (no natural).

Así es la relación entre la idealización de una imagen y su contraste con su uso descriptivo. No es lo mismo el ideal de la forma de una rosa siempre de color roja, a su ilustración científica con sus detalles. Ocurre lo mismo al modificar el balance entre signo y símbolo.

Vista la naturaleza de la imagen como un sistema de signos o un sistema de sistemas de signos es entendible por qué hay diferentes obras con distinto valor, resonancia o impacto. En este sentido, cito a Fernando Zamora Aguilar: “Toda copia tiene un potencial signico, todo signo tiene un potencial simbólico. Todo signo es una copia que amplio sus sentidos establecidos, y que se abre a todos los sentidos posibles así cada momento implica un enriquecimiento y supone al anterior”<sup>8</sup>.

## **Entre la lógica y la perepción simbólica y la experiencia**

Esta ruta, entendida como “relativista”, implica explorar la relación lógica de las partes, adentro del espacio de representación, y al sumergirnos en la experiencia de la visualidad observamos que hay una tensión frágil entre imagen (veraz, visual y presencial) y los posibles cambios en su evolución como imagen simbólica. La primera es de tipo perceptual; la segunda, de tipo vivencial. Toda imagen tiene así una plusvalía simbólica, sujeta a ser vista e interpretada. De aquí, la idea de que en la posmodernidad el arte se inclinara en la dirección de ver la imagen de una manera que incluyera la percepción de lo social. Así mientras en la modernidad predominó la forma, la expresión y la estética, la posmodernidad favoreció la interpretación del ícono, el indicio y el símbolo, y abrió camino a múltiples experiencias culturales, sociológicas y formales.

---

<sup>8</sup> En la filosofía de la imagen el autor Fernando Zamora Aguilar menciona cómo el proceso de conceptualización de la imagen va mutando a través del signo y el símbolo y se hace presencia (AGUILAR, 2008, p.312).

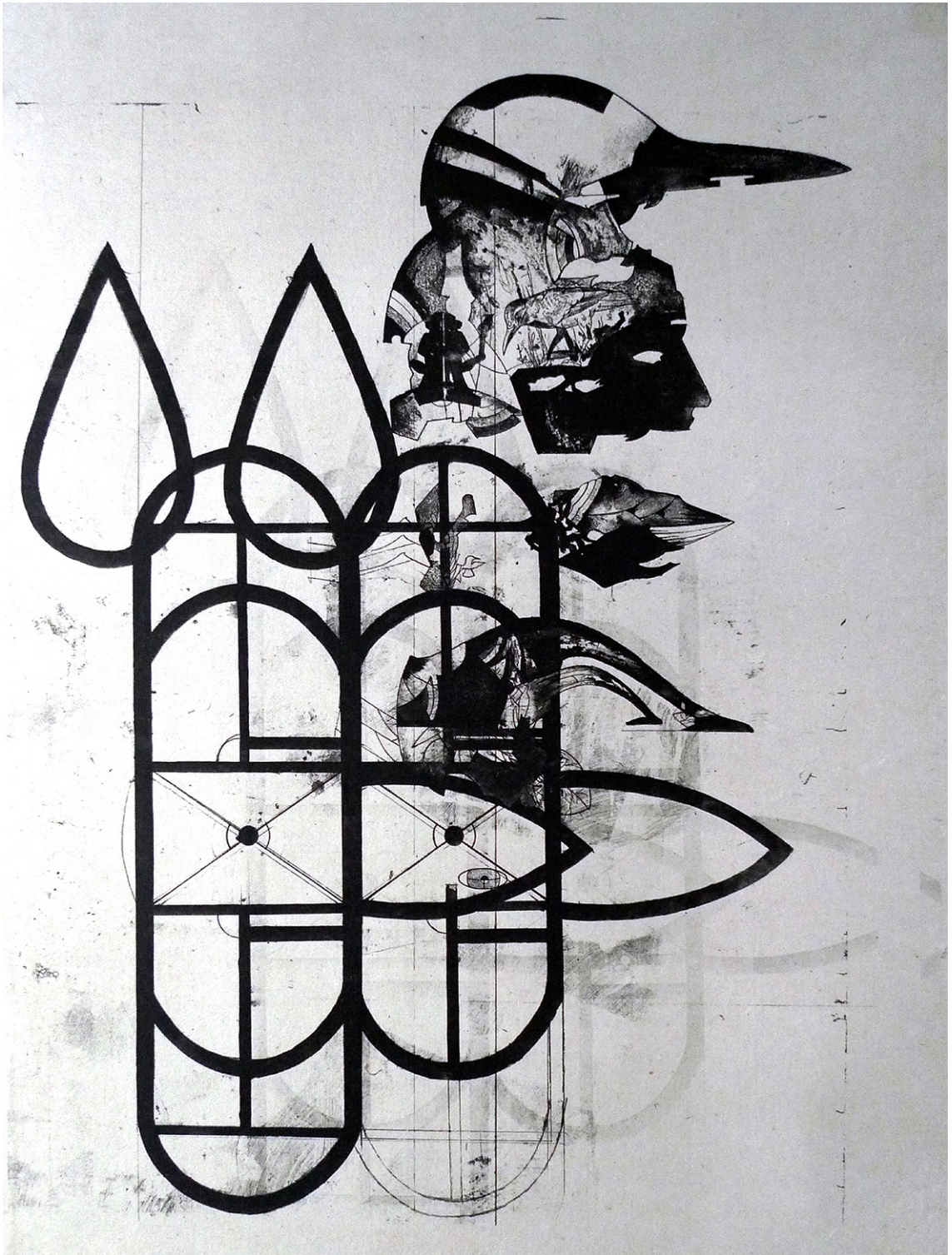


Figura 6 - Juan (Iván) González de León, 2020, Perfil y resonancia. Impresión digital sobre papel kozo sobre tela y bastidor, 60 x 45 cm. Fuente: Archivo del autor.

## La praxis en contexto

Ahora bien siendo productor y no filósofo me pregunto si ¿la creación frecuentemente rebasa las rutas o parámetros de el discurso? Mi respuesta es sí. ¿Es fundamental el pensamiento científico o la representación filosófica en la creación de obra? Mi experiencia me dice que enriquece pero que no. ¿Es posible fusionarse con la experiencia estética sin tener referencia al signo, en lo simplemente vivible? Creo que sí. Esto sucede cuando se sumerge uno en la experiencia del proceso y no meramente en el método o la técnica. El arte como experiencia presupone el hecho de que uno se abandone de manera readaptativa a la experiencia, como la improvisación en la música. En conclusión pienso que fluimos por estas instancias nutriendo y dando cuerpo a la obra; sin embargo, pienso que cada persona da un énfasis a una inclinación. En esta dirección se abren otros ámbitos en cuanto a la experiencia de la creación de las imágenes. También sucede lo mismo con la reconfiguración de los signos y los símbolos en el proceso de semiósis y nos adentramos –contemplativamente– en la relación con la imagen como presencia.

## La imagen como presencia y no meramente representación

En este terreno se encuentra frente a frente uno con el símbolo como una función anagógica entre lo visible y lo no visible<sup>9</sup>.

Mi trabajo se centra en los símbolos hierofónicos, el cielo, lo elevado, lo poderoso e inmutable, la muerte y el renacimiento... La semilla-el hombre-el aire; surgimiento-desarrollo-reintegración, representado como un mantra visual interno de regulación ontológica. Estas son experiencias anagógicas. Realces de imágenes terrenales hacia lo enaltecido de las experiencias.

Bajo este estado como un “no símbolo” sin la verbalización, sugiero que las imágenes que pasean en mi mente se constituyan no en representaciones descriptivas de las cosas, sino más bien en signos flotantes, en un texto-visual.

Todo lo que acontece dentro de una imagen representa un logos latente que quiere manifestarse que, como indica Ingar Gadamer, la imagen simbólica incrementa el ser. Así, me interesa explorar el aspecto del doble sentido que tiene la naturaleza del símbolo; la del “doble sentido”<sup>10</sup> que considera un símbolo no lingüístico, residuo que opera y tiene lugar en actividades prelingüísticas, aquel que flota entre lo vivo y el conocimiento (bios vs logos). Considero que la invitación a la experiencia vivencial, como elemento protagónico en la realización de obra, acentúa esta tendencia, ya que espacio-tiempo fluyen entre sí y no se separan de la obra como sería bajo otros esquemas o en las tendencias clásicas de producción que organizan el proceso en etapas escalonadas, como la clásica. Al subrayar la idea del arte como experiencia podemos amortiguar un poco nuestra tendencia a la idealización o un método programado y proveernos de mayor

---

9 Anagogía es la experiencia de realzar las cosas hacia el espacio de lo ideal o el mundo, en donde Platón suponía todo se originaba. Dentro de este texto, mi intención es identificarme con una manera de mirar que supera el signo y transita por lo simbólico aún con referencia exterior, pero sube a la imagen invisible una hierofanía.

10 Me apropio de este concepto para identificar la experiencia que se da al superar lo reconocible y pasar a una experiencia distinta, esto ocurre al abandonar las semejanzas y uno se adentra en las visiones.

creatividad y ligereza creativa. John Cage, Cy Twombly y Joseph Beuys comentaban acerca de lo aleatorio en la composición y la fortuna en el gesto y lo orgánico como proceso en la obra. Por su parte, Robert Smithson quería invitar al tiempo geológico en contraste con el tiempo cartesiano en su espiral en el desierto.



Figura 7 - Juan (Iván) González de León, 2020, Virgen en nudo de tronco. Técnica mixta sobre cortesa de árbol, 50 x 50 cm. Fonte: Archivo del autor



Figura 8 - Juan (Iván) González de León, 2008, Capa Mar de Cortés, lona, espejo, madera, bocina, mp3, baterías, impresión vinyl, 180 x 180 cm.. Fonte: Archivo del autor

### **Una simbología de la desemejanza**

La primera parte de este texto se ocupa de una serie de comentarios nutridos por mi formación académica, esta parte proviene de mi experiencia, que me ha gradualmente movido hacia una investigación con cierta dosis de semiótica, así como un uso de elementos figurativos y procesos abstractos.

Durante varios años he explorado al dibujo como herramienta de representación, ya sea mimética, abstracta o lingüística. Concibo esta obra como actos y/o estrategias de ensamblaje que resumen lo que conozco de el dibujo. Para mi sorpresa, me he encontrado afirmando recorridos formales muy antiguos así como disolviéndome en nuevas rutas perceptivas. Por ejemplo, en una sesión de trabajo expliqué cómo había abandonado las referencias directas en cuanto a motivos visuales y enfocándome más en la composición, inevitablemente, y sin querer, fui minimalizado aún más el proceso. El resultado fueron dibujos más sintéticos, que se hacían manifiestos por su



silencio, su cuerpo y delicadeza sin referencias a algo narrativo. Tampoco eran expresivos ni hacían uso del espacio bidimensional ilusorio, los sentía, no los veía, parecían microesculturas, se hacían presentes en el espacio con autonomía. Entendí que la ruta de representación me había llevado de la huella a la marca, al signo y al símbolo, pero que me acercaba a la imagen como un asunto conceptual, perceptual y hermenéutico.

Descubrí una especie de teología “negativa”. En ella, la obra más que parecerse en concreto a “algo” sugirió más bien a qué no se parecía. Uno abandona relativamente los confines de lo sígnico para transitar rumbo a una experiencia simbólica anagógica. El resultado fueron obras que potencializaron lo gráfico, en el proceso me despegué del dibujo de representación y se manifestó el grafos<sup>11</sup> de la obra.

### **La cultura sensorial, otras rutas de conocimiento**

Mas allá de la referencia, los signos y los símbolos como cosas o como presencias han sido recientemente la motivación de mi obra, ya más inmersa en el proceso y la síntesis. Sin embargo, no ha sido suficiente desarrollar formalmente solo mi sintaxis, también se han planteado aspectos de tipo semántico más complejos. Estrategias, retóricas me motivaron a cuestionar otras salidas y a explicarme las consecuencias de atender elementos visuales de México, así como experiencias paralelas al circuito de las artes. Tuve que repensar el dibujo a partir de la noción de que éste podía simultáneamente funcionar como un proceso cultural con una iconografía local. En la inercia de Occidente, por ejemplo, pensar o imaginar una planta es en sí formarse una imagen de ella, no es relacionarse con ella ni con su contexto o naturaleza; sin embargo, en las culturas de las naciones originales de Arizona, Estados Unidos, como sería la Hopi o en distintas culturas indígenas aún vivas, como las del estado de Oaxaca en el suroeste mexicano, no sucede así. En estos espacios –y agregaría: en estas velocidades del pensamiento que a veces parecieran aletargadas– pensar una planta “es” relacionarse con ella y sus confines perceptuales, míticos y sutiles. No se aísla uno del espacio real o abstrae uno el objeto de sus efectos en el entorno, de aquí que invocar visualmente esté fusionado con el objeto y que el hacerlo sea en sí “tocar el mundo natural”, que mejor evidencia que la línea autógrafa del maestro Francisco Toledo<sup>12</sup>.

Estas experiencias, que se combinan con la presencia de imágenes, ocurren todo el tiempo en México; las vírgenes en los codos de los árboles, los colgijes en los árboles de los manantiales de los pueblos dan testimonio a estos deslizamientos voluntarios y subjetivos; un traslape entre lo funcional y lo sensible. En estas culturas, lo objetual, el rito y los sentidos alteran

---

11 Me resulta interesante que el término grafos, además de la imagen, también pueda relacionarse con las ciencias. Un grafos es un conjunto de objetos llamados nodos unidos por arcos. Esta definición abre el concepto de dibujo en el que una sucesión de puntos es una línea y comprueba que el dibujo es un pensamiento visual.

12 En alusión a la obra de Toledo, quisiera mencionar que entre las virtudes del pintor oaxaqueño como artista gráfico estaba la compleja investigación en torno al uso de la línea. Como dibujante exploró el achurado clásico, la línea de Durero e integró la caligramática de Paul Klee, y a su vez logró traducir la línea cruzada del petate, del filo de las cactáceas y la morfología de múltiples animales.

la resonancia en el funcionamiento del cuerpo, de tal forma de tal forma que los lenguajes verbal o visual estén conectados con el estado de ánimo. La obra visual revela sintonías y sincronías, siendo éstas también cosas en el mundo. Las imágenes son parte del mundo, la imagen en el mundo prehispánico no es algo que se presenta en sí como fin, más bien funciona como un vehículo, es una membrana entre lo visible que está y lo invisible en un espacio de inmanencia. En un poema de Jaime Sabines un personaje le pregunta al aire:

“¿Quién está ahí?

No estoy, soy le responde la muerte desde el vacío.



Figura 9 - Juan (Iván) González de León, 2015, Vestuario en festejo en Oaxaca. Tela, espejos, cascabeles, 160 x 70 cm. Fonte: Archivo del autor

## Procesos de autoconstrucción

Mientras reflexiono y escribo este texto no puedo dejar de pensar la afinidad que tengo con ciertos artistas brasileños, como con los dibujos de Tunga y la obra de Daniel Senise, así como la flora y fauna que dejó una impresión en mí cuando sobrevolé sobre Manaus y transité por la Mata Atlántica en camino a Sao Paulo. ¿Será porque siendo de este continente, la diacronía y no la sincronía es lo que se manifiesta constantemente? ¿O será una respuesta a una parte de nuestro glosario cultural o bien la necesidad de alejarse del agobiante aparato imperial de la lógica eurocéntrica? En todos los casos siempre hay en nuestras imágenes deslizamientos en dirección de lo no codificado en un lenguaje estrictamente occidental y representacional, una manera de sobrellevar la anamnesis en nuestra condición continental<sup>13</sup>

## Poscolonialismo o la reconciliación con estrategias culturales locales

En el proceso de reintegración a México en 1994, después de 10 años en Holanda, poco a poco fui dándome cuenta de lo siguiente; cada lugar tiene sus rutas lógicas pero también sensoriales. De cierta manera estas condiciones se me hicieron presentes y gradualmente, encontré referencias o me encontraron para hablar a través de mí. La semilla del cacao, el colibrí y la zomorfías populares como condición de empatía con lo natural son impresiones del exterior pero también explican parte de lo que soy. En las etapas de la vida el surgimiento, el tránsito por la vida y la reconciliación con la idea de que uno solo es un eslabón o un fruto temporal es conocimiento. Somos como sugiere Octavio Paz, “signos en rotación”.

Nuestra realidad compartida siempre ha oscilado entre la influencia de lo global y la resistencia de lo local. Nuestro inconsciente colectivo siempre reclama nuestro pasado más arcaico y mientras al mismo tiempo nos proyectarnos hacia nuestro futuro más lejano. Esto en México sofoca y es dual, vivimos entre la negación y la autoafirmación de estereotipos y no a profundidad. Parece que estamos aún construyendo nuestras cadenas lingüísticas; y, ¡qué bueno!, somos todavía una cultura viva, en el devenir, entre sus huellas y marcas, redondeando sensaciones, ideando conceptos. Somos sujetos que se representan pero también se expresan. Reconfiguramos impresiones y experiencias. En lo político, la memoria siempre acechada por narrativas de exclusión resiste y cada ciertas generaciones es revisada y reseteada a conveniencia del régimen en turno. Sin embargo, es en la costumbre y el rito que se mantiene la resiliencia, de aquí mis imágenes.

---

13 En el contexto de la globalización, el término glocalización surgió de examinar el dilema dentro de la globalización que planteaba el ser igual y el mantener la diferencia entre culturas y las implicaciones de la interacción. El sociólogo Roland Robertson rechazó la tesis de una total homegenización e hizo énfasis en la cualidad del “préstamo cultural” entre culturas. De ahí la idea de la hibridación (STEGGER, 2003, p. 75).

En el terreno de lo sensible en México es vigente la noción del concepto náhuatl de “Ixiptla”<sup>14</sup>. La idea de que la imagen no es solo una representación, es también algo que se hace presencia, una invocación. Estas imágenes se deslizan entre la realidad y el espacio del espíritu, no son ídolos (eso es un reduccionismo excluyente); en este contexto del náhuatl las imágenes subrayan la inmanencia de las fuerzas que nos rodean, lo que tenemos aquí no es la representación de lo significado, es también su presencia, es hacerse manifiesto.

De una manera sintética, estas son quizá mis motivaciones y las presencias que acompañan mis imágenes, dibujos, gráfica y fotografía construida.

He comentado sobre la necesidad de justificarse desde la conceptualización teórica filosófica o desde el conocimiento; pero al final, la realización de toda obra ya en lo material del objeto pone de manifiesto otra serie de condiciones, contesta respuestas, pero en su génesis reconfigura nuevas preguntas. Comenté como el dibujo como huella, marca o símbolo cumplía con la función de ordenar el pensamiento en imágenes, que a su vez se trazaban sobre elementos figurativos, semillas, rostros, aves o signos comerciales. A su vez amplié sobre la poiesis y sus dilemas en la percepción de lo simbólico. Acabé por agregar algo sobre la noción de como el contexto cultural define en parte nuestra imaginación y nuestro modelo de percepción. Sin embargo al final, y la razón por la que dibujo, se encuentra dentro de los impulsos más innatos de nuestra creatividad: el adivinar. En el adivinar cerca de la idea de proyectar está la necesidad de invocar, agitar el pensamiento y asumir el dibujo como experiencia y poiesis.

---

14 Venimos acarreado una interpretación dudosa de la noción que tenemos del conjunto de imagen como la usaban los monjes franciscanos durante la evangelización, y de la interpretación que tenía el mundo náhuatl acerca de cómo apreciaba su lengua este concepto. Los antecedentes vienen desde la evangelización. Se relaciona el término del papel que juega la vestimenta en los rituales mexicas de “personificación” en los cuales confeccionaban con papel amate y motivos pictóricos para así transformarse en una encarnación divina.

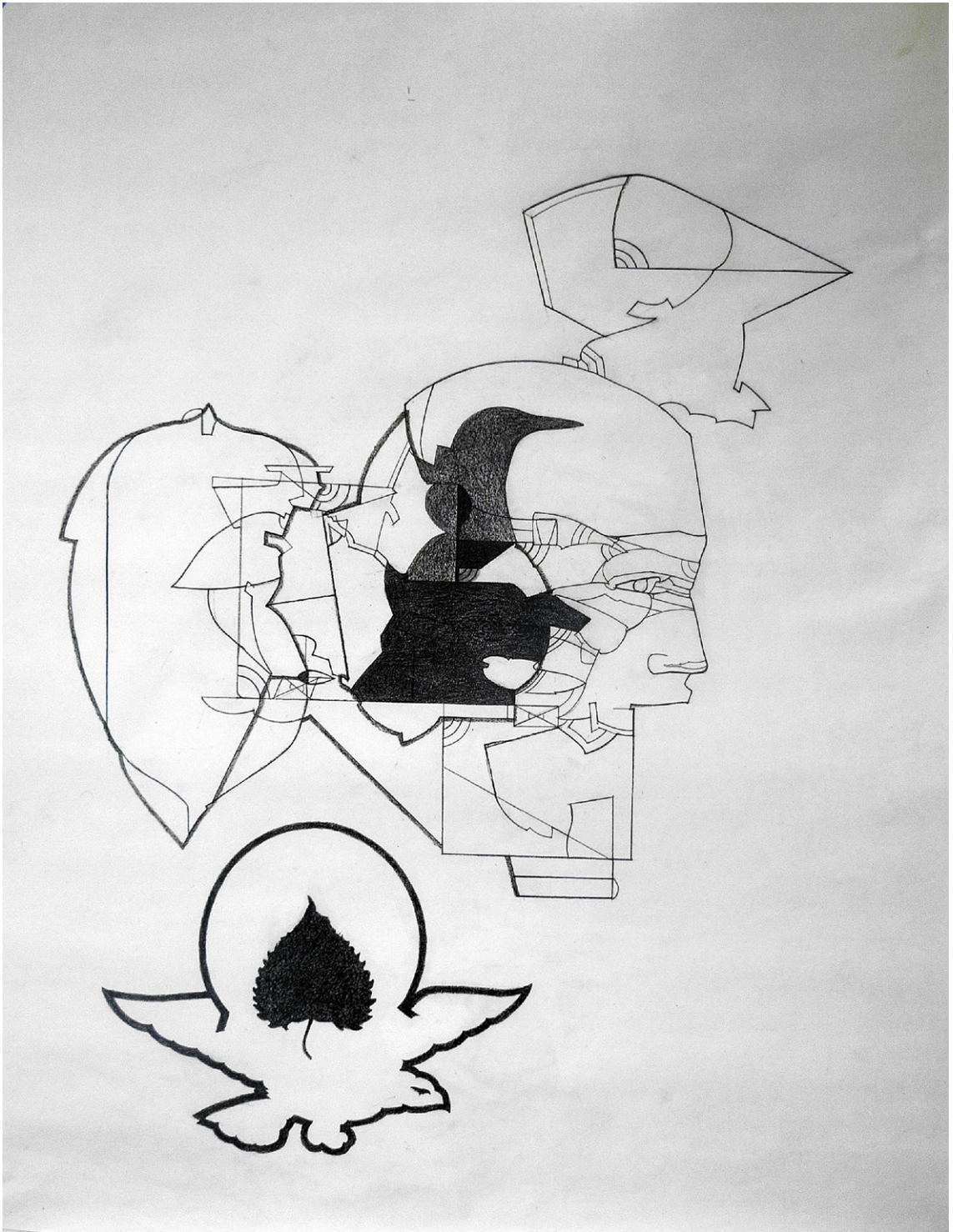


Figura 10 - Juan (Iván) González de León, 2021, Perfil recorte de prensa, dibujo, lápiz de cera sobre Papel Bond 200 grs., 110 x 76 cm. Fonte: Archivo del autor.

## Referências

AGUILAR, F. Z. **Filosofía de la imagen**. Lenguaje, imagen y representación, México: UNAM, 2008.

DELEUZE, G; GUATTARI, F.. **On the line**. 2a. ed. Colección Semiotext(E) Foreign Agent Series. Cambridge: The MIT Press, 1983.

LUPTON, E. **Intuición, acción, creación. Graphic Design Thinking**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

STEGER, M. **Globalization**. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2003.

OSBORNE, P. **Conceptual Art**. Phaidon, 2002.

## Sobre o autor

**Juan (Iván) González de León**, nasceu na Cidade do México em 1961. Graduou-se pela Escuela Nacional de Artes Plásticas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e pós graduado pela Jan Van Eyck Academie, Holanda. É professor das disciplinas de produção poética e desenho da Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, vinculada ao Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura - INBAL. É membro do Sistema Nacional de Creadores de Arte.

[enpeg.juangonzalezdeleon@inba.edu.mx](mailto:enpeg.juangonzalezdeleon@inba.edu.mx)

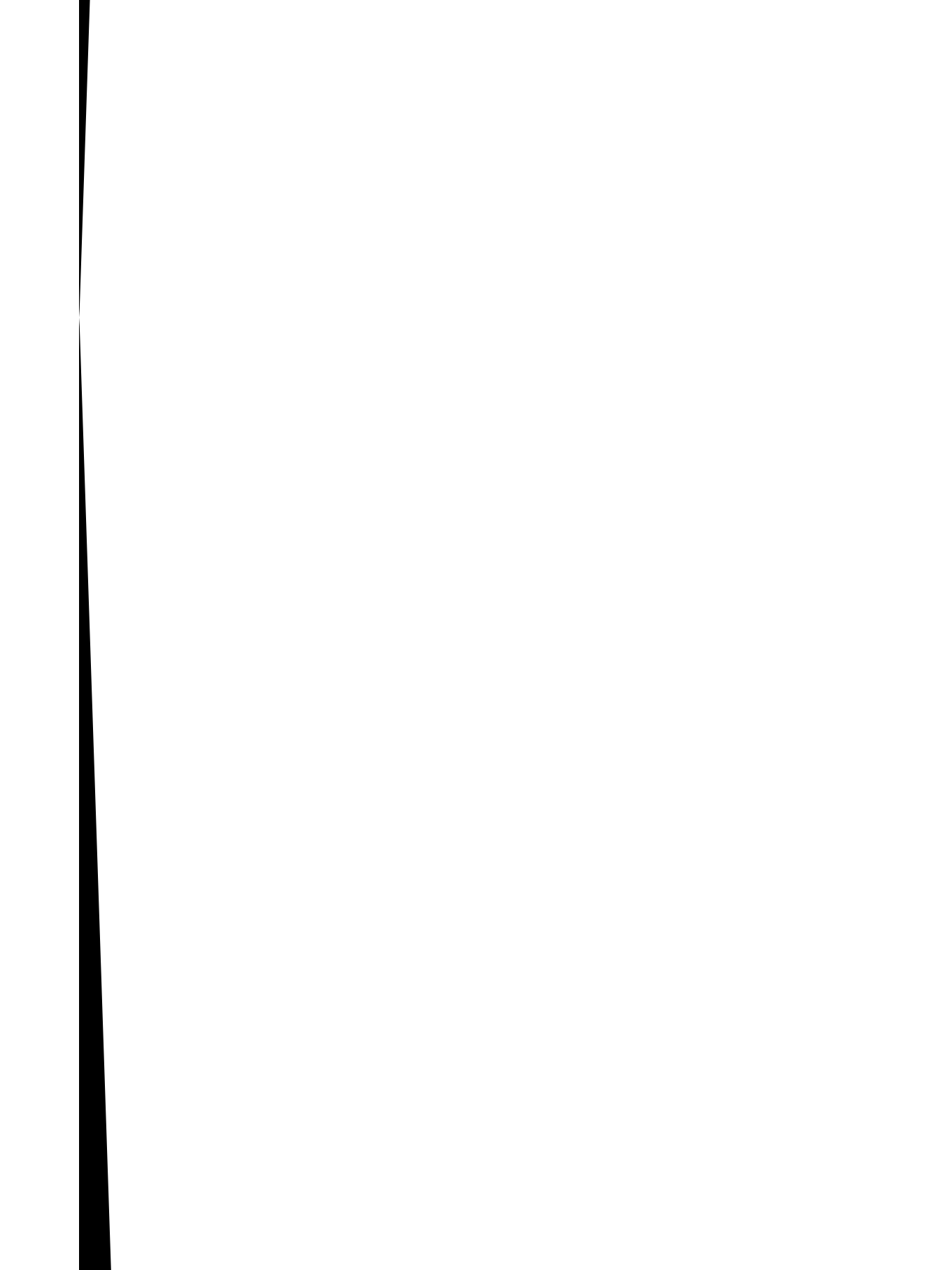
Recebido em: 09-03-2021

## Como citar

DE LEÓN, Juan (Iván) González. (2021). El dibujo es un verbo. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 107-127, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59885>



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





# A autoficção e suas aproximações com Rosângela Rennó e Cindy Sherman<sup>1</sup>

The autofiction and its connections with Rosângela Rennó and Cindy Sherman

BRÍGIDA DUARTE DE OLIVEIRA MEDEIROS

Universidade de Brasília (UnB) Brasília, Brasil

## RESUMO

O presente trabalho anseia investigar a autoficção, e suas aproximações com as obras *Espelho Diário* (2001) de Rosângela Rennó e Alice Duarte Penna e *Untitled Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman. Para tanto, serão primeiramente abordados a origem, os principais predicados e os desencadeamentos que levaram o conceito de autoficção cunhado por Serge Doubrovsky a romper o campo da teoria da literatura e adentrar-se em outras áreas do conhecimento, como as artes visuais, para então efetivamente traçar suas ligações com as obras de Rennó e Sherman.

## PALAVRAS-CHAVE

Autoficção, Rosângela Rennó, Cindy Sherman

## ABSTRACT

This paper aims to investigate the autofiction, and its approaches with the artworks *Espelho Diário* (2001) by Rosângela Rennó and Alice Duarte Penna and *Untitled Film Stills* (1977-1980) by Cindy Sherman. Therefore, at first will be approached the origins, the principal features and the developments that made the concept of autofiction created by Serge Doubrovsky to break the fields of theory of literature and get into other fields of knowledge, like visual arts, and after that actually start to draw connections between autofiction, Rennó's and Sherman's artworks.

## KEYWORDS

Autofiction, Rosângela Rennó, Cindy Sherman

---

1 Este artigo é parte da pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação “Frida Kahlo: uma autoficção verbo-visual” defendida em 19 de julho de 2019 na Universidade de Brasília com incentivo da bolsa do Programa de Apoio à Pós-Graduação da Capes.

A produção de escritas de si é uma prática exercida desde a cultura greco-romana e apareciam, principalmente, em forma de *hypomnematas*<sup>1</sup> e correspondências. Entretanto, os relatos de si só passaram a se desenvolver de forma mais frequente e frutífera a partir do momento em que o ser humano começou a ser entender como indivíduo, detentor de uma experiência única e pessoal no mundo. O gênero autobiográfico, envolvendo suas diversas modalidades, foi por um longo período menosprezado, pode-se dizer até ignorado, nos estudos teórico-literários, que tinham sua atenção mais voltada para o romance. “Autobiografia, crônicas, diários, memórias, confissões são todos textos que operam numa zona limítrofe entre ficção e não-ficção, daí o estigma que ainda carregam de não serem literatura.” (LIMA, 2015, p. 41). Philippe Lejeune (1938 -), incomodado com tal desmerecimento da autobiografia no circuito literário, decidiu se dedicar a teorizá-la no início da década de 1970.

Com seu *Le pacte autobiographique* (1975), Lejeune inova no campo da teoria da literatura, e se coloca no papel de precursor dos estudos teóricos que problematizam a autobiografia e as diferentes formas das escritas de si. O teórico francês define que a autobiografia seria uma narrativa retrospectiva que o próprio autor faz de sua vida, produzindo uma verdade sobre si, enfatizando a história de sua personalidade. O principal argumento levantado no texto homônimo ao título é o pacto autobiográfico, que define que na autobiografia há um trato de identidade, onde autor, narrador e personagem principal seriam a mesma pessoa. Os princípios de identidade e veracidade são as forças motrizes do pacto autobiográfico:

[...] não basta que o autor conte a verdade, além disso deve anunciar e prometer que vai conta-la, declarando seu compromisso ao leitor e pedindo sua confiança, [...] solicita ao receptor que acredite nele e que confie na veracidade do texto. (ALBERCA, 2013, p. 25, tradução nossa)<sup>2</sup>

Por se tratar de um estudo seminal sobre a problematização da autobiografia e seus gêneros vizinhos, determinados apontamentos presentes no pacto autobiográfico acabaram apresentando falhas ao decorrer do tempo e foram revistos por Lejeune durante toda sua trajetória de pesquisa dedicada a esse gênero. Na primeira edição do estudo, o teórico deixou uma abertura no momento em que indaga se haveria algum romance que apresentasse identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal, como no pacto autobiográfico, e afirmou não se recordar de nenhum que se encaixasse em tal característica. Esse foi o gatilho que o escritor francês Serge Doubrovsky (1928-2017) utilizou para escrever seu livro *Fils* (1977), romance no qual, ao apresentar um protagonista-narrador com seu próprio nome, desafiava as noções apresentadas

---

1 Cadernetas individuais nas quais se registravam citações, fragmentos de obras, comentários ouvidos, reflexões, e que se tornava um material a ser relido e meditado posteriormente, a fim de produzir um aprendizado em relação ao passado.

2 No original: “[...] no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, [...] solicita al receptor que le crea y que confie en la veracidad del texto.”

na teoria lejeuniana, desenvolvendo uma construção narrativa ficcional, que não busca a veracidade inquestionável da autobiografia.

O grande momento de “*Fils*”, que desperta polêmicas e questionamentos nos estudos teórico-literários até hoje, surge no paratexto, mais precisamente na quarta capa do livro, na qual o autor emprega pela primeira vez o neologismo autoficção para classificar seu escrito. Nesse momento ele oferece ao leitor a definição inaugural de seu conceito:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY<sup>3</sup> *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 61; grifos do autor)

O escritor francês vinha pensando criticamente sobre a autobiografia há algum tempo, inclusive o próprio neologismo autoficção havia surgido em estudos anteriores a “*Fils*”, que ele só disponibilizou ao público alguns anos depois, nos quais também em um jogo de fluxo de consciência, acabou juntando as palavras “auto” e “ficção”, criando assim o termo. Serge Doubrovsky lança seu romance como uma forma de mostrar na prática o conceito que criara, visando problematizar as estabelecidas noções de real (ou referencial) e ficcional, ao jogar com dois gêneros (autobiografia e romance) que eram até então entendidos como excludentes, contrários.

Diferentemente da autobiografia, a autoficção não ambiciona desenvolver uma retrospectiva linear e cronológica da história individual de quem a escreve. Ela, ao contrário, se configura como uma escrita fragmentada, constituída por narrativas de acontecimentos e fatos de diferentes momentos a serem moldadas no tempo presente, com distintos níveis de ficcionalização determinados pela vontade de seu autor, engajando diretamente o leitor em suas obsessões históricas. A fragmentação do sujeito que a autoficção tanto anseia explorar, a impede de desenvolver uma escrita linear, harmônica, totalmente coerente e lógica; nela a desconexão inesperada de pensamentos e palavras é frequentemente encorajada.

Por não trabalhar com as noções de veracidade e referencialidade da mesma forma que elas são impostas nas construções autobiográficas, as produções autoficcionais estabelecem com o leitor um compromisso que parte de uma outra natureza, que não dá certezas e que deixa espaços em branco a serem completados por esse observador que acaba se aproximando da obra, fazendo-o entender aquele texto como algo também seu. O contrato com a veracidade é rompido, entretanto um pacto romanesco não é adotado em sua completude.

Ao cunhar o neologismo, o escritor além de declarar que o termo seria uma classificação

---

3 DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimand, 1977, p.10.

para sua prática literária, já que todos os seus textos se constroem nessa noção entre referencialidade e ficção, afirmou que seu romance “*Fils*” seria o primeiro exemplar de autoficção criado. Entretanto, ao observar a profusão de debates que seu conceito gerou no campo dos estudos teórico-literários, o autor foi flexibilizando algumas de suas assertivas, e anos depois retificou-se ao assumir que criou o conceito, mas não o fenômeno. Em outras palavras, Doubrovsky compreendeu que a produção de obras autoficcionais já existia mesmo antes da concepção do termo.

O texto autoficcional é desenvolvido no presente, e simultaneamente à construção da personagem do autor, ou seja, criador e criatura são construídos ao mesmo tempo e partindo do mesmo material. As informações referenciais oferecidas ao decorrer do texto servem para enriquecer a elaboração dessa ficção que o autor cria de si, o que fortalece a noção de que na autoficção há um maior interesse pela construção da personagem do escritor do que precisamente pelas relações entre o texto e sua vida.

Pensando então no autor como personagem criada a partir dos artifícios utilizados na obra autoficcional e fora dela em suas diferentes falas de si, como em entrevistas, aparições públicas, palestras, etc., pode-se traçar ligações entre o conceito doubrovskyano e a performance. Não se limitando à configuração de escrita em prosa, as obras autoficcionais se abrem possibilitando também a mistura de diferentes formatos e gêneros literários e artísticos. A principal questão da autoficção seria a criação da personagem do autor, e não a veracidade nas relações entre texto e vida, o que como ficção e dramatização de si, a aproxima da performance, mostrando ao público um sujeito, assim como o texto, fragmentado.

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real” [...] (KLINGER, 2006, p. 59; grifos do autor)

Eurídice Figueiredo, um dos mais renomados nomes no Brasil na pesquisa em autoficção, tem orientado suas investigações principalmente para a literatura francesa e as produções literárias contemporâneas brasileiras. Em seu livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção* (2013), a pesquisadora analisa obras autobiográficas, memorialísticas e autoficcionais produzidas desde os anos de 1970 por mulheres de diferentes gerações, entre elas: Conceição Evaristo, Régine Robin e Eliane Potiguara. Utilizando de conhecimentos oriundos de outros campos do saber, como a psicanálise e a sociologia, ela deixa clara sua preocupação com questões de gênero, etnia e classe social. Ao analisar essas obras, a autora levanta abordagens que são comuns às escritas de si de autoria feminina, como a sexualidade da mulher, seu lugar nos espaços de margem, a repressão materna, etc..

Quanto às autoficções produzidas por mulheres, a pesquisadora destaca uma diferenciação em relação àquelas desenvolvidas por homens: elas geralmente optam por não compartilhar tanto o seu prazer ou seus grandes feitos, que estão quase sempre ausentes em suas produções, mas priorizam suas angústias, seus demônios, suas dores. Pode-se questionar a partir dessa constatação alcançada pela pesquisa da autora: as mulheres realmente priorizam contar sobre seus sofrimentos naquele espaço, ou talvez elas tenham mais sofrimentos do que outras coisas para contar?

Figueiredo defende que, ao criarem um duplo de si, uma personagem autoficcional, as autoras encontram na autoficção maior liberdade para exporem questões de seu cotidiano, ou situações pelas quais já passaram, que ainda são vistas como tabus pela sociedade, afinal sentem-se, de certa forma, resguardadas pela noção ficcional que perpassa toda a obra. Sobre as escritas de si de autoria feminina, a pesquisadora afirma que:

A memória, no entanto, só adquire forma através da escrita. Ao tomar a palavra, e mais do que isso, escrever essa palavra – portanto, entrar no domínio reservado aos homens -, as escritoras subvertem a ordem masculina do mundo e instauram uma nova ordem, uma ordem em que a mulher fala de si, de seu corpo, de seus sentimentos, de suas angústias. A escrita se apresenta como um novo combate: luta com as palavras, com a censura interna, com o público que reage diferentemente diante de um texto escrito por um homem ou uma mulher. (FIGUEIREDO, 2013, p. 88)

Outra característica de destaque na pesquisa de Eurídice Figueiredo é que ela não se limita apenas ao campo estritamente literário em suas análises, dedicando um capítulo do livro ao estudo da obra da artista multimídia Rosângela Rennó em parceria com a escritora Alícia Duarte Penna, “Espelho Diário” (2001), que foi publicada em formato de livro em 2008. A autoficção como construção híbrida, se abre para a possibilidade de manifestação em diferentes linguagens artísticas. Atualmente é possível de se identificar filmes, pinturas, poemas, peças teatrais, quadrinhos, contos, performances, entre tantos outros formatos de produções autofissionais. “[...] a obra de arte contemporânea invade todos os espaços, dos museus, às ruas, das galerias às livrarias. Essa errância está em consonância com a deriva e a multiplicação de identificações do sujeito, que se vê como outro [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p.218).

Rosângela Rennó é uma fotógrafa e artista intermídia brasileira cujo trabalho propõe jogos entre as noções de identidade, memória e esquecimento a partir da manipulação de fotografias e outros arquivos produzidos ou apropriados por ela. “Espelho Diário” (2001) é uma obra resultado de um trabalho de pesquisa que durou oito anos (1992-2000), na qual Rennó se dispôs a buscar em jornais brasileiros notícias de mulheres que, assim como ela, também se chamassem Rosângela. Essas notícias foram organizadas, seguindo critérios da artista, em um diário de colagens, e Alícia Duarte Penna criou monólogos a partir delas para serem recontados por personagens a serem vividas em performances por Rennó. Os oito anos de seleção e arquivamento de material foram reduzidos a um ano no diário que se compõe por 133 monólogos. A artista nomeou a obra fazendo uma tradução literal do nome do tabloide inglês, conhecido por publicar conteúdo sensacionalista, *Daily Mirror*.

*Espelho Diário* é uma instalação multimídia resultante da parceria entre a artista Rosângela Rennó e a escritora convidada Alícia Duarte Penna. Convertida em atriz, Rosângela Rennó encarna 133 personagens, num vídeo de duas horas de duração exibido em duas telas dispostas em ângulos, nas quais as imagens se desdobram como um caleidoscópio. Porém, ao contrário do caleidoscópio, o que se pretende no vídeo-longa é reunir aqueles múltiplos reflexos num único espelho. (RENNÓ e PENNA, 2008, sem numeração de página)

Idealizado primeiramente em formato de instalação multimídia, como a citação anterior especifica, “Espelho Diário” acaba sendo publicado como livro de artista sete anos depois, segundo as autoras, em uma espécie de *making off* do vídeo exibido em sua configuração original. O livro é composto então por *snapshots*, fotografias de passagens do vídeo congeladas, e pequenos textos, que são apresentados sempre em duplas; em qualquer parte em que a publicação seja aberta serão encontradas duas páginas de escrita seguidas por duas páginas de fotos, e assim por diante.

Das fotografias que compõem o livro, Rosângela Rennó aparece em 184, há outras 26 imagens exibindo animais ou objetos e 11 páginas totalmente pretas, correspondendo a situações de violência extrema, como a morte ou o estupro. Nas fotos a artista quase sempre é retratada vestindo roupas estampadas, como listras e poás, majoritariamente nas cores preto e branco, e em algumas vezes aparece usando calça vermelha, trazendo no texto que a acompanha a informação de que a personagem sofrera algum tipo de agressão.

Os figurinos, assim como os reduzidos cenários que Rennó utiliza para a gravação do vídeo, têm a função de contribuir com a construção das singularidades identitárias de cada uma dessas múltiplas Rosângelas que ela vive na obra autoficcional. Algumas das identidades/profissões são mais frequentes entre as personagens, como: mães, mortas, donas de casa, delegadas, etc. “[...] as duas autoras exploram a questão da mulher na sociedade, suas identidades múltiplas e mutantes, suas indagações, seus sonhos e decepções.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 218).

Em seu processo de criação autoficcional, além de criar em si a imagem das personagens utilizando-se de figurinos, objetos e maquiagens, a artista se apropria de acontecimentos, supostamente reais, da vida de outras mulheres partindo de uma pré-seleção na qual o elemento determinante é o fato de que todas, inclusive ela, partilham de um mesmo dado em comum: o nome próprio Rosângela. A obra pode ser entendida como autoficção à medida que Rennó, partindo de si mesma, de sua imagem pessoal, cria uma multiplicidade de identidades diferentes. Ela utiliza seu corpo para viver, em uma ação performática, cada uma das 133 mulheres, personagens-narradoras, que contam suas histórias, partindo das notícias que são manipuladas e reformuladas por Penna com o objetivo de transformá-las em monólogos.

Biagio D’Angelo, ao investigar o livro-objeto homônimo à instalação multimídia, conclui que a fragmentação do sujeito, tipicamente autoficcional, e tão explorada por Rennó também se reflete na forma como a obra é construída:

A escrita e a fotografia tornam-se aqui necessidades estéticas, instrumentos potenciais que servem à compreensão da realidade como alteridade indecifrável. A realidade, de fato, se mostra sob o aspecto de fragmentos, ausência de conclusão, incoerência que aguarda uma recomposição [...]. (D'ANGELO, 2013, p. 166)



Figura 1. Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna, *Espelho Diário*, 2001, Projeção em duas telas em ângulo de 90/120 graus, duração de 121' em cada tela de projeção. *Print* do vídeo publicado no site da artista.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/26/1>

Na imagem acima (Figura 1) Rennó desenvolve a faceta da Rosângela colunável que, deitada lendo seus compromissos na agenda enquanto fuma um cigarro, demonstra certo cansaço ao lidar com sua rotina de eventos sociais e começa a imaginar como seria sua vida caso fosse uma dona de casa, uma “mulher óbvia” como ela cita em sua fala. A construção da personagem que possui um lugar privilegiado na sociedade é observada por meio de pequenos detalhes como os lençóis da cama e a blusa ou camisola branca que ela veste cujo material remete à seda, o batom vermelho, além dos brincos e grandes anéis dourados com pedras em seus dedos, evocando um ar de sofisticação e riqueza. A cena se passa no dia 10 de março, o monólogo tecido por ela e as observações sobre a cena são registrados no livro desta forma:

a colunável – *Pausa*. A vontade que eu tenho é de sair de mim. Check-in, não! Vôo. Vôo para outra cabeça, outro tronco, outros membros. Por exemplo, para uma dona-de-casa-mãe-de-filhos. E somente regar as plantas e catar o arroz e dar banho nos meninos e vestir-lhes o uniforme e arrumar as merendeiras. A merendeira, esta coisa entre as coisas, óbvia, ululante: suco, biscoito, guardanapo. Eu queria ser

uma mulher óbvia, com um lenço na cabeça e chinelos no pé. *Aqui, ela, que já está cansada, chegou ao limite. Quer simplificar-se. A agenda continua, mas vai, à medida que é confrontada com o desejo, perdendo a sua “maravilha”. R, está deitada na cama, como dia 23 de janeiro.*

10 de março – a colunável

09:00 h – Reunião c/ Euclides (M.W.), 11:00 h – Zazá Bistrô ou Claude. Confirmar com David e Liliana, 13:00 h – Almoço. Checar c/ Ana o casaco/lavanderia. Passaporte e fotos de Júlia, 15:00 h – Fechar relatórios de vendas, 21:00 h – Check-in aeroporto, 23:00 h – Air France 1494. *Pausa longa para fala do Espelho. A agenda maravilhosa de novo.*

(RENNÓ e PENNA, 2008, sem numeração de página, grifos do autor)

Como visto, “Espelho Diário” carrega, desde seu longo processo de idealização e fruição, questões essenciais da construção autoficcional. A fragmentação do sujeito é um dos elementos fundantes da autoficção, e aqui se dá de maneira exacerbada, à medida que a artista assume 133 diferentes personagens: “[...] Rosângelas pelejava<sup>4</sup> para se ver no espelho, uma, cabeça-tronco-membros, mas, qual! Qual? Eram miríades! Seu espelho, um caleidoscópio: a boca de uma cabeça ia parar em outra, sobre o tronco, os mesmos membros.” (RENNÓ e PENNA, 2008, sem numeração de página).

A artista é aqui também encarada como um sujeito performático, característica que acaba por instigar a aproximação do público à sua criação, “As 133 ‘rosângelas’ são personagens-narradoras que buscam a identificação de seu próprio corpo através da possibilidade da decifração delas por parte do leitor-espectador.” (D’ANGELO, 2013, p. 167). O nome próprio da autora, Rosângela, é o elemento principal do projeto artístico, a obsessão que engatilha Rennó a produzir a obra autoficcional, característica que une todas as mulheres que dela se derivam, motivação para reunir as notícias, manipulá-las e interpretá-las posteriormente, criando as micronarrativas de cada uma das personagens; o próprio livro tem sua dedicatória destinada às Rosângelas do Brasil.

A apropriação de múltiplas identidades desenvolvida por Rosângela Rennó em “Espelho Diário”, é também a questão principal em obras autofissionais de outras artistas ao redor do mundo, como é o caso da fotógrafa e diretora de cinema estadunidense, Cindy Sherman, conhecida mundialmente por conta de suas diversas séries de autorretratos fotográficos autofissionais, nas quais trabalha questões como identidade, performance e veracidade.

---

4 “A questão da multiplicidade e da permutação de identidades manifesta-se na própria sintaxe dos textos, que subverte as regras gramaticais tanto de gênero (“a homem”) quanto de número (“Rosângelas nasceu”).” (FIGUEIREDO, 2013, p. 211).



“*Untitled Film Stills*” (1977-1980) é uma série de 70 autorretratos fotográficos, numerados de 1 a 84, construídos pela artista a partir de narrativas absolutamente ficcionais. Sherman atua como diretora, figurinista, maquiadora, cabelereira, cenógrafa, atriz e fotógrafa de cenas clichês de personagens femininas presentes na mídia, totalmente inseridas no imaginário popular por conta de veículos como Hollywood das décadas de 1950 e 1960. Por vezes, em suas fotografias, a artista explora elementos que reproduzem características visuais marcantes de determinados *gêneros* cinematográficos para se aproximar ainda mais de sua estética, como “a deriva fantasmagórica sugestiva da atmosfera de um sonho, de um pesadelo ou de um filme de horror, [...] ou o recurso ao contraste e a exploração do escuro que remontam ao filme *noir*, [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 39).

Assim como Rennó, Cindy Sherman utiliza seu corpo, sua imagem pessoal para dar vida a dezenas de mulheres diferentes, seu processo de criação autoficcional conta com uma minuciosa seleção e elaboração de figurinos, maquiagens, perucas, próteses, adereços e cenários para construir suas personagens femininas. Por mais que a artista crie personas com elementos de caracterização mais detalhados que aqueles utilizados na construção das Rosângelas da artista brasileira, há em seus autorretratos fotográficos uma busca para que se tornem imemoráveis, quase baratos, como imagens de divulgação de filmes que acabaram sendo descartados. Os *snapshots* que Sherman simula fazer em seus autorretratos, são o que Rennó efetivamente faz ao transformar a instalação “Espelho Diário” em um livro de artista. Em “*Untitled Film Stills*”:

Tudo se passa como se fossem imagens fotográficas retiradas de filmes, dos quais elas representariam planos – fotogramas extraídos da sucessão em que se encontram na película cinematográfica – ou registros suplementares – fotografias produzidas durante as filmagens, destinadas a uso em cartazes e outras peças de divulgação ou em críticas especializadas. No entanto, as imagens não pertencem a filme algum, nem imitam fotogramas de outros filmes, como se poderia supor. [...] imagens que aparecem como fragmentos (RIBEIRO, 2017, p. 28)



Figura 2. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #3*, 1977, Impressão em gelatina de prata, 18 x 24 cm.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56520>

Na fotografia acima (Figura 2), observando os elementos elencados para sua caracterização e aqueles dispostos na cena, é possível indicar que Sherman constrói a imagem de uma clássica dona de casa representada nos filmes. A blusa de gola alta e a peruca clara de cabelo curto e com franja são típicos da moda dos anos 60, o rosto está maquiado e mesmo o avental amarrado na cintura é de um material com certa transparência, trazendo ar um pouco mais sofisticado e talvez até sensual. Sherman está em pé, uma de suas mãos está segurando sua barriga e a outra se apoia em uma bancada onde se localizam alguns utensílios e produtos de limpeza, elementos de uma cozinha comum, que não se diferencia de nenhuma outra. Ela tem o rosto virado para a esquerda e olha para algo além da cena por cima do ombro, sua expressão, como na maioria das fotografias desta série, exprime a ambiguidade que a artista tanto anseia.

A idealização da dona de casa de Sherman que pode estar feliz, ou surpresa, ou assustada, ou curiosa, ou sedutora pode ser uma daquelas que a entediada Rosângela colunável pensa quando deseja se tornar uma mulher óbvia. Enquanto em “Espelho Diário”, as personagens acabam desenvolvendo mais suas histórias pelo fato da obra verbo-visual incluir os monólogos, aquelas criadas por Cindy Sherman têm suas narrativas praticamente encerradas em sua própria imagem, são figuras cinematográficas e ponto. O que deixa ainda mais espaços em branco para a criatividade do observador preencher, caso surja algum interesse em vê-las para além dos estereótipos retratados, proposta comum entre as obras autoficcionalis.

A ambiguidade é um elemento de grande importância para a fotógrafa e está presente no processo de construção, registro e exibição dessa série. Ela opta por construir cenas sem forte carga emotiva, preferindo posar com expressões faciais e corporais mais sóbrias, a fim de criar um ar ambíguo e misterioso, deixando que o observador se esforce em tentar decifrar as emoções abarcadas nas cenas e nas narrativas que elas insinuam. Os cenários também são escolhidos e manipulados com atenção para que não denunciem precisamente quais seriam os locais fotografados. Principalmente nas imagens ao ar livre, Sherman preocupa-se em eleger áreas com construções e outros detalhes da arquitetura mais genéricos. Sua escolha em numerar as fotografias, de 1 a 84<sup>5</sup>, ao invés de nomeá-las com títulos verbais também é intencionalmente feita com o objetivo de não dar dicas ao espectador, deixando a série mais ambígua e aberta a diferentes leituras.

É digno de nota a observação de que as personagens femininas concebidas e registradas por Sherman raras vezes são identificadas a partir de suas profissões, característica comum entre as Rosângelas secretárias, delegadas, artistas, etc. O universo de “Untitled Film Stills” é o universo midiático de uma sociedade patriarcal, que tem, muito bem definidos, seus estereótipos de feminilidade, que acabam transparecendo, como afirma André Rouillé, as frustrações de mulheres que estão sob a “dominação de um olhar-poder” estritamente masculino. “Trata-se de um inventário de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher ocidental pós guerra [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 372).

Mesmo que a fotógrafa afirme não ter conscientemente pensando nas questões políticas de gênero que se depreendem de sua série, “A partir de uma perspectiva feminista, a série de Sherman pode ser interpretada como uma crítica do ‘olhar masculino’ que marca a experiência cinematográfica dominante, impondo ao corpo feminino a condição de objeto do olhar, e não de sujeito [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 44). As múltiplas personagens são então retratadas partindo desses produtos presentes no imaginário midiático e popular: a sedutora *femme fatale*, a garota em fuga, a dona de casa entediada, entre outras.

Concluindo e retomando em resumo o que foi visto ao decorrer do presente trabalho, é possível afirmar que “Espelho Diário” de Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna e “Untitled Film Stills” de Cindy Sherman podem ser entendidas como produções autoficcionalizadas que se desenvolvem para além do âmbito da literatura e que abordam questões essenciais ao conceito dubrovskiano, como: a fragmentação, exacerbada nos dois casos, tanto do sujeito quanto da produção artística, a ficcionalização de si, a qualidade performática que envolve a obra e o processo de criação do autor, o convite para que o observador se engaje, questione e preencha lacunas deixadas pelo autor, os jogos com diferentes níveis de veracidade, referencialidade e manipulação.

---

5 “O que explica a discrepância entre o número de imagens e sua numeração é a existência de uma lacuna – não existem as imagens de número 66 a 81 – e de um desdobramento – há uma imagem de número 27 e outra de número 27b. O procedimento de numeração decorre, em parte, da necessidade de identificar as imagens nas exposições, e não obedece a qualquer cronologia.” (RIBEIRO, 2017, p.27)

Além disso, ambas envolvem as especificidades que Eurídice Figueiredo aponta como sendo particulares às autoficções de autoria feminina: a tendência a voltar-se muito mais às angústias, às dores e às decepções do que às glórias ou ao prazer da personagem; a utilização de duplos (nesses casos, múltiplos) de si para levantar questões inerentes, principalmente, às mulheres, que ainda são tidas como tabus na sociedade, e a forma com que a mídia olha, se apropria e reproduz os corpos, as vivências e os sofrimentos femininos.

## Referências

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo y la autoficción**. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Escritas do eu: introspecção, memória e ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

D'ANGELO, Biagio. **Fragmentos de um discurso cotidiano. A estética fotográfica em Espelho Diário de Rosângela Rennó**. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Escritas do eu: introspecção, memória e ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção**. Rio de Janeiro: EdUE RJ, 2013.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. [Tese de doutorado] - Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LIMA, Bruno. **Eu: itinerário para a autoficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

RENNÓ, Rosângela; PENNA, Alícia D. **Espelho Diário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial de São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza, **A imagem como experiência em Untitled Film Stills**. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/30959/71562>  
Acesso: 31 mar. 2021.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

## Sobre a autora

**Brígida Duarte de Oliveira Medeiros** é mestra na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - PPG VIS/UnB (2019). Bacharela em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (2016). Desenvolve pesquisa em Teoria e História da Arte com ênfase nas relações entre arte e literatura, nas produções de autoficção e autorretrato e na obra da artista mexicana Frida Kahlo.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2075916087742031>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1253-1362>

Recebido em: 26-02-2021 / Aprovado em: 16-04-2021

## Como citar

MEDEIROS, Brígida Duarte de Oliveira. (2021). A autoficção e suas aproximações com Rosângela Rennó e Cindy Sherman. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 129-141, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59511>



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



# Máscaras, ficção e mise-en-scène na fotografia contemporânea

## Masks, fiction and mise-en-scène in contemporary photography

AMÉRICA CUPELLO

Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói, Brasil

### RESUMO

O artigo é uma reflexão sobre o uso da máscara na mise-en-scène fotográfica, com ênfase no ato de mascarar e suas acepções no repertório fotográfico contemporâneo. Como referência conceitual faço uso da série O álbum de família de Lucybelle Crater, de Ralph Eugene Meatyard. Percebo que o autor, precursor da fotografia encenada entre os anos 60 e 70, constrói suas narrativas no limiar entre a realidade e a ficção, trazendo para a atualidade um novo olhar sobre a fotografia, ela própria operando como instrumento da opacidade, ou seja, máscara.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, máscara, mise-en-scène, ficção.

### ABSTRACT

The article is a reflection on the use of the mask in photographic mise-en-scène, with emphasis on the act of masking and its meanings in contemporary photographic repertoire. As a conceptual reference I look to the series The Family Album by Lucybelle Crater and Ralph Eugene Meatyard. I realize that the author, the precursor of photography staged between the 60s and 70s, constructs his narratives on the threshold between reality and fiction, bringing to the present time a new challenging look at photography itself, operating through a path of opacity, that is to say, a mask

### KEYWORDS

Photography, mask, mise-en-scène, fiction.

## 1. Introdução

Cobrir, mascarar, criar ruídos, provocações agenciadas pelo fotógrafo, cujas imagens não revelam uma dada realidade; revelam múltiplas camadas de sentido. Ao investigar o diálogo e os atritos entre a fotografia e os artefatos-envoltórios<sup>1</sup> potencializados na cena a ser fotografada, considerei nessa pesquisa o mascaramento e a máscara, prática lúdica e estratégia teatral, recursos que a fotografia aqui abordada expõe. É por meio dessa irrecusável opacidade inerente a toda e qualquer fotografia que pretendo me aproximar na análise da mise-en-scène que ocorre no domínio da fotografia.

No universo fotográfico, a mise-en-scène perfaz o caminho do artista que elabora com seu olhar criador tanto a concepção como a direção, produção, montagem cênica e pós-produção de narrativas imaginárias, de forte tônus subjetivo, assim como faz um diretor de cinema ou teatro. A diferença na mise-en-scène fotográfica está no fato de o fotógrafo ser o produtor, o diretor, o encenador e, muitas vezes, performer, participando de todas as etapas na construção de suas narrativas e mitologias particulares. Segundo Fernandes (2009, p. 158),

A fotografia encenada (staged photography, tableau narratif ou tableau vivant) tem raízes na história da fotografia e traz como principal alteração o conceito de direção da fotografia, que deixa de lado o mundo “real” para penetrar no reino da imaginação – mundos fantasiosos, oníricos, fictícios e até mesmo uma visão pessoal –, produzido unicamente com a finalidade de ser fotografado.

Cabe ressaltar que à fotografia encenada presente desde o final dos anos 60, e cujo auge se deu nos anos 80 e 90, vêm somar-se artistas que trabalham com manipulações no próprio suporte, ou seja, procedimentos cujas raízes históricas remontam às vanguardas artísticas dos anos 20 e 30. Essas manipulações e experiências dos artistas repercutem numa performance particular, aquela que permeia as relações entre o artista e a obra, possibilitando expansões gestuais e espaciais. A arte da performance reaparece nesse contexto como fio condutor de novas possibilidades na relação obra/artista. Ações e relações que remetem a um diálogo segundo Sobrinho (2005, p. 89): “É interessante ressaltar que os artistas plásticos, ao realizarem suas experiências com novos materiais e suportes, buscavam uma espécie de ‘diálogo com os materiais’”. Observa ainda o autor que “esta relação coincide com a postura de performers quando estão em situação cênica”. A teatralidade nesse processo provém da atitude iconoclasta do artista que experimenta com o suporte fotográfico, como podemos verificar nas experiências<sup>2</sup> realizadas por Man Ray e Moholy-Nagy, por exemplo. Reconheço essa atitude como própria do performer. É importante notar a

---

1 Denomino artefatos-envoltórios aqueles que envolvem os modelos ou pessoas fotografadas: vestes, máscaras e décor utilizados na mise-en-scène fotográfica.

2 Me refiro as experiências desses artistas, que de forma pioneira, produziram fotogramas com o uso de objetos e fontes de luz “em movimento” sobre o papel fotográfico, mudando o teor documental dessa técnica, para outro, de natureza criativa e experimental.



construção da cena a partir da câmera – pois a câmera pode ser pensada como uma espécie de máscara, que permite ritualizar um gesto (o gesto fotográfico) e por meio desse gesto acessar uma outra dimensão: a da imagem fotográfica.

O fotógrafo Ralph Eugene Meatyard destaca-se no panorama da fotografia americana dos anos 60 como um dos precursores da fotografia encenada, assim como Duane Michals, Les Krimms, Bernard Faucon, entre outros, operando a partir da câmera. No Brasil aponto Boris Kossoy, historiador e fotógrafo, especialmente seu livro “Viagem pelo fantástico”,<sup>3</sup> de 1971, exemplo da fotografia encenada que aqui começava a despontar.

Optometrista por profissão, Ralph Eugene Meatyard iniciou-se na fotografia ao desejar fotografar sua família: a esposa e os três filhos. Desde o princípio, seu olhar paradoxal focalizou os desfoques, a ficção, a encenação transformando o que seriam simples registros de família, alterados pela camada fictícia que ele agrega ao colocar máscaras nos familiares fotografados, fazendo de registros que seriam de âmbito puramente pessoal questões universais e inquietantes. Esse posicionamento singular na época (anos 60) se opunha a uma fotografia modernista que proclamava a potência da imagem como documento e afirmação do real. Meatyard não se interessava pela realidade das ruas, a chamada *street photography*, como era comum à maioria dos fotógrafos. Interessava-se, no entanto, por outra realidade, a que emerge das narrativas e ficções provenientes de seu universo interior. O que move sua obra é a arte da câmera, os desfoques e alterações que o fotógrafo promove no próprio ato de fotografar.

Cabe lembrar que, na transição da fotografia moderna para a pós-moderna, Meatyard habitou um terreno limiar. A questão da máscara e o uso que fazia da iluminação, com imagens banhadas em sombras e penumbra, estética utilizada na maioria de suas imagens, foram interpretadas de forma inadequada devido às circunstâncias de sua biografia, que remete a sua morte prematura.<sup>4</sup>

É importante notar o uso teatral da máscara, artefato que o autor aborda com o sentido de película a ser transposta; um véu em movimento interposto na cena fotográfica, como marca de uma passagem, de um devir.

A obra de Meatyard, especialmente a série *O álbum de Família de Lucybelle Crater* deixa à tona a ambivalência entre as instâncias documentais e ficcionais da narrativa fotográfica.

---

3 “Constitui uma obra autoral pioneira em termos de Brasil e América Latina. Contudo, suas criações são simbólicas, iam na contramão do tradicional emprego convencional da fotografia enquanto instrumento de registro destinado a aplicações imediatas, ilustrativas ao mesmo tempo em que punham em xeque a ‘fotografia artística’ dos fotos clubes” (KOSSOY, s.d.).

4 Uma semana antes de completar 47 anos Ralph Eugene Meatyard morreu em decorrência de um câncer terminal. Acredito que esse fato tenha influenciado um tipo de leitura de sua obra que sugere, no caso da série *O álbum de família de Lucybelle Crater* e suas demais ficções com personagens mascaradas, o uso de máscaras como uma descida ao território do horror e das sombras. Em vez disso, porém, sua obra almeja uma circularidade vital, abrangendo o fim, mas também o início, que ele revela nessa série, como um potente vir a ser, um devir. Neste estudo me refiro ao laboratório fotográfico analógico; mas é importante observar essa técnica de “mascarar” as cópias fotográficas e os originais fazendo uso de procedimentos específicos ao laboratório digital.

Ambivalência que sempre existiu desde os primórdios da técnica, ao aproximar-se da ficção e do teatro. O autor traz a inquietação da opacidade em contraposição a uma questionável transparência documental, muitas vezes ligada à imagem fotográfica. Rouillé (2009, p. 279) ilumina essa questão:

Ao contrário do pictorialismo, que opacificava as provas com intervenções manuais, a fotografia criadora opera mudando a visão, ou, pelo menos, reavaliando aquilo que a luz e a óptica geométrica escondem da fotografia: sua maneira de representar as coisas como espectros de um teatro de sombras. Trata-se, na verdade, de passar a fotografia da luz para a sombra, da transparência para a opacidade, da nitidez das linhas geométricas para o flou das superfícies espectrais, da soberania do olho para a sensualidade tátil das matérias, das descrições racionais para as ilusões e as ficções.

Destaco neste estudo os valores narrativos da fotografia encenada e suas aproximações e contaminações com outras linguagens, especialmente as artes com mais tradição ficcional, como a literatura e o teatro. Nesse sentido vejo a fotografia como um espaço propício a *mise-en-scène*, dentro do qual posso abordar teatralidade: máscara, gesto e ficção.

## **2. Acepções da máscara e usos no repertório fotográfico**

Cabe esclarecer os usos do vocábulo “máscara” no repertório fotográfico acessado neste estudo, bem como o uso que faço do ato de mascarar quando operado no sistema fotografia e em sua encenação. Abordo os sentidos de máscara de forma polissêmica a partir dos variados procedimentos verificados no laboratório fotográfico.<sup>5</sup> Nesse sentido, máscara ou o fato de mascarar é um bloqueio literal de uma área que não quero imprimir ou a construção de áreas opacas e obstrutivas à luz, com a função de bloquear a luminosidade proveniente do ampliador fotográfico. Máscara também pode referir pequenos artefatos elaborados para funcionar como bloqueadores de luz na ampliação da cópia fotográfica.

A fotógrafa Lilian Bassman (Figura 1) utilizou essa técnica como um estilo próprio na cópia criativa realizada em preto e branco. Suas figuras, totalmente redesenhadas pelo uso de máscaras que fabrica para aplicação no laboratório fotográfico, revelam seu estilo único, que permeia a cópia fotográfica entre os domínios do desenho e da fotografia. Seu procedimento consiste em construir máscaras com pequenos orifícios, para que a impressão da luz se faça de forma absolutamente lenta. Enquanto uma cópia-padrão leva poucos minutos para ser impressa no suporte fotossensível do papel fotográfico, suas cópias são produzidas em outro patamar, cada cópia consumindo horas para ser finalizada.

---

5 Neste estudo me refiro ao laboratório fotográfico analógico; mas é importante observar essa técnica de “mascarar” as cópias fotográficas e os originais fazendo uso de procedimentos específicos ao laboratório digital.



Figura 1. Lilian Bassman, 1955-1994, Tunic Suit. Fotografia PB. Fonte: Chermayeff, 1997.

Máscara nesses parâmetros significa técnica de obstrução da luz no suporte fotossensível do papel, mas na técnica da fotomontagem também designa obstrução e construção em camadas, por meio de aplicação de películas e volumetrias no suporte fotográfico. Essas películas obstrutivas atuam como espécies de velamentos. Trata-se de “colocar o véu na imagem”, obstruir a passagem da luz. Lemagny (apud Rouillé, 2009, p. 280) afirma que o “corpo da fotografia é a sombra” e que, em “última análise, uma foto é constituída, do princípio ao fim, pelos valores táteis de suas sombras”.

Trata-se da instalação de uma nova forma de abordar a imagem, no movimento de sua construção fazendo uso desse operar em máscara, ou seja, operar privilegiando a oclusão. Esse tipo de construção, quando se dá no suporte fotográfico pode ser relacionado à temporalidade que abarca “o ver e ao mesmo tempo o não-ver” (o piscar dos olhos) proporcionado pelas técnicas da fotomontagem, o que é percebido por Lissovsky (2008, p. 150-151) comentando as técnicas das vanguardas:

A piscada de olhos foi um motivo (e também uma “teoria”) particularmente relevante para as vanguardas históricas dos anos 1920 e 1930 [...]. Para os surrealistas, fechar os olhos, piscar diante do que se vê, podia representar a condição de fazer advir o inconsciente, projetando-o sobre o que se via. Essa é uma das chaves para uso frequente de recursos como colagens, montagens, exposições múltiplas.

Esses sentidos de máscara verificados nos potenciais que reverberam do laboratório fotográfico e das ações diretas do artista no suporte demandam a abertura de parênteses para refletir sobre o uso da máscara e seu rico potencial de obstrução e envelopamento, que se revela também a partir do interior da cena fotografada. Relaciono o sentido de uma figura que usa máscara e o valor da instauração da *persona*,<sup>6</sup> daquele que porta máscara. É o que analiso na obra de Meatyard.

Quando me refiro à cena fotográfica, a máscara pode operar como um disfarce, uma personagem que a use visando tornar-se indiferenciado ou anônimo. Partícipe do jogo teatral, a máscara permite que se coloquem em cena *personae* e construções oferecidas ao olhar na instigante oscilação entre os atos de simular e dissimular.<sup>7</sup> Dessa forma aciona-se uma espécie de teatralidade que prescreve o “não ser” e a instauração de *personae* como estratégia visual ambígua. Foi o que percebeu Meatyard ao sensibilizar as instâncias não visíveis da fotografia com o uso criativo do mascaramento no interior da cena fotografada, em sua proposta, que revela a própria fotografia como potência de opacidade. Segundo Dubois (1993, p. 326),

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que se oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto.

Refiro-me ao uso da máscara no sentido de Ralph Eugene Meatyard, como película, camada entre opaca e transparente a ser transposta. No âmbito de sua poética, na qual a máscara é um elemento primordial, verifico ainda o uso do familiar tornado estranho; a duplicação da fixidez fotográfica, ou seja, a indiferenciação observada no uso da máscara não pretende o anonimato, mas a possibilidade de identificação ao se deixar a figura com máscara ser, de acordo com o fotógrafo, “o aroma de uma pessoa; não uma pessoa em particular”. É Meatyard (apud Rhem, 2002, p. 40) que explica quando a ideia de usar máscaras lhe apareceu pela primeira vez:

---

6 *Persona*, -ae, em latim, máscara, personagem, papel, caráter, indivíduo, pessoa (PERSONA, 2008-2020).

7 No sentido que coloca Baudrillard (1991, p. 9), “dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem”.

Suponho que isso começou num seminário organizado por Henry Smith em Indiana em 1956. A ideia de uma pessoa é totalmente diferente, digamos, numa fotografia que mostra uma menininha com o título “Rose Taylor”, numa com o título “Rose” ou ainda numa sem título. “Rose Taylor” indica uma pessoa específica quer você a conheça ou não. “Rose” é mais generalizante e pode ser uma de muitas Roses, muitas pessoas. Nenhum título, sugere qualquer um. E a máscara é uma forma de não personalizar uma pessoa (tradução nossa).<sup>8</sup>

A partir do contexto teatral, Simões (2005, p. 143) observa que “Tudo que o ator usa para interpretar é máscara, a personagem é uma máscara, o figurino, a maquiagem”. Nesse sentido, é importante ressaltar a presença dos artefatos-envoltórios que o fotógrafo encenador utiliza no âmbito de sua construção cênica. Entre eles encontro vestes, máscaras e bonecos. Estes últimos funcionam como máscaras de corpo inteiro, uma velatura total. Segundo Amaral (2005, p. 23), “É preciso refletir sobre o uso desses simulacros”. Para entender um pouco mais dessa fotografia que encena a finitude por meio do simulacro (refiro-me ao uso de manequins, bonecos e máscaras na cena fotográfica), relaciono o gesto fotográfico ao gesto teatral, percebendo uma aproximação que tanto Barthes (2012) quanto Sontag (1981) já haviam intuído, cada qual a seu tempo.

A própria câmera fotográfica pode ser compreendida como máscara, sentido que trago via enunciação de Omar (2000, p. 13):

Provavelmente a máquina fotográfica é uma espécie de máscara, como aquelas do carnaval de antigamente. As pessoas usavam máscara negra. Até hoje, eu tenho fascinação por essas máscaras. Possuo uma coleção, é uma das minhas favoritas. A câmara fotográfica talvez seja como uma máscara negra. Vai colada ao rosto.

Não se trata, como diz o próprio Omar, de fotografar com um disfarce, ou secretamente; o fotógrafo é antes um exibicionista. Há, segundo o autor, uma atitude física de fotógrafo, e essa atitude é uma atitude de presença, de interação. Com o uso das câmeras digitais e smartphones, temos na atualidade outros gestos e questões que ressaltam do registro das representações de si. O fenômeno global das selfies<sup>9</sup> revela o desejo de incorporar, por meio das máscaras obtidas em aplicativos de imagem, personagens voláteis e descartáveis, e reproduzidas de forma efêmera. Como exemplo cito a fotógrafa Cindy Sherman (s.d.) que tanto experimentou a fotografia de mise-en-scène mediante a criação de inúmeras personagens, diversos gêneros e clichês quanto atualmente experimenta a selfie, compartilhando seus resultados em sua conta no Instagram.

---

8 No original: I guess it originated in a seminar Henry Smith organized in 1956 up in Indiana. The idea of a person, a photograph say of a young girl with a title “Rose Taylor” or the title “Rose” or no title at all becomes an entirely different thing. “Rose Taylor” is a specific person whether you know her or not. “Rose” is more generalized and could be one of many Roses, many people. No title, it could be anybody. And a mask serves as non-personalizing a person.

9 Fotografia feita com smartphones.

### 3. As máscaras em Lucybelle Crater

Acompanho a aventura e a movimentação da personagem central da série *The family album of Lucybelle Crater* (1970-1972), de Ralph Eugene Meatyard, percebendo as sutis camadas e películas, ora opacas, ora transparentes, que se interpõem entre a personagem do álbum, Lucybelle, e o espectador.

Ao conceber essa obra no formato de um “álbum<sup>10</sup> de família” Meatyard produz um registro sutil, que oscila entre o real (sua família, vizinhos e círculo de amigos) e o ficcional (as máscaras). Lucybelle Crater é a personagem principal representada por uma bizarra máscara que retrata uma mulher, velha ou bruxa,<sup>11</sup> totalmente opaca. As fotografias desse álbum são legendadas no estilo de um antigo álbum de família. Segundo Rhem (2002, p. 12), “A catalogação, a estética do álbum como Meatyard propõe, com seus momentos formais de posar, ecoa não exatamente os álbuns de instantâneos [snapshots] dos anos 60 ou 70, mas aproxima-se da estética dos álbuns de retratos de uma época anterior.” (tradução nossa)<sup>12</sup> Numa leitura inicial, as máscaras se impõem em primeiro plano, causando estranheza. Como consequência do olhar que a máscara atrai, o espectador pode ficar preso ao poder “medusante” da máscara opaca de Lucybelle, não se dando conta das demais camadas de sentido que o álbum oferece. Pouco a pouco, porém, devido sobretudo ao formato seriado, a inquietação do grotesco que a máscara provoca, principalmente a de Lucybelle, vai-se diluindo. Dessa forma, a repetição torna comum o não familiar à medida que se acompanha a evolução das 64 imagens desse álbum.

É preciso entender a relação entre imagem e referente proposta pelo artista. Relação essa que é problematizada por meio dos matizes da máscara. Operando como película que reverbera do interior da cena fotográfica, a máscara é a intermediação alegórica – o próprio ruído entre o espectador e a imagem. Meatyard propõe, com suas máscaras, uma estratégia ambígua, que ora oculta, ora revela. De forma simulada, ou seja, assumindo a persona Lucybelle, o autor exhibe e protagoniza um mascaramento, a partir do diálogo visual proposto na cena fotografada.

Tomando como ponto de partida a estrutura do álbum, temos duas pessoas, duas máscaras e um fundo nítido para cada quadro. Temos também imagem mais legenda na estrutura narrativa do álbum: legendas como falas, como estrofes que se voltam sobre si mesmas. Na sequência que compreende 64 páginas de imagens sucessivas, encontra-se, antes da última imagem, uma foto sem legenda, como um silenciar narrativo, funcionando como uma pausa que dramatiza, como no andamento de uma melodia.

---

10 Segundo Rouillé (2009, p. 187), “De fato, o álbum entrecruza três modos de expressão: as imagens, as legendas (muitas vezes manuscritas) e a sucessão narrativa das imagens. Através desse dispositivo, um sujeito fala e se exprime, manifesta seus desejos e suas crenças, e assim contribui para construir uma ficção da família. O sujeito que fotografa não é necessariamente aquele que confecciona o álbum, mas as ações tanto de um quanto de outro convergem para um objeto que mistura o visível e o enunciável, que emana da família, mas que não a representa. Pois, entre as situações e as pessoas, de um lado, e as imagens, as legendas, o álbum, do outro – isto é, entre as coisas e os sinais –, as relações não se reduzem à representação.

11 É interessante notar a palavra bruxa em inglês (witch) que, segundo Estés (1995, p. 122), deriva do termo “wit”, que significa sábio.

12 No original: The cataloging, album aesthetic as Meatyard uses it, with its formal moment of posing, echoes, not the snapshot albums of the 1960s and 1970s, but the portrait-album aesthetic of an earlier era.



*Lucybelle Crater and her 40 yr old husband Lucybelle Crater*

Figura 2. Ralph Eugene Meatyard, 1970-1972, The family album of Lucybelle Crater, (primeira imagem do álbum). Fonte: Rhem, 2002.

A última imagem do álbum (Figura 3) remete à primeira (Figura 2), mas com as personagens invertidas. Madelyn, esposa de Meatyard, interpreta Lucybelle em todas as imagens, exceto na última, em que o próprio Meatyard adota a persona de Lucybelle e assume sua identidade.

Das máscaras surgem as questões relativas a diferenças entre anonimato, identidade e particularidade que operam no âmbito do que está escondido, oculto nos retratados, principalmente a estratégia de não particularizar uma pessoa em especial, o que as máscaras fazem com maestria.



LUCYBELLE CRATER AND CLOSE FRIEND LUCYBELLE  
CRATER IN THE GRAPE ARBOR

Figura 3. Ralph Eugene Meatyard, 1970-1972, The family album of Lucybelle Crater, (última imagem do álbum). Fonte: Rhem, 2002.

Quando opera com as máscaras na série Lucybelle, Meatyard propõe ao espectador algo além de um simples olhar. Promove a função catártica e mágica desse artefato revelando os outros que nos habitam, o anônimo, as personagens. Seu jogo teatral opera com a inquietação instaurada entre, autor, personagem e máscara, mesclando nessa complexa intermediação a apropriação irônica de um “falso” naturalismo que permeia o repertório histórico dos álbuns de família.





*Lucybelle Crater & her charmingly youthful  
mother-in-law, Lucybelle Crater*

Figura 4. Ralph Eugene Meatyard, 1970-1972, The family album of Lucybelle Crate,. Fonte: Rhem, 2002.

É importante notar que Meatyard elege as máscaras como oclusão, porém permite o acesso a quem se aventurar a ultrapassar as várias camadas que o álbum em sua narrativa propõe. Assim como a fotografia nunca é somente o que se vê. Meatyard pretende que sejam os espectadores a desfolhar as camadas, a adentrar a superfície densa do fotográfico. Assim como a família universal é a pedra de toque de muitas de suas imagens, a fotografia representava para ele muito mais do que uma simples técnica. Explorando o que definia como o “teatro interior da imaginação” (RHEM, 2009, p. 13), considerava o fotógrafo ator e a fotografia teatro possível.



Figura 5. Ralph Eugene Meatyard, 1970-1972, The family album of Lucybelle Crater. Fonte: Rhem, 2002.

Toda a manipulação e o uso de cenários e ficções ocorriam no momento do ato fotográfico. O efeito teatral que o fotógrafo buscava estava no poder inerente da câmera, mesmo quando trabalhava com dupla exposição, foco seletivo e outras técnicas experimentais.

Percebo como Meatyard orquestrou a série *The family album of Lucybelle Crater* partindo da ideia de “um poema” como ele próprio afirmou. Na raiz desse poema fotográfico, Meatyard, amante da literatura e, em especial, da poesia, apropria-se da poética com base em ênfases (não repetições) encontradas na literatura de Gertrude Stein.

Evocando a literatura de Gertrude Stein em seu conceito de ênfase, Meatyard leva a cabo a premissa da autora em seu livro *The making of Americans* (STEIN, citada em Rhem, 2002, p. 41) e comenta: “O caráter completo dos indivíduos não (está) refletido nas palavras e pensamentos [...] mas no MOVIMENTO das palavras e dos pensamentos, eternamente o mesmo, eternamente diferente” (tradução nossa).<sup>13</sup> Esse jogo de camadas, ora opacas e ora transparentes, é antevisto nas referências e pistas que o fotógrafo revela a respeito do álbum. É possível penetrar e entrever as camadas conforme haja empenho do observador para obter as revelações, sabendo ver além da máscara e das personagens, como nos indica Meatyard. Importantes, porém, são as referências, as camadas de significados que o autor constrói e que se podem entrever se houver mais concentração no movimento de Lucybelle ao longo do álbum. Intui-se que o movimento ultrapassa a fixidez da máscara – sempre a mesma, mas, importante observar, como diz Stein, sempre diferente.

Esse movimento encontra-se na personagem e na estrutura do álbum, ou seja, no padrão que Meatyard escolhe operar: imagens mais legendas, configurando uma estrutura narrativa dinâmica dentro do processo evolutivo do álbum, como num movimento especular. Antes de chegar ao fim, na última fotografia do álbum, intui-se que ele se volta sobre si mesmo, em movimento circular que remete à primeira fotografia, como no encontro de dois espelhos que se miram, o infinito dos espelhos mise en abyme. Estratégia que evoca o fim no início, a ideia de um moto contínuo: a percepção da vida que continua nas imagens do álbum, ao estilo de Stein, “sempre a mesma, sempre diferente”. O movimento de Lucybelle ao longo do álbum possui um sentido arborescente: à medida que Lucybelle se movimenta em sentido crescente, de certa forma evolutivo, do núcleo familiar aos pequenos grupamentos vizinhos, expandindo-se para o mundo intelectual, fotográfico e urbano, prioriza a natureza como força propulsora e motor que regem a primeira e a última foto do ensaio, mas também como set preferido dessa ficção e característica marcante na fotografia de Meatyard. O set, ou ambiência urbana, inicia-se abruptamente nas fotografias 62 e 63. Essas duas ambiências urbanas possuem outra característica, principalmente na fotografia 63 (Figura 5), a única sem legenda e a penúltima da série. Nessa espécie de silêncio, de marcação que antecipa a última imagem, percebe-se entre as duas personagens principais, a carroceria de um carro com os vidros quebrados e substituídos por uma película plástica com remendos, como uma terceira máscara na cena.

O silenciar da legenda e a película semitransparente improvisada no veículo marcam um compasso pungente, um ritmo surdo para anunciar a entrada final da personagem. Na última imagem do álbum “O casal e Lucybelle”, ou Lucybelle-Meatyard mais sua esposa, Madelyn, retornam ao jardim primordial como na primeira imagem. Invertidos os papéis, Meatyard veste a máscara de Lucybelle, e sua esposa, as roupas e a máscara semitransparente do marido. Meatyard e Lucybelle, autor e personagem juntos na árvore da vinha, símbolo dessa derradeira imagem. É importante notar a presença duplicada da árvore da vinha: tanto na imagem como na legenda,

---

13 No original: “...the complete characters of individuals [are] reflected not in the words and thoughts...but in the MOVEMENT of words and thoughts, endlessly the same and endlessy different”.

portanto, dupla ênfase. Meatyard realiza uma experiência de teatro, percebendo de forma genial a fixidez da fotografia, como mais um nível, mais uma camada nesse seu poema conceitual, em que é preciso ultrapassar as aparências para se chegar à imagem poética, à imaginação.

Em relação à estrutura do álbum é importante ressaltar o valor das palavras (as legendas) junto às imagens. Segundo Meatyard (apud Rhem, 2002, p. 40) “as palavras são imagens”. No campo semântico de Lucybelle são estas estruturas binárias (imagens + legendas) que marcam um ritmo, uma espécie de estrofe especular que enfatiza um movimento circular. O fim é o início, e o início pode ser o fim. Essa gramática, fortemente influenciada pelo ritmo musical, revela a música e a poesia como grandes interesses<sup>14</sup> de Meatyard na época em que produziu essa série fotográfica. Rhem (2002, p. 41) destaca a sonoridade do nome Lucybelle; nele há referência a uma personagem de Flannery O'Connor (2008, p. 230), Lucynell Crater. A mudança parece indicar uma sonoridade ligada à beleza escondida sob a máscara, sua esposa, a bela loira Madelyn.

A orquestração das imagens na série de Lucybelle é a princípio a estrutura de um álbum comum, não fossem as presenças inquietantes das máscaras, o primeiro elemento que chama atenção. À medida que se detém nas imagens, porém, percebe-se uma forte estrutura poética e rítmica, referências literárias, musicais e filosóficas, que Meatyard fazia questão de amalgamar no cerne de suas criações.

Relacionando a primeira imagem com a última, tenho Meatyard e Madelyn, segundo Rhem (2002, p. 43), numa espécie de “jardim do Éden”. O casal (o fotógrafo e sua esposa/Lucybelle), trocam suas identidades. Motivado por sua doença terminal e fragilizado, Meatyard faz essa troca de papéis e também incorpora Lucybelle como sua personagem. É muito importante notar que, se na primeira imagem do álbum Lucybelle pisa a mangueira (cobra) nesse “Éden” particular, como percebeu Rhem (2002), na última imagem, é vital perceber, que a árvore da vinha aparece com dupla ênfase, na imagem e na legenda. Imagem e legenda emolduradas por árvores de vinha. Por que essa ênfase? Por que Meatyard incluiu a árvore da vinha na última imagem? Intuo que ao vestir a máscara Lucybelle, que é a potência, a protagonista do poema, Meatyard enfatiza paradoxalmente a árvore da vinha e o vinho que remetem à vida e à juventude. Como aponta Durand (1997, p. 261), “O vinho é símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta”. Se a imagem derradeira do álbum traz o autor debilitado e perto do fim (ele morreria em 1972), a presença e a ênfase na árvore da vinha são sintomáticas do devir que Meatyard intuiu em seu uso da fotografia e da máscara como potências dessa série. Se me atrevo a aprofundar essa visão da máscara, numa espécie de reverso da fotografia, ultrapassam-se as camadas e a serialização, acompanhando uma movimentação que é do escopo da poesia. Vida, morte, a beleza dos pensamentos e das ideias constituem o foco dessa meditação sobre a vida em seus encontros, permeados pelo afeto, por meio do acontecimento fotográfico. Nesse álbum,<sup>15</sup> Meatyard trabalha

---

14 Segundo a pesquisa de Rhem (2000, p. 5), é importante notar que Meatyard era um leitor contumaz de poetas modernistas como Ezra Pound e colecionava discos de jazz (possuía 1.500 discos), além de tocar acordeão.

15 É importante notar a respeito do projeto “Lucybelle”, que ele se concretiza com a feitura e impressão de

com a máscara que é ao mesmo tempo opaca, transparente e reflexiva; material e imaterial, síntese da própria fotografia.

#### 4. Conclusão

Tanto o teatro como a fotografia evidenciam um jogo de aparências que enquadra o mundo e o transpõe, acessando por intermédio de sua poética, conteúdos e imagens, mediadas e construídas. Não é por acaso que a fotografia que contempla em seu repertório o campo da ficção é chamada de fotografia encenada ou construída. Destaco uma singularidade na fotografia encenada que frequentemente escapa aos estudos teóricos: trata-se do gestual do fotógrafo imantado com os objetos de seu repertório particular.

Lugar da presença e da ausência, a fotografia é máscara perene que nos aponta o lugar do mistério, do duplo. Entre manifestações corpóreas e incorpóreas, o gesto fotográfico alcança o desejo de habitar as coisas. Na captura da ambiência fotográfica, o fotógrafo realiza seu desejo de habitar a própria cena fotografada. A fotografia seria então essa máscara, a camuflagem que dá curso a esse desejo?

#### Referências

AMARAL, A. M. O inverso das coisas. In: MORETTI, G. (ed.). Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005, p. 12-24.

<https://doi.org/10.5965/2595034701012005012>

BARTHES, R. **A câmara clara**. (Tradução: Manuela Torres). Lisboa: Edições 70, Ltda, 2012.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

CHERMAYEFF, C. (ed.). **Lilian Bassman**. London: Bulfinch Press Book, 1997.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

---

um álbum-livro contendo as 64 imagens com legendas escritas à mão por Meatyard. O livro de Rhem (2002) reproduz as 64 imagens e lhes acrescenta um texto teórico e outras imagens do artista. Observei na pesquisa, que o álbum (livro de artista), como imaginado por Meatyard, não chegou a ser produzido nesses moldes.

ESTÉS, P.C. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FERNANDES, F.J. Imagens construídas, imagens desconstruídas. In: CHIODETTO, E. (org) **A invenção de um mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, p.156-161.

KOSSOY, B. **Viagem pelo fantástico**. Site do autor, disponível em: <http://boriskossoy.com/publicacao/viagem-pelo-fantastico/>. Acesso:10 janeiro 2021.

LISSOVSKY, M. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

OMAR, A. **O zen e a arte gloriosa da fotografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

O'CONNOR, F. **Cuentos completos**. Buenos Aires: Debolsillo: 2008.

PERSONA. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [online], 2008-2020. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/persona>. Acesso: 3 fev. 2021.

RHEM, J. **Ralph Eugene Meatyard**: The family album of Lucybelle Crater and other figurative photographs. New York: Distributed Art Publishers, 2002.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. (Tradução: Constanca Egrejas). São Paulo: Editora Senac-SP, 2009.

SHERMAN, C. Instagram. Disponível em <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=pt-br>. Acesso: 5 fev.2021.

SIMÕES, C. Mamulengueiro é ator? In: MORETTI, G. (ed.). **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005, p. 119-146. <https://doi.org/10.5965/2595034701012005118>

SOBRINHO, T. Reflexões sobre o ator no teatro de imagens. In: MORETTI, G. (ed.). **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005, p. 79-104. <https://doi.org/10.5965/2595034701012005079>

SONTAG, S. **Ensaio sobre fotografia**. (Tradução: Joaquim Paiva), Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

## Sobre a autora

**América Cupello** é fotógrafa, professora e pesquisadora independente. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Artes Visuais no programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. É jornalista (UFF). Principais publicações de suas fotografias: Revista Visionaire 41 World, New York, USA, 2003. Livro: Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo, Funarte, 2004 e Revista Eletrônica Artscape, Japão, 2016. Contato: americacupello@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0371779936195108>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2698-0054>

Recebido em: 19-02-2021 / Aprovado em: 19-03-2021

## Como citar

CUPELLO, America. (2021). Máscaras, ficção e mise-en-scène na fotografia contemporânea. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 143-159, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59395>



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





# **Eu não sei dizer: falta, silêncio e visualidade na Nevers de Marguerite Duras**

**I don't know to say:**

**lack, silence and visibility at Marguerite Duras's Nevers**

PATRÍCIA ANDREA SOTO OSSES

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia, Brasil

## **RESUMO**

Neste ensaio teórico-visual o entendimento do feminino - na sua percepção como falta e silêncio - a partir da literatura de Marguerite Duras entra em relação com reflexões espaciais e imagens realizadas durante período de pesquisa na França. Tendo como ponto de partida a obra literária e cinematográfica de Duras, especialmente o roteiro do filme "Hiroshima meu amor" e a cidade de Nevers, a realização dos trabalhos visuais surgem no percorrer de seus lugares literários, considerando aspectos locais, elementos de sobreposição entre realidade e ficção e uma ideia de reconstrução do lugar a partir da experiência. Visualidade e literatura se tornam diferentes formas de vivenciar tanto um texto como um lugar.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Lugar literário, Nevers, Marguerite Duras, imagem, feminino.

## **ABSTRACT**

In this theoretical-visual essay, the understanding of the feminine - in its perception as lack and silence - from the literature of Marguerite Duras comes into relation with spatial reflections and images taken during a period of research in France. With Duras' literary and cinematographic work as a starting point, especially the script for the film "Hiroshima meu amor" and the city of Nevers, the realization of visual works appears in the course of their literary places, considering local aspects, elements of overlap between reality and fiction and an idea of reconstructing the place from experience. Visuality and literature become different ways of experiencing both a text and a place.

## **KEYWORDS**

Literary place, Nevers, Marguerite Duras, image, feminine.

*Je ne sais pas dire.* Eu não sei dizer, declama Barbara, intérprete e autora da chanson francesa que dá título a este ensaio.

Pesquisando a relação entre os lugares literários e a visualidade durante o doutorado<sup>1</sup> me dispus a habitar algumas cidades na França para aprofundar meu entendimento dos lugares escritos por Marguerite Duras. Vinha de um período de imersão nos lugares literários<sup>2</sup> de Jorge Luis Borges em Buenos Aires, não aqueles biográficos ou diretamente citados (embora fossem sempre um bom começo de pesquisa), mas os que teriam podido conter o Aleph (inspirado por alguma das infinitas escadas da ex Biblioteca Nacional da Argentina), os que dissolviam os limites das entradas de edifícios do barrio del Onze, os que continham diversas camadas de tempo sobrepostas e intensamente presentes. Tido como escritor extremamente racional e erudito (ideia que, acredito, se dilui após ultrapassar algumas camadas da superfície de seus contos), me pareceu que o Borges argentino e masculino teria um contraponto à sua altura com a introdução da franco-vietnamita Duras, interpretada muitas vezes como uma escritora passional e sintética. O que poderia haver de feminino na sua produção era algo que me parecia, num primeiro momento, relegado a segundo plano quando me debrucei sobre o livro que serviu de roteiro ao filme *Hiroshima meu amor*<sup>3</sup>, uma de suas obras mais célebres. Nela contava a história de um homem e uma mulher que se conhecem e se envolvem durante a rodagem de um filme sobre a guerra em Hiroshima: ela francesa, ele japonês. Na história, a cidade de Nevers, que a personagem feminina rememora durante o filme todo e permeia a própria relação entre os dois, surge como mais do que mero pano de fundo para o enredo.

Sempre me pareceu que definir minha produção desde a categoria “mulher artista” significaria ressaltar apenas um dos muitos lugares desde onde vejo o mundo, em detrimento de tantos outros. Essa reivindicação me parecia validar uma situação periférica a partir de nós mesmas, artistas visuais nascidas mulheres, perpetuando uma condição da diferença e, ainda por cima, definindo um lugar tão genérico quanto limitante.

Sempre me senti muito confortável pelo fato da literatura de Duras não pré-definir um lugar do feminino, sem se preocupar em nomeá-lo. Ao mesmo tempo, intuía e me identificava fortemente com esse lugar desde onde ela escreve, tão suscintamente, como é de seu estilo, sintética e pungente como um soco bem dado. Não por acaso, ela também não nomeia as personagens de *Hiroshima*, simplesmente as identifica pelo gênero, até o momento final, quando elas mesmas decidem se rebatizar. Os nomes acabam por ter uma importância fundamental, tanto de pessoas como de lugares e não devem ser citados em vão.

Procurando definir o que poderia ser esse lugar do feminino em Duras e no meu próprio trabalho visual, me deparei com o artigo de Stephanie Andreossi para a revista *Lettres Françaises* da UNESP:

---

1 Parte da pesquisa que compõem o trabalho de doutorado “Entre o Livro e o Lugar”.

2 lugar literário, no caso, pode ser definido como aquele descrito, localizado, construído a partir de textos de escritores da ficção.

3 Duras é autora do roteiro dirigido por Alains Resnais, em 1951.

A mulher é um ser de falta, segundo a psicanálise lacaniana. (...) ‘Mais ainda que o homem, é ela quem se define por meio da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura. Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte’. (BRANCO, 2004, p.133, apud ANDREOSSI, 2011, p.256)

Baseada em Lacan, Andreossi apresenta a ideia de que o feminino na literatura não reside apenas nos temas, motivos e recursos estilísticos, mas sim na própria linguagem, uma linguagem outra, diferente da masculina, uma escrita do interior do corpo, da casa, do retorno ao dentro.

Marguerite Duras diz à também escritora Michele Porte sobre sua casa na pequena vila de Neuphle-le Chateau:

Eu não acreditava que um lugar pudesse ter essa potência, essa força. Todas as mulheres de meus livros habitaram esta casa, todas. São as mulheres que habitam os lugares, não os homens. A casa tem sido habitada por mim, também, completamente. Eu acho que é o lugar do mundo que mais habitei. E quando falo das outras mulheres eu penso que elas me contêm também; é como se elas e eu, nós fossemos dotadas de porosidade. A duração na qual elas estão imersas é uma duração de antes da palavra, de antes do homem. (PORTE, 1997, p.11) (tradução nossa)<sup>4</sup>

Essa definição de um espaço, de seu espaço, me era cara por si só na procura pela imagem dos lugares de Duras, afinal eu circulava por eles carregando uma memória emprestada e alheia, de forma a fazê-los colidir com os espaços reais que encontrava a partir da minha experiência. Essa sobreposição (ou permeabilidade, talvez) produziria sensações, imagens, fotografias, vídeos, movimentos e ações como formas visíveis e palpáveis dessa experiência. Como o díptico “Dorian Gray”, que apesar de referir-se a outro autor, Oscar Wilde, tornou-se uma relação irresistível de estabelecer durante as caminhadas na cidade de Nevers.

---

4 No original: *Jamais je n'aurais cru qu'un lieu pouvait avoir cette puissance, cette force-là. Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. Il n'y a que les femmes qui habitent les lieux, pas les hommes. (...) Elle (cette maison) a été habitée par moi aussi, complètement. Je pense que c'est le lieu du monde que j'ai le plus habité. Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi; c'est comme si elles et moi, on était douées de porosité. La durée dans laquelle elles baignent, c'est une durée d'avant la parole, d'avant l'homme.*



Figuras 1 e 2. Patrícia Osses, 2014, Dorian Gray, díptico, fotografia. Um edifício exibe no balcão sua própria fotografia que envelhece, enquanto ele permanece intacto. Fonte: Arquivo da autora.



Começo, no entanto, por Trouville, na Normandia, uma das pequenas cidades onde habitara Duras, talvez mais por nostalgia do mar do que por fidelidade biográfica. Desde o apartamento no edifício Roches Noires ela filmara muitos dos trabalhos em cinema aos quais se dedicou nos últimos anos, incrivelmente experimentais na relação som, palavra e imagem, mesmo para os padrões de hoje. O balneário de Trouville tivera seu ápice no começo do século XX e agora configurava pouco mais que um refúgio decadente dos parisienses nos finais de semana. Trouville continha a memória dos filmes de Duras, de um Cassino, de cabanas de praia e finalmente de um cais. Da *Jetée Promenade* - cais monumental que trazia milhares de turistas ao Hotel Cassino em grandes navios que ali faziam parada obrigatória - restaram apenas alguns pilares após a Segunda Guerra e um grande incêndio. Os postes de madeira que resistiam em pé podiam ser vistos durante a maré baixa. É a partir da falta da *Jetée Promenade* que construo um monumento efêmero e silencioso: durante a noite, a imagem do cais em seu ápice é projetada nas areias da praia. Ele volta a existir como imagem, habitado, durante uma noite, no seu exato lugar, quando o mar recuou e assim permitiu.

O que resta de Riva, sobre o cais, se reduz às batidas de seu coração. (DURAS, 1960, p.74) (tradução nossa)<sup>5</sup>

Figura 3. Patrícia Osses, 2014, *Jetée Promenade* (Cais Caminhada), monumento efêmero/fotografia. Intervenção sobre a praia de Trouville, com a projeção de imagens do extinto cais por uma noite. Fonte: Arquivo da autora.

---

5 No original: *Ce qui reste de Riva, sur ce quai, se réduit au battements de son coeur.*

Sigo com a leitura do artigo de Andreossi:

Desprovida da linguagem do homem, a mulher só poderia se expressar por meio de signos da falta. É isso que mostra a ensaísta Vera Queiroz (apud FONTENELLE, 2002, p.21) quando enumera alguns dos traços recorrentes da escrita feminina: a [...] predominância da falta no campo semântico, silêncio, indizível, confessional, subjetivo, íntimo; prevalência do eu narrador; esgarçamento do sentido, da palavra e da ordem do discurso, descontínuo, atópico etc. A impossibilidade de expressão, a somatização do silêncio através de gritos, lamentos, gemidos, olhares alia-se à hesitação da palavra e encaminha a escrita durassiana em direção ao silêncio. (ANDREOSSI, 2011)

A fala da personagem feminina de “*Hiroshima mon amour*” também é outra. Ela perde seu primeiro amor, um soldado alemão, na vila francesa de Nevers (a cidade do “Nuncas”, marcadamente no plural), morto durante a liberação na Segunda Guerra. Riva (a atriz Emanuelle Riva, do filme de Alain Resnais, e como Duras nomeia a personagem feminina no roteiro do filme) sofre as humilhações a que foram expostas as mulheres que se relacionaram com o inimigo: cabelos cortados e raspados publicamente, obrigadas a desfilar em via pública portando cartazes com dizeres pejorativos, sob xingamentos e cusparadas dos outros habitantes da vila, as mãos amarradas, as roupas rasgadas, socos, pontapés. Ela tinha dezoito anos. Ela enlouquece com a dor da perda durante meses e é encerrada no porão pela família porque grita, urra, geme, delira. É essa a sua fala, enquanto habitante do porão. Até alcançar o silêncio ou ser alcançada por ele.

Na falta de outra coisa, o salitre se come. Sal de pedra. Riva come as paredes. Ela as beija tão bem. Ela está dentro de um universo de paredes. A lembrança de um homem está dentro dessas paredes, integrada à pedra, ao ar, à terra. (DURAS, 1960, p. 137) (tradução nossa)<sup>6</sup>

Ela cessa de gritar, seu cabelo volta a crescer, a família a libera. Ela é enviada a Paris para ser outra: casamento, filhos. Anos depois, viaja a Hiroshima para gravar um documentário pacifista. Apaixona-se por um homem japonês, que a faz recontar e reviver a história de Nevers. Finalmente, esse homem e essa mulher, nunca nomeados, decidem batizar-se mutuamente com os nomes de seus lugares: Hiroshima e Nevers.

Ela é o lugar. Ela passa a se chamar assim: Nuncas.

Segundo a escritora, a cidade de Nevers havia sido escolhida para acolher sua história por ser do tamanho do amor, mesmo.

---

<sup>6</sup> No original: *Faute d'autre chose, le salpêtre se mange. Sel de pierre. Riva mange les murs. Elle les embrasse aussi bien. Elle est dans un univers de murs. Le souvenir d'un homme est dans ces murs, intégré à la pierre, à l'air, à la terre.*



Decido ir a Nevers e procurar pelo porão onde essa mulher esteve encerrada na sua loucura. Que ele fosse ficcional ou não, era o que menos interessava. Nevers-Nuncas se apresentava como o lugar da impossibilidade e da incomunicabilidade. Urrar ainda é possível, se você estiver em um porão.

A procura pelo porão de Riva se transforma na necessidade de marcar aquelas janelas baixas e enferrujadas que constituem a única entrada de luz nos subterrâneos. Cabe dizer que uma *cave* (e agora insisto nesse nome, no original) constitui um parênteses espaço-temporal nessas casas do centro histórico tão bem conservadas: têm e aparentam, nas profundezas, a idade que as casas disfarçam na superfície. Na sua maioria medievais, sustentam dois, três, quatro andares acima, com paredes de pedras monumentais que mantêm um microclima de 12 a 18 graus de temperatura, um choque térmico com o verão seco e a luz de lá fora. Carregada dessa memória ficcional e alheia, procuro por essa mulher tentando imaginar qual das janelas é a de sua *cave* e aproveito de marcá-las: folheio a ouro e sem licença dos moradores as suas ferragens.

Figura 4. Patrícia Osses, 2014, Placa afixada em rua central na cidade de Nevers. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 5, 6 (nesta página), 7 e 8 (página seguinte). Patrícia Osses, 2014, *Cage Dorée*, (Gaiola dourada) fotografia de intervenção, dípticos. Fonte: Arquivo da Autora.





Talvez, refletida no ouro, a luz lá dentro se amplifique e ganhe tons de amarelo. A luz morna e dourada, fetiche dos fotógrafos com seus rebatedores, sempre em busca de desculpas temáticas para reproduzir seu por-do-sol dobrável. Lá dentro o lugar se tornaria menos frio, ainda que apenas enquanto imagem.

“É para nós, os outros, que a imagem é insuportável. Não para Riva. Riva cessou de nos falar. Ela cessou, simplesmente.” (DURAS, 1960, p. 133) (tradução nossa)<sup>7</sup>



Finalmente, após percorrer muitos desses subterrâneos, encontro a cave. Sei, porque ali ainda está marcada a ausência do corpo sob a entrada única de luz: a Cama de Pedra. Um repouso possível da ausência do corpo, que ali conseguiu ser silenciado. Essa cave, ao contrário das outras, não conserva alimentos nem vinhos. Conserva o vazio. Ela é muito eficaz em conservar o vazio intacto, desde tempos medievais, a uma temperatura constante de 12 graus Celsius.

“Também é necessário evitar o medo.” (DURAS, 1960, p. 129) (tradução nossa)<sup>8</sup>

Figura 9. Patrícia Osses, 2014, *Cave Dorée* (Porão Dourado), fotografia de instalação. Fonte: Arquivo da autora.

7 No original: *C'est pour nous autres, que l'image est insupportable. Pas pour Riva. Riva a cessé de nous parler. Elle a cessé, tout simplement.*

8 No original: *Aussi faut-il s'y défendre d'y avoir peur.*

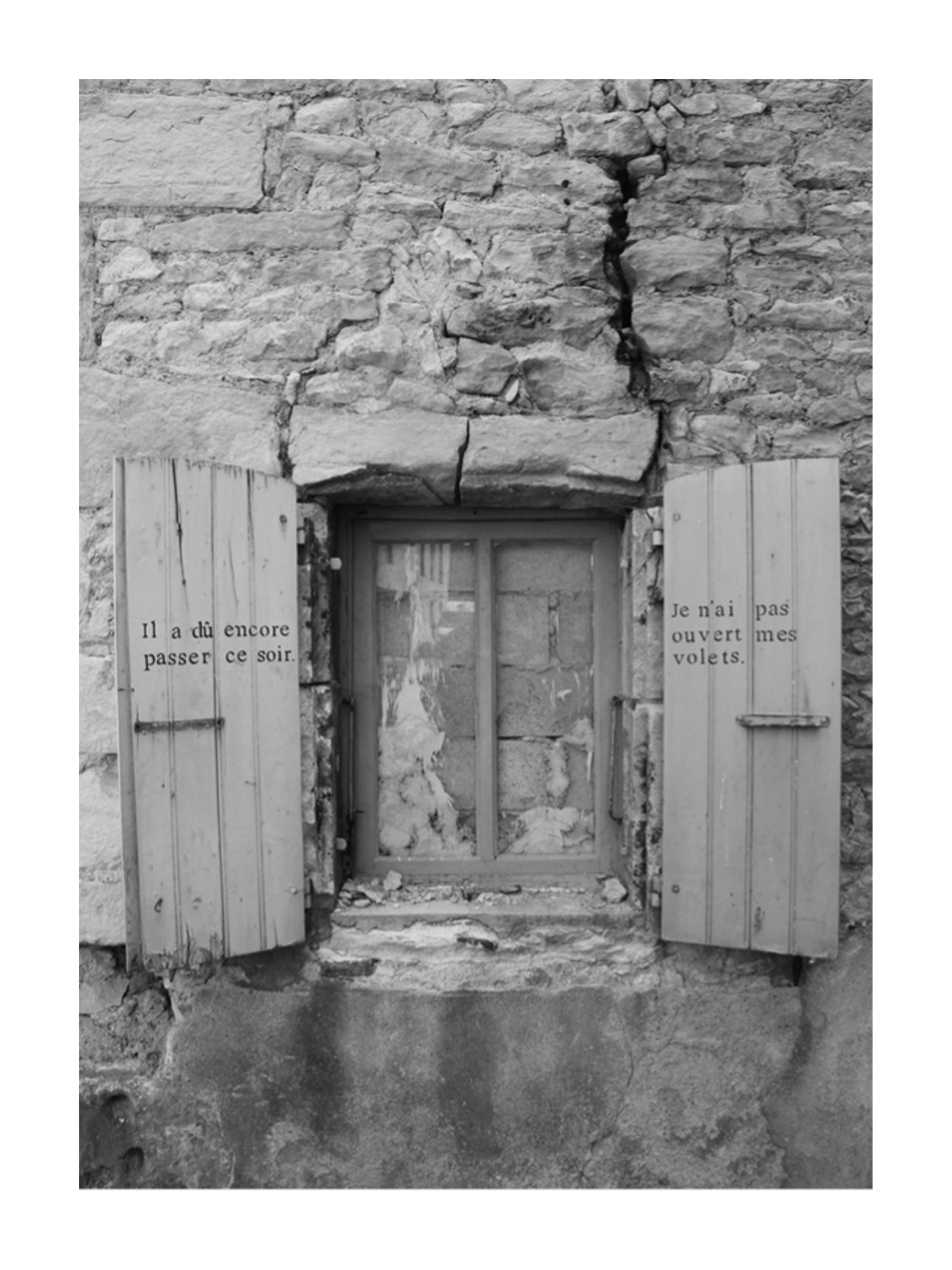


Nevers esquece de tudo isso e da mesma forma permanece congelada no tempo. Assim, não pode evitar ser esquecida. Tem ainda menos habitantes do que tinha em 1945. No final do livro impresso pela editora francesa, um posfácio surpreendente: Um *Nevers imaginaire*, onde Duras fala da cidade segundo as lembranças de infância de Riva (a personagem e a atriz, ao mesmo tempo, em uma sobreposição nada casual entre ficção e real). Decido transpor essas frases sobre Nevers - que conformam a memória de uma personagem feminina fictícia na sua cidade real - nas paredes de uma casa do centro histórico, murada e abandonada. Essa casa também conserva o vazio. Conserva a falta de habitantes de Nevers. Conserva seu silêncio.

Figura 10. Patrícia Osses, 2014, Lit de Pierre (Cama de Pedra), fotografia de instalação.

Fonte: Arquivo da autora





Il a dû encore  
passer ce soir.

Je n'ai pas  
ouvert mes  
volets.



Figura 11 e 12 (duas páginas anteriores), 13 e 14 (nesta página e na próxima). Patrícia Osses, *Maison écrite d'un Nevers imaginaire* 2014, (Casa escrita de um Nevers imaginário) fotografia de instalação, série.

Fonte: arquivo da autora.



“É proibido pixar”, grita um motorista de passagem, sem se dar ao trabalho de parar o carro. Já o dono do bar em frente se aproxima intrigado, e ao reconhecer as frases pergunta: “É uma homenagem?” Ele e os outros que passam enquanto escrevo - usando moldes de letras impressas - sobre as paredes da casa primeiro se surpreendem, em seguida aprovam, assim como os que me descobriam folheando as janelas a ouro. “Que sorte tem o dono dessa casa”, dizia um deles.

A procura pela cave se transformara em errar pela cidade, em exercício constante de busca. Ouço o som de um rinoceronte todos os dias. Meu quarto ficava ao lado de uma cancela quebrada, ativada por um sensor toda vez que passava um automóvel. O urro da cancela era sem dúvida o som de um rinoceronte, e não pude me desvencilhar dele, que me acordava todos os dias e se recolhia ao entardecer. Decido procurar esse rinoceronte pelas ruas da cidade, instalando minha câmera de vídeo para tentar captar seu flagrante, todos os dias, durante o lusco-fusco. Com a ajuda de Ionesco, apoio a câmera sobre o tripé e me instalo perto de cruzamentos e vielas, lugares mais estratégicos para surpreender o rinoceronte em sua corrida diária. Os retratos filmados da cidade registram a falta de acontecimentos e se tornam muito mais fotografia do que cinema.



é de conhecimento público que um rinoceronte  
passeia pelas ruas de Nevers.



Nevers possui as histórias terríveis de seu passado.



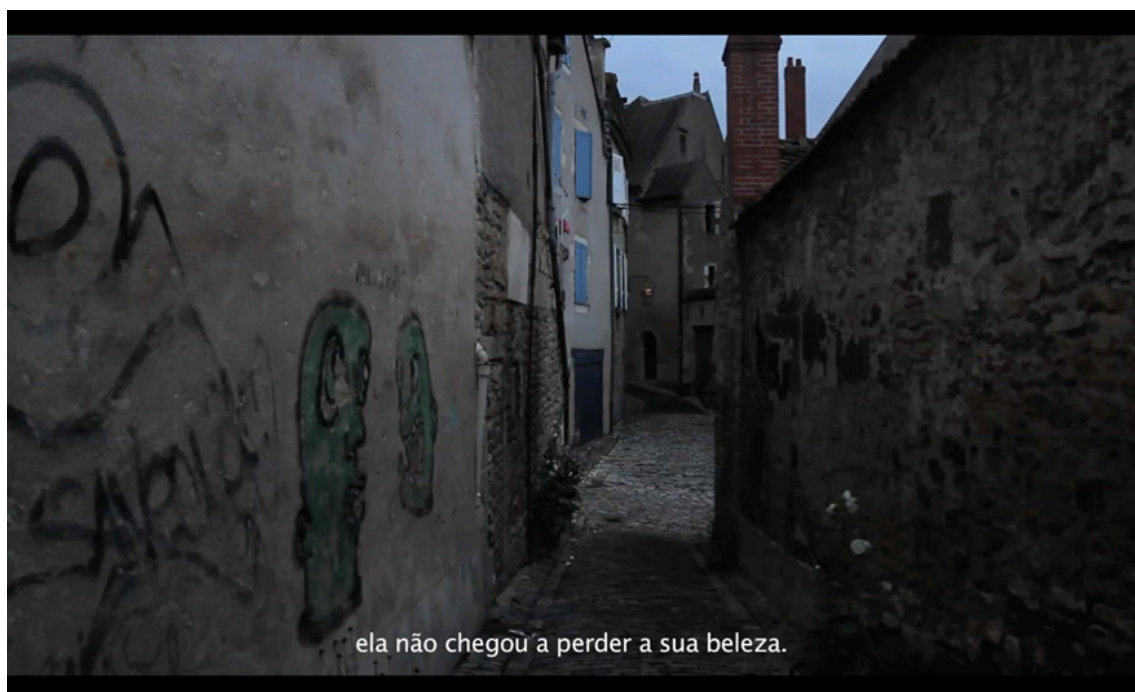


Figura 15, 16 (página anterior), 17 e 18 (nesta página). Patrícia Osses, 2014, *Rhinoceros* (Rinoceronte), frames do vídeo, duração de 7'02". Fonte: Arquivo da autora.

Nevers, um labirinto de ruas quase sempre vazias. Nada acontece. Ou melhor, o nada acontece. A corretora de imóveis já me dizia, quando procurava um quarto para alugar: salve-se, corra, aqui NADA acontece. É o que procuro, respondo.

(Em Nevers) o amor é vigiado como em nenhum outro lugar. As pessoas solitárias esperam pela sua morte. Nenhuma outra aventura além dessa poderá desviar a sua espera. Nas suas ruas tortuosas vive-se, então, a linha reta da espera pela morte. (DURAS, 1960, p. 129) (tradução nossa)<sup>9</sup>

Aqui terá lugar uma história verdadeiramente incrível e fascinante, para não



---

<sup>9</sup> No original: *L'amour y est surveillé comme nulle part ailleurs. Des gens seuls y attendent leur mort. Aucune autre aventure que celle -là ne pourra faire dévier leur atente. Dans ces rues tortueuses se vit donc la ligne droite de l'attente de la mort.*

dizer estranha e reveladora, que poderemos seguir



Figura 19. Patrícia Osses, 2015, Histoire sur mur (História sobre muro-trecho), fotografia linear (10 metros por 30 cm) e frase em plotagem adesiva. Fonte: Arquivo da autora.<sup>10</sup>

---

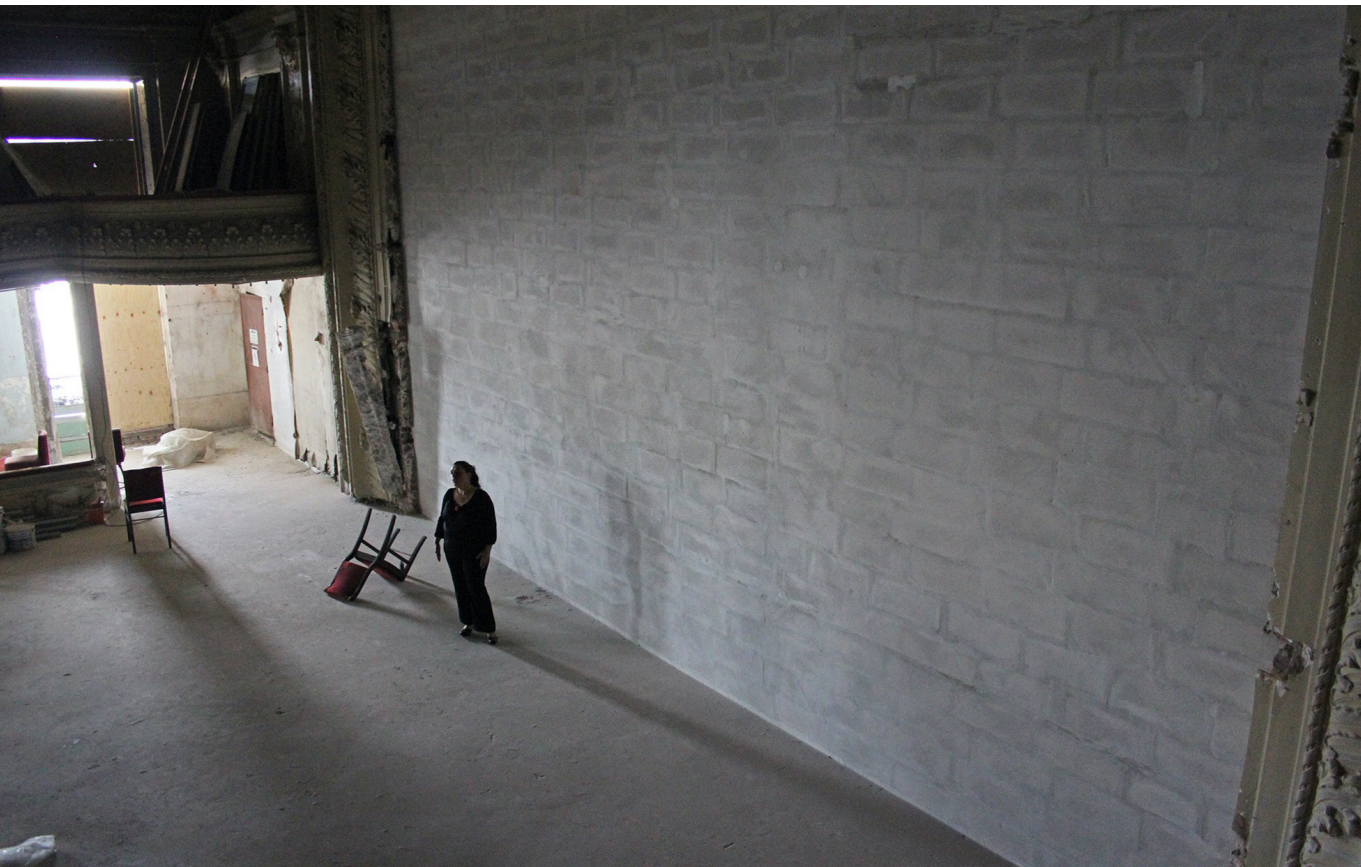
<sup>10</sup> A frase que acompanha a fotografia linear é um trecho do livro “Memorial do Convento”, de José Saramago. É considerada a frase mais longa da literatura e descreve uma procissão.



No errar em Nevers, me deparo com a vitrine de um estúdio fotográfico. As fotos expostas me espantam. Um aviso abaixo da foto solicita aos passantes: “Se você identificar alguma dessas pessoas, favor depositar um bilhete na urna abaixo com o nome e o número correspondente. Não é necessário assinar.” Pede-se que anônimos passantes identifiquem anônimos que já não existem mais. Acho comovente essa insistência em diferenciar pessoas sem nome.

Figura 20. Patrícia Osses, 2014, *Nevers? Date?* (Nevers? Data?), fotografia. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 21. (página seguinte) Patrícia Osses, 2015, *Concert pour voix et mur* (Concerto para voz e muro), *frame* do vídeo, duração de 3'39". Fonte: Arquivo da autora.



Por fim volto a Trouville, a cidade do buraco, em tradução literal. Mais uma ausência, presente no mesmo nome da cidade. Trouville possuía uma grande falta além do cais: um teatro dentro do grande Hotel Cassino. Esse teatro, que já recebeu Edith Piaf nos seus tempos áureos, estava fechado há 50 anos. Convido Beatrice Angéle, dona de uma voz tão potente como o rouxinol francês, para interpretar Piaf dentro da ruína desse espaço. “Concerto para voz e muro” faz um parênteses sonoro no silêncio guardado pelo teatro em ruínas, pelo pó acumulado em cima das poltronas de veludo vermelhas. Nesses parênteses a voz de Beatrice ocupa os espaços da plateia e ressoa na parede de tijolos erguida no palco para fechar a boca de cena que já fora demolida. O teatro, silenciado pela fisicalidade da quarta parede, volta a ecoar uma voz: *Padam, Padam*, canta Beatrice à capela. Ela termina a canção e se retira. O silêncio retorna, mas a memória de uma mulher cantando com uma potência semelhante à do grito volta a ser gravado nas paredes, nas poltronas vermelhas, no pó. Em seguida, a falta pôde retornar ao palco.

“Um dia essa melodia me enlouquecerá / Cem vezes quis dizer por quê / Mas ele me cortou / Ele sempre fala antes de mim / E sua voz cobre minha voz ... Padam, padam, padam ...” (Contet e Glanzberg, 1951) (tradução nossa)<sup>11</sup>

---

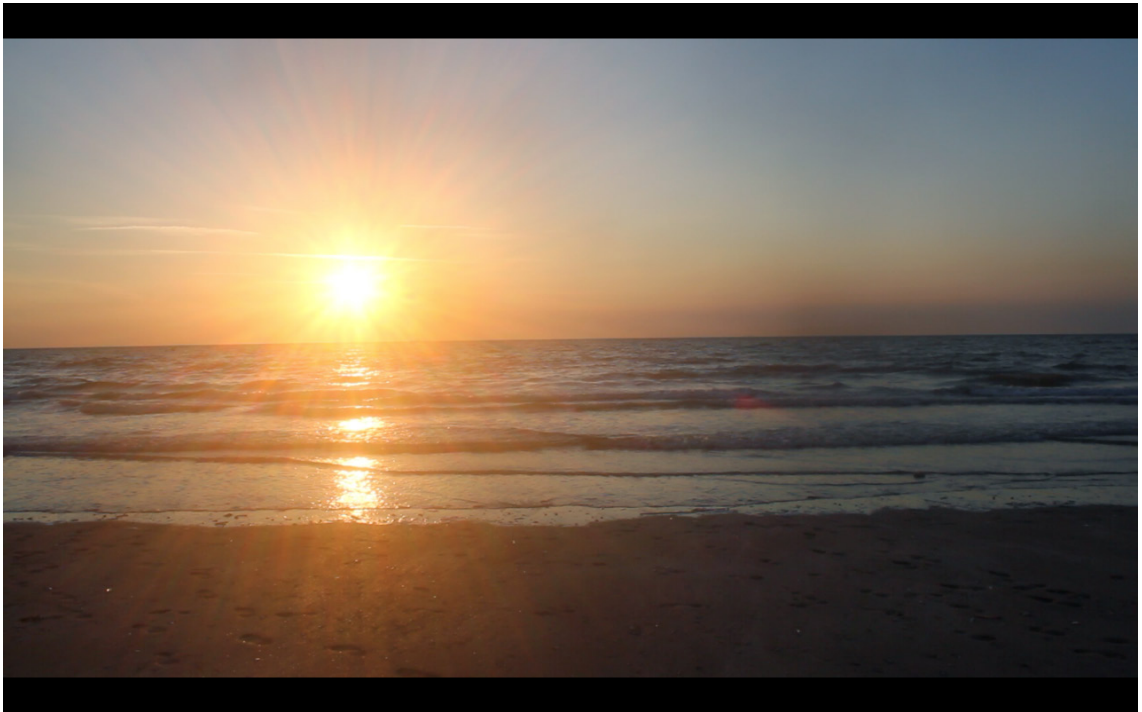
11 No original: *Un jour cet air me rendra folle/Cent fois j'ai voulu dire pourquoi/Mais il m'a coupé la parole/Il parle toujours avant moi/Et sa voix couvre ma voix...Padam, padam, padam...*



Muito tempo depois de retornar desse período de pesquisa e produção, percebo, não sem espanto, que silêncio, falta e incomunicabilidade são tão recorrentes na obra de Duras quanto na relação estabelecida, a partir dos espaços dessas cidades, com os lugares dos quais me apropriei. Afinal, percorrer e caminhar, de preferência sem um rumo pré-determinado, são mecanismos legítimos de apropriação de um lugar enquanto labirinto, enquanto possibilidade, e por que não, como diria Borges, enquanto infinito.

Um retrato filmado foi feito, durante oito minutos, do edifício Roches Noires. Na imagem, uma lenta e contínua explosão de luz se situa em uma das janelas do primeiro andar.

Figura 22. Patrícia Osses, 2015, *Roches Noires - Maison (Roches Noires - Casa)*, frame do díptico de vídeos, duração de 7'02". Fonte: Arquivo da autora.



Outro retrato filmado foi feito da maré em frente ao edifício, que subia naquele exato momento até transformar o tripé da câmera em uma ilha. Na imagem, o sol se move em direção ao horizonte e a maré cobre gradualmente todo o plano inferior. “Marguerite Duras e Marcel Proust eram escritores franceses. Ambos, durante determinado tempo de suas vidas, habitaram Roches Noires. ‘A eternidade escapa à toda qualificação’”<sup>12</sup>

Figura 23. Patrícia Osses, 2015, *Roches Noires - Soleil (Roches Noires- Sol)*, frame do díptico de vídeos, duração de 7'02". Fonte: Arquivo da autora.

---

12 Frase de abertura do trabalho Roches Noires, vídeo, em ambas as imagens, com citação de frase de Duras.

Continuo convencida de que confinar um trabalho poético - literário ou visual - dentro de um nicho específico, seja ele de gênero, etnia ou lugar de origem, é começar por vê-lo desde uma bula que pré-determina relações. Ainda assim, percebo que a reivindicação dessas vozes vem da urgência de nomear um território, uma vez que habitam o universo de uma linguagem que é território, domínio e privilégio do homem (branco e ocidental).

O homem, quando não pode nomear as coisas, ele está em perdição, está na infelicidade, está desorientado. O homem é doente de falar, as mulheres, não. Todas as mulheres que vejo aqui se calam num princípio, depois, não sei o que virá, mas elas começam por se calar, longamente. Elas estão incrustadas dentro do cômodo, como se inseridas nas paredes, nas coisas do quarto. Quando estou neste quarto, tenho a impressão de não alterar uma certa ordem, como se o cômodo, ele mesmo, enfim, o lugar, não percebesse que eu estou aqui, que uma mulher está aqui: ela já tinha o seu lugar.

Sem dúvida falo do silêncio dos lugares. (PORTE, 1997, p. 12) (tradução nossa)<sup>13</sup>

---

13 No original: *L'homme, quand il ne peut pas nommer les choses, il est dans la perdition, il est dans le malheur, il est désorienté. L'homme est malade de parler, les femmes non. Toutes les femmes que je vois ici se taisent d'abord; après, je ne sais pas ce qu'il en adviendra, mais elles commencent par se taire, longuement. Elles sont incrustées dans la pièce, comme insérées dans les murs, dans les choses de la pièce. Quand je suis dans cette pièce-là, j'ai le sentiment de ne rien déranger à un certain ordre, comme si la pièce, elle-même, enfin, le lieu, ne s'apercevait pas pas que je suis là, qu'une femme est là: elle y avait déjà sa place. Sans doute je parle du silence des lieux.*



## Referências

ANDREOSSO, Stephanie, A crítica literária feminista e a crítica literária feminina: o caso de Marguerite Duras, in: Revista **Lettres Françaises**, n12 (2), p. 253-262, UNESP, 2011. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/5313/4295> . Acessado em: 01/03/2021

BARBARA: **Je ne sais pas dire**, autoria e interpretação de Barbara. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7ey61JKO2ow&list=RDqRuRv2XlR7s&index=2> Acessado em: 01/03/2021

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**. Paris: Gallimar, 1960.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. **Le lieux de Marguerite Duras**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997.

GLANZBERG, Norbert, CONTE, Henri. **Padam Padam**, interpretado por Édith Piaf. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LfmgyuDRBwU> . Acessado em 01/03/2021

## Sobre a autora

**Patricia Osse** nasceu em Santiago do Chile em 1971, mas é paulistana desde 1973. É artista visual formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com Mestrado e Doutorado em Poéticas Visuais orientados por Carlos Fajardo. Também tem formação em Arquitetura e estudos em música, campos que continuam presentes na sua pesquisa. Refletindo sobre espaço, acabou por se embrenhar no território infinito dos lugares literários, das incursões urbanas e do entendimento de território a partir da borda. Atualmente vive e trabalha em Minas Gerais, onde leciona Instalação e Performance no curso de Artes Visuais da UFU (Universidade Federal de Uberlândia).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2262207477664670>

ORCID: [0000-0002-7160-1204](https://orcid.org/0000-0002-7160-1204)

Recebido em: 01-03-2021 / Aprovado em: 26-03-2021

## Como citar

OSSES, Patrícia. (2021). Eu não sei dizer: falta, silêncio e visualidade na Nevers de Marguerite Duras. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 161-185, jan./jun. 2021. <https://doi.org/10.14393/EdA-v2-n1-2021-59536>



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



# Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration

## The narrative in the image: sequence, plot and configuration

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne, Lausanne, Suisse

### RÉSUMÉ

Cet article propose une réflexion sur le potentiel narratif des images. Un aperçu des définitions de la narration, confrontant leurs particularités apporte les dernières tendances de la narratologie post-classique. La question de la narrativisation des images est abordée à partir de quelques exemples artistiques, qui représentent différents rapports à la dimension temporelle du récit. En prenant en considération les notions de séquence, d'intrigue et de configuration, une typologie des procédés de narrativisation de l'image fixe est développée.

### MOTS-CLÉS

Récit, image, configuration, séquence, intrigue.

### ABSTRACT

This article offers some thought on the narrative potential of the images. An overview of the definitions of narrative, confronting its particularities, unveils the latest trends of post-classical narratology. The question of the image narrativization is approached by the means of some artistic examples, which represent different relations with the temporal dimension of narrative. Considering the notions of sequence, plot and configuration, a typology of the still image narrativization methods is hereby developed.

### KEYWORDS

Narrative, image, setting, sequence, plot.

Cet article a été initialement publié dans l'ouvrage **Image et récit : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité**, sous la direction de Bernard Guelton, Collection : Ouverture Philosophique – Esthétique, © Éditions L'Harmattan, 2013. Les éditeurs tiennent à exprimer leurs sincères remerciements à Raphaël Baroni et aux Éditions L'Harmattan.

## Les différentes modalités de la narrativité

Lorsque la théorie du récit a tenté de devenir une discipline à part entière, l'une de ses premières ambitions aura été de définir l'extension de son objet d'investigation. Et d'emblée, le constat aura été celui d'une étonnante diversité des médias susceptibles de véhiculer un récit. Ainsi que l'exprimait Roland Barthes en 1966:

C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits: le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation (Barthes, 1966, p. 7).

Barthes supposait donc possible la reconnaissance de *quelque chose de narratif* qui pouvait être aussi bien véhiculé par le langage articulé que par l'image, « fixe ou mobile » précise-t-il. Barthes mentionne ainsi les cas du « tableau peint » et du « vitrail », à côté du « cinéma » et des « comics ». Vers la même époque, Gérard Genette (1972) défendait pourtant – avec un certain désespoir il est vrai – une conception beaucoup plus étroite du récit. Au cœur de sa poétique on trouvait l'analyse du discours narratif (voix, mode, ordre, durée, fréquence) et non l'articulation d'une logique des actions représentées<sup>1</sup> (motifs, thèmes, rôles, fonctions, etc.). La « narrativité » selon Genette (ce qui fait qu'un récit est un récit) dépendait ainsi de la nature du signifiant narratif et non de celle de son signifié. Dans une telle perspective, il aurait été nécessaire de restreindre le champ de la narratologie aux seuls actes de parole de type narratifs, reconduisant ainsi l'antique opposition platonicienne entre les modes mimétique et diégétique. Pourtant, ce qui frappe l'observateur, c'est la capacité d'une même histoire d'être véhiculée par une grande variété de supports (diégétiques ou mimétiques) tout en restant reconnaissable en tant que telle. Ainsi en va-t-il de la passion du Christ racontée par les évangélistes, commentée oralement dans les sermons des prêcheurs, évoquée par les vitraux, les mosaïques et les bas-reliefs des églises, par les séries d'images qui se succèdent sur un calvaire, par les retables et les toiles à scènes multiples, par les représentations dramatiques des « mystères » médiévaux, par les bandes dessinées des cours de catéchisme, par le roman de

---

1 Les études narratives de la période structuraliste peuvent, par conséquent, se ranger dans deux sous-ensembles qui se distinguent aussi bien du point de vue de leur méthode que de leur objet : les travaux d'inspiration genettienne, que l'on pourrait appeler *narratologie modale*, s'opposent aux travaux d'inspiration propienne, que l'on pourrait appeler *narratologie thématique*, et qui s'attachent à décrire les motifs, types et fonctions du récit, c'est-à-dire la logique actionnelle qui structure le signifié narratif indépendamment de sa prise en charge par un signifiant. Dans **La tension narrative** (Paris, Seuil, 2007), je tente de réconcilier ces deux approches de manière à décrire de manière plus complète le fonctionnement de l'intrigue.

Kazantzakis, voire par les versions cinématographiques de Martin Scorsese ou de Mel Gibson. Face à un aussi grand nombre de variantes, force est de constater que quelque chose reste invariant, une histoire reconnaissable, l'identité d'un signifié à partir duquel on peut espérer définir une narrativité pluri-sémiotique. Selon cette vue, la narrativité semble pouvoir se réduire aux caractéristiques de l'objet représenté, indépendamment du média qui le représente : serait narratif *n'importe quel support capable de raconter une histoire*, ce qui revient à définir le récit comme « la représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent pas ou ne s'impliquent pas l'un l'autre » (PRINCE, 2007, p.2)<sup>2</sup>.

Ainsi, les définitions de la narrativité, suivant la voie ouverte par Vladimir Propp, ont généralement mis au premier plan la question de la forme de l'histoire racontée avant celle du signifiant narratif, qui apparaît comme une variable secondaire. Pour reprendre l'expression de Barthes, « toute matière [semble] bonne à l'homme pour lui confier ses récits ». En d'autre terme, tout *medium* susceptible de représenter une histoire, c'est-à-dire d'articuler une série d'actions ou d'événements réels ou fictifs, pourrait ainsi recevoir le label de « récit minimal ». Si l'on suit les dernières tendances de la narratologie dite « postclassique » (HERMAN, 2002), on trouve toutefois trois manières de renouveler le problème de ce qui fait qu'un récit est un récit : la première se situe dans le prolongement des travaux formalistes et structuralistes, mais elle développe davantage la dimension cognitive de la séquentialité, la seconde fait intervenir des facteurs plutôt fonctionnels ou rhétoriques impliquant une approche dynamique de l'intrigue et liant cette dernière aux effets de suspense et de curiosité, et la dernière insiste sur la fonction du récit qui serait d'inscrire le cours de l'histoire dans une configuration rétrospective et signifiante.

1. Dans le premier cas, le critère de narrativité se définit sur un plan formel comme la « représentation séquentielle d'événements séquentiels, fictionnels ou autres, dans n'importe quel medium » (KAFALENOS, 2006, p. viii). Ici, on voit déjà poindre un problème pour le récit véhiculé par l'image fixe, puisqu'Emma Kafalenos postule la nécessité que le medium produise une séquentialité qui redouble celle de l'événement représenté. En cela elle reste fidèle à la définition proposée par Christian Metz en 1968 qui affirmait que :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... Il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. (METZ, 1968, p. 27)

---

2 L'insistance de Prince sur le caractère non prévisible de l'enchaînement s'explique par une question de pertinence qui sera discutée plus bas, à savoir que l'enchaînement prévisible ou banal est dépourvu d'intérêt narratif, et donc réduit le jugement de narrativité.

A ce premier niveau, que l'on peut définir comme celui de la *séquence* au sens le plus élémentaire que l'on pourra donner à ce terme, la narrativité qui repose sur « la représentation séquentielle d'un événement séquentiel » ne fait intervenir qu'une logique de l'action se référant à la transformation d'un état en un autre état, c'est-à-dire à une transformation, une forme en mouvement, qui s'oppose à l'immobilité ou à la pause que pourrait saisir une configuration statique. Si l'on se tient à ce seul critère, représenter une casserole remplie d'eau qui passe de la température ambiante à l'ébullition représente une définition élémentaire de la narrativité. Or, on saisit d'emblée le défi qu'une telle représentation posera à l'image fixe, puisque cette dernière se définit précisément comme une forme statique.

Toujours est-il que la nouveauté essentielle, dans le cadre de la narratologie postclassique, tient au fait que la séquence est d'abord saisie comme un schéma cognitif articulant une dimension temporelle: par exemple la logique téléologique de l'action planifiée ou celle des conflits, des matrices interactionnelles élémentaires réglant le déroulement d'un contrat, d'un don ou d'un méfait, des scripts d'actions routinières, ou des régularités attendues liées à des genres narratifs<sup>3</sup>. Elle appartient à un répertoire de transformations actualisables qui permettent de produire ou d'interpréter les productions culturelles de type narratif. En s'éloignant d'une conception de la séquence en tant que propriété formelle immanente à la représentation elle-même, une telle définition ouvre une voie pour l'analyse de récits iconiques qui ne représentent le plus souvent que des histoires potentielles ou implicites. Par exemple, le spectateur disposant d'une connaissance du monde articulée sous forme de scripts pourra anticiper la transformation qui affectera une casserole remplie d'eau froide et placée sur un feu à partir de la représentation figée de son état initial. De ce point de vue, on pourra distinguer des représentations iconiques<sup>4</sup> plus ou moins narratives en fonction de leur capacité à engendrer une interprétation plutôt séquentielle ou plutôt statique.

2. La seconde manière de définir la narrativité fait intervenir un interprète qui reconnaît, en fonction de divers critères historiques et culturels, le degré de narrativité de tel ou tel objet<sup>5</sup>. A ce niveau, on pourra montrer par exemple qu'une recette de cuisine, une notice de montage ou un mode d'emploi peuvent apparaître formellement comme des représentations séquentielles de suites d'actions, bien que, pour la plupart d'entre nous, ces séquences ne soient pas jugées très narratives. C'est en partie l'usage que l'on fera de la séquence représentée qui déterminera la manière dont on percevra sa nature. La notice de montage ou la recette servent un but pratique, ce sont des actes de langage de nature prescriptive servant à régler des problèmes (ou tensions) externes. La représentation narrative semble quant à elle relever d'un mode assertif et sa nature est essentiellement de susciter un intérêt lié à la nature énigmatique, imprévisible, surprenante ou inédite des événements racontés (ce qui produit et éventuellement résout une tension interne à la représentation).

---

3 Voir BARONI, R. *op. cit.*, p. 161-224.

4 Ici, le terme « iconique » n'est pas à prendre au sens de Peirce comme signe fondé sur une relation analogique avec son référent, mais plutôt comme signe visuel ou image.

5 Pour une telle approche, voir RUDRUM, D. From narrative representation to narrative use: Towards the limits of definition, **Narrative**, Vol. 13 (2), 2005, p. 195-204.

Ici, les tenants d'une définition formelle de la narrativité peuvent néanmoins souligner quelques traits objectifs qui permettront au récit d'acquérir un degré de narrativité supérieur aux recettes, aux notices, ou au spectacle d'Andy Warhol mangeant un hamburger. Tous les événements ne sont pas également racontables, ils doivent par conséquent remplir certains critères qui définissent une événementialité saillante<sup>6</sup>. Nous passons ici d'une définition de la narrativité qui fait intervenir un simple flux temporel à la définition d'une suite d'événements susceptibles de nouer une intrigue, c'est-à-dire d'intriguer un narrataire, de l'impliquer dans la représentation en suscitant un intérêt spécifique concernant la manière dont le récit se dénouera<sup>7</sup>.

La séquence devient *intrigue* lorsque la représentation devient réticente, c'est-à-dire entretient un mystère ou un sentiment de suspense, lorsque des surprises surviennent sur la ligne du temps et soulignent que nous nous sommes éloignés du cours habituel des événements. Pour Meir Sternberg, la narrativité se définit dès lors fonctionnellement comme :

le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces deux plans, quel que soit le medium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, Je définis le récit comme un discours dans lequel un tel jeu domine: la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes de raconter/lire (STERNBERG, 1992, p. 529).

On constate qu'à ce niveau, Sternberg mentionne la possibilité que le *medium* se trouve sous une forme latente, la coopération nécessaire de l'interprète transforme ainsi une définition purement formaliste de la séquence narrative en une définition fonctionnelle mettant en jeu un narrateur intrigant et un narrataire intrigué. Il s'agit donc également d'une position qui ouvre des perspectives pour le récit véhiculé par l'image fixe.

3. Pour terminer ce rapide tour d'horizon des définitions du récit et de leur lien avec la dimension temporelle de l'histoire, il nous faut mentionner une dernière conception qui s'avère assez différente des deux précédentes. Ce point de vue est notamment exprimé par Paul Ricœur (1983), qui s'inspire d'un passage de la *Poétique* dans lequel Aristote insiste sur la nécessité que les événements racontés (*muthos*) forment une totalité (*holos*). En réalité, Ricœur est surtout influencé par une question que se posent les historiens (notamment Hayden White) concernant leur

---

6 Sur la question spécifique de la « racontabilité » (*tellability*), voir R. Baroni, « Tellability », in **Handbook of Narratology**, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert, Berlin and New York, de Gruyter, 2009, p. 447-454.

7 Sur la différence entre cette conception dynamique et la « mise en intrigue » telle que la définit Ricœur – qui est ici désignée par le terme de « configuration » – je me permets de renvoyer à R. Baroni, **L'œuvre du temps**, Paris, Seuil, 2009, p. 45-94. La nécessité pour le récit de posséder une intrigue (au sens dynamique de « dispositif intrigant ») se fait surtout ressentir dans le contexte des productions fictionnelles, car elle s'oppose en partie à la visée de certains récits factuels (historiographie, récits journalistiques) dont le but est essentiellement de configurer une explication ou de livrer une information aussi rapidement que possible.

travail de réarrangement des événements du passé et sur la manière de leur conférer un sens en s'appuyant sur la rétrospection, c'est-à-dire sur la connaissance de la manière dont les événements se sont achevés. La notion de *configuration* insiste par conséquent sur le caractère compréhensible d'un événement passé qui s'inscrit dans une figure, et qui devient dès lors saisissable comme une totalité à partir de son point final. Le passage suivant explique comment l'on passe de la logique prospective de l'intrigue (suspense, curiosité, surprise) à la logique rétrospective de la configuration:

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés (RICOEUR, 1983, p. 130).

Sans vouloir m'éterniser sur cette notion, je dirai simplement que la configuration apparaît essentielle quand il s'agit de saisir le sens des événements représentés, et que sa fonction apparaît également comme partiellement définitoire de la narrativité, comme sa raison d'être. Ainsi que l'expriment les anglophones, la configuration représente the *point of the story*, c'est-à-dire le point de vue global sur l'histoire qui permet d'en saisir la pertinence sémantique. C'est en recourant à cette notion que l'on pourra dire éventuellement que *Crime et châtiment* est un « roman sur la culpabilité ». Et ce faisant, on considère que les épisodes de l'histoire ne représentaient au fond qu'une variation autour d'un motif central invariant. Bien-sûr, la notion de configuration est souvent implicite, multiple, sujette à discussion, et le motif n'apparaît généralement que rétrospectivement, en fonction d'un acte interprétatif singulier qui doit aller au bout de son processus. Toujours est-il que la présomption de cohérence qui s'attache aux œuvres d'art, le pressentiment que l'histoire est pré-configurée par le *medium* qui la véhicule, agissent comme des guides essentiels pour l'interprétation de certains récits.

On saisit par ailleurs l'affinité de cette notion avec la représentation iconique, puisque cette dernière apparaît précisément comme une synthèse de l'hétérogène, comme un agencement créatif de formes et de couleurs qui se combinent pour produire une représentation unifiée et cohérente. D'ailleurs, l'affiche d'un film ou la couverture d'un roman, tout comme leur titre, peuvent apparaître comme des éléments péritextuels participant à l'émergence de cette configuration, de ce sentiment d'unité qui accompagne l'actualisation de l'histoire. Si la notion de *configuration* consiste à *donner forme au temps*, et si elle semble donc être une propriété quasi nécessaire de tout récit bien formé, elle n'en est donc pas moins opposée aux notions de *séquence* et d'*intrigue* et, pour tout dire, à la *temporalité* du récit, puisque cette dernière se manifeste essentiellement par une *transformation* ou une *déformation* provisoire.



## Narrativisations de l'image

Lorsqu'il s'agit de discuter des rapports entre récit et image, il est difficile de ne pas mentionner la position exposée par Lessing dans son fameux *Laocoon*. Non que celle-ci soit très originale ni très actuelle, mais elle a le mérite de poser clairement le problème central que pose la représentation iconique à la narrativité. Ainsi que le résume Elisabeth Décultot:

S'il fallait, à la manière des dictionnaires, résumer les thèses défendues par Lessing dans le *Laocoon*, on arriverait, comme ces mêmes dictionnaires, à un résultat finalement malingre. D'une démonstration hérissée de détails érudits émergent deux axiomes centraux : la peinture (autrement dit, les arts plastiques dans leur entier, selon l'acception lessingienne) est soumise au principe de simultanéité et représente des corps coexistant dans l'espace, tandis que la poésie, soumise au principe de diachronie, représente des actions se succédant dans le temps ; par ailleurs, le peintre recourt à un langage constitué de signes « naturels », c'est-à-dire fondés sur la reproduction mimétique de la nature, tandis que le poète recourt à un langage constitué de signes « arbitraires », c'est-à-dire portés par les conventions de la langue (DECULTOT, 2003, p. 197).

Plusieurs critiques ont été adressées à cette position tranchée. Karen Parna, entre autres, affirme que de nombreux exemples émanant aussi bien de la littérature que des arts figuratifs:

prouvent qu'une telle distinction entre les arts temporels et les arts spatiaux n'est plus valide à la fin du vingtième siècle. On peut montrer que l'image fixe déborde de ses frontières traditionnelles et montre des caractéristiques qui étaient autrefois considérées comme étant hors d'atteinte. La temporalité, la forme narrative, un sens de la succession et de la séquence peuvent en réalité être discutés dans le contexte de l'image arrêtée (PARNA, 2001, p. 29).

Mais peut-être n'est-il pas besoin de se référer ici au mouvement du *Narrative Art* pour se poser la question de la porosité des frontières entre représentation iconique et narrativité. Ainsi que le suggère Jean-Marie Schaeffer (2001, p.21), c'est probablement le classicisme de Lessing qui l'a poussé à défendre une thèse aussi extrême, car il est évident que les tableaux à scènes multiples, tel que *Les scènes de la vie du Christ* de Louis Alincebrot (Figure 1) par exemple, ou alors ces ancêtres de la bande dessinée que représentent la tapisserie de Bayeux ou la colonne de Trajan, sont des exemples éloquentes de récits en image.



Figure 1 – Louis Alinebrot, *Scènes de la vie du Christ*, 1440, Madrid, Musée du Prado.

Schaeffer signale cependant une limitation qui dépend directement de la nature du support sémiotique : « l'image fixe ne peut montrer la succession temporelle que sous la forme d'une coprésence ou d'une contiguïté spatiales » et par conséquent c'est « la vectorisation de ces différentes scènes qui permet à celui qui regarde l'image de transcender la monstration en une thématisation de la représentation d'un flux temporel, représentation à partir de laquelle il peut alors extrapoler une histoire » (ibid. p. 27).

D'ailleurs, on pourrait douter qu'un interprète dépourvu de compétences encyclopédiques suffisantes, c'est-à-dire ignorant les principaux épisodes de la vie du Christ, serait capable de reconstruire la séquence temporelle figurée par la toile de Louis Alinebrot. On pourrait très bien imaginer que la scène représente un instant unique dans lequel un individu barbu porte une

croix, pendant qu'un autre, qui lui ressemble vaguement, est déjà crucifié sur la colline adjacente. Quant au jeune garçon qui semble tenir un discours, si l'on ignore la tradition apocryphe qui relate l'enfance de Jésus, il devient quasiment impossible de l'identifier comme un état passé des deux autres personnages. La « vectorisation » est ici entièrement tributaire d'une intertextualité qui définit l'ordre et la nature des épisodes.

Pour le dire simplement, l'image fixe peut effectivement donner forme à une histoire, mais elle ne peut réaliser son potentiel narratif qu'avec le concours d'un interprète qui reconstruit mentalement, par son parcours de lecture et en s'appuyant sur ses propres compétences narratives, le flux temporel à partir de la représentation. Cela dit, une telle dépendance de la représentation vis-à-vis de son spectateur ne devrait pas nous alarmer outre mesure puisque, ainsi que je l'ai déjà signalé, nous sommes sortis d'une période formaliste où la question de la narrativité ne pouvait se poser que dans les termes d'une structure immanente à la représentation, et non en tant que structure cognitive ou interprétative permettant la narrativisation d'un objet.

S'il semble donc qu'il y ait contradiction apparente entre récit et image fixe, il y a pourtant de nombreuses manières de contourner cet écueil et de rechronologiser ce qui se donne à première vue comme la représentation synthétique d'un état. On sait par exemple qu'une série de points rapprochés ou éloignés les uns des autres, bien qu'ils apparaissent simultanément sur l'image, peuvent très bien être lus (et sont même généralement spontanément lus) comme une succession ou un rythme. Dans ce cas, ce n'est pas l'image elle-même qui est chronologique, mais c'est le regard qui construit une temporalité en suivant une convention de lecture de gauche à droite dépendant d'un conditionnement culturel. C'est en développant ce genre de technique que les récits en image de la colonne de Trajan ou de la tapisserie de Bayeux ont été élaborés. C'est également ce mouvement du regard qui permet à la bande dessinée de chronologiser les cases à l'intérieur de la planche et les planches à l'intérieur du volume.

On peut ajouter que le cheminement programmé à l'intérieur du cadre de l'image n'est de loin pas la seule manière de narrativiser cette dernière. Si l'on prend les séries de vitraux, les bandes dessinées ou le cinéma, il devient évident que la simple mise en série des images produit une forme de temporalisation pré-codée. Le cinéma est évidemment le cas le plus extrême de pré-codage du temps, puisque la succession rapide des images projetées par un instrument de lecture transforme ces dernières en l'illusion d'une expérience immédiate du flux temporel<sup>8</sup>, ce qui ne réclame qu'une participation minimale du spectateur.

A l'inverse, sur un plan de coopération beaucoup plus exigeant, le déploiement de la temporalité du récit peut demeurer entièrement implicite, ne reposer que sur les épaules de l'interprète. Ainsi, *Marat assassiné* (Figure 2) peint par David apparaît comme le *climax* d'une intrigue implicite que le spectateur est invité à compléter par lui-même, en s'appuyant sur sa connaissance encyclopédique d'un répertoire de récits déjà racontés. Dans ce cas précis, le travail de l'interprète est fondé sur la base d'indices iconiques renvoyant à une histoire connue qui fonctionne comme l'hypotexte narratif de la scène figurée.

---

8 Il s'agit évidemment d'une illusion puisqu'il est parfaitement possible, suivant la manière dont on actualise le récit filmique (lecture image par image, pause) d'isoler les plans fixes qui le constituent.

Si l'art religieux du Moyen Âge est souvent narrativisé par le recours quasi exclusif à un hypotexte biblique largement connu du public, l'art moderne et contemporain semble pour sa part avoir souvent cherché à dynamiser les images en recourant à d'autres formes de temporalités, plus dynamiques, qui n'exigent pas de connaissance préalable. Dans cette perspective, la peinture de David se narrativise non seulement parce qu'elle évoque un récit connu, mais aussi parce qu'elle figure un *instant critique*. La plume et la lettre restent agrippés à ce corps qui n'a pas encore été complètement abandonné par la vie. Le titre original de cette peinture était d'ailleurs: « Marat à son dernier soupir », ce qui souligne le caractère dramatique de la représentation, qui apparaît comme un « suspens » au cœur d'un procès tendu vers son dénouement tragique. Le photomontage d'Yves Klein, *Le Saut dans le vide* (Figure 3), illustre de manière encore plus évidente une telle dynamique de l'image, qui se projette vers son dénouement prévisible en vertu des lois de l'attraction.



Figure 2 – Jacques Louis David, *Marat assassiné*, 1793, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

Figure 3 – Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960.

*L'instant critique*, qui insiste sur l'instabilité ou l'inachèvement de l'état figuré, peut être rapproché de la notion d'*instant prégnant* développée par Lessing, ce dernier affirmant que « la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit » (LESSING, 1990, Ch. XVI, § 120).

Une autre forme de dynamique, qui se rapproche cette fois de la mise en intrigue fondée sur la curiosité, consiste à représenter une image ambiguë exigeant un effort interprétatif pour élucider l'énigme. On peut penser par exemple au fameux portrait des époux Arnolfini, peint par Van Eyck (Figure 4), qui exige un recadrage perceptuel et interprétatif de la toile. Il est en effet nécessaire d'observer attentivement le tableau pour comprendre que les personnages ne posent pas simplement devant un peintre, mais sont en train d'accueillir des visiteurs, dont la présence nous est révélée par le reflet du miroir à l'arrière plan, à la manière d'une image cachée. La désambiguïsation retardée de cette scène introduit un délai dans l'identification du motif, ce qui permet d'inscrire l'image dans une tension entre nœud et dénouement.



Figure 4 – Jan Van Eyck, *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434, Londres, National Gallery.

À y regarder de plus près, le miroir de Van Eyck est doublement, voire triplement narratif, car il est porteur d'un autre type de récit iconique que nous avons déjà évoqué en commentant la toile d'Alincebrot. On peut identifier en effet, dans le support en bois, dix médaillons représentant différentes phases du récit de la Passion, ce qui le transforme en vecteur d'une autre histoire, qui s'inscrit dans une temporalité différente. Reste enfin l'image configurante, qui peut s'imposer

d'emblée, ou au terme du parcours interprétatif, et qui permet d'inscrire l'œuvre, et le récit qu'elle figure, dans une synthèse compréhensive. Encore une fois, prenons par exemple ce miroir (Figure 5) qui, une fois identifié et désambiguïsé, semble résumer l'ambition esthétique de Van Eyck qui était, pour reprendre les termes d'Ernst Gombrich, de « saisir, comme en un miroir, les moindres détails de la réalité » (1997, p. 240).



Figure 5 – Jan Van Eyck, *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434, Londres, National Gallery, détail.

Nul doute qu'à ce niveau, nous sommes entièrement passés du côté de l'interprétation et que l'identification de la configuration ne dépend plus que d'un patient travail de construction interprétative aboutissant à une synthèse compréhensive de l'œuvre (parmi d'autres possibles). Pourtant, une fois opérée, cette synthèse apparaît bien comme appartenant formellement à l'œuvre, comme ayant toujours été déjà là, et elle n'en est pas moins définitoire, comme on l'a vu avec Ricœur, de certaines caractéristiques formelles de la narrativité.

On peut donc résumer ces différentes procédures qui permettent une temporalisation et une narrativisation de l'image fixe, chacune requérant une participation plus ou moins importante du spectateur. On peut par ailleurs rapprocher ces six procédures, qui vont de la plus banale à la plus complexe, des différentes modalités de la narrativité en termes de *séquence*, d'*intrigue* ou de *configuration*:

### **Typologie des procédés de narrativisation de l'image fixe**

Les trois premières procédures permettent de montrer comment il est possible de reconstruire la double séquence temporelle définitoire du récit minimal à partir d'une image.

A1) *Insérer une image dans une série* (narrativité iconique sérielle).

Dans un premier cas, la procédure la plus simple consiste à insérer une image fixe dans une série d'autres images fixes ou mobiles. Dans ce cas, exploité notamment par la bande dessinée, le roman photo, le cinéma ou les séries photographiques du Narrative Art, le passage d'une image à l'autre requiert une participation plus ou moins importante du spectateur et permet de construire, comme dans un roman dont on parcourt les lignes, une double séquence temporelle, racontante et racontée.

A2) *Représenter simultanément dans une image différentes étapes d'un procès* (narrativité iconique co-extensive).

La deuxième modalité consiste en une image qui représente simultanément différentes étapes d'un procès, et qui réclame un cheminement visuel transformant l'espace en durée. Ici encore, nous sommes au niveau d'une double séquence temporelle, racontante et racontée, mais qui réclame un effort accru de la part de l'interprète, car le découpage des différents moments est moins strictement réglé que dans le cas de la série. On peut noter au passage que le cheminement visuel dépend souvent d'une connaissance intertextuelle qui « scénarise » l'image.

A3) *Evoquer sur un mode allusif un récit par une image* (narrativité iconique intertextuelle).

La troisième modalité, dans sa variante la plus banale, représente simplement l'illustration d'une scène que le spectateur est capable de rattacher à un récit connu en se basant sur des indices iconiques. Par exemple le serment des Horaces, Salomé tenant la tête de Jean Baptiste sur un plateau, etc. Dans ce cas, la séquence racontée et la séquence racontante sont entièrement implicites et dépendent de l'activation par l'interprète d'un intertexte connu. Dans certains cas, la connaissance ne relève pas à proprement parler d'une culture narrative, mais simplement d'une connaissance du monde articulée sous forme de « scripts » dont le développement est plus ou moins prévisible.

Les deux modalités suivantes peuvent être associées à la notion d'intrigue dans son acception la plus dynamique, à savoir celle d'un récit noué, dont la tension oriente l'attention vers un dénouement, qui marque soit le terme d'un procès instable, soit la résolution d'une énigme.

B1) *Représenter par une image un procès à un instant critique* (suspense iconique).

Comme on l'a vu avec la toile de David, cette modalité est très proche de la précédente, dans la mesure où l'image fonctionne comme un inducteur de récit sans pour autant présenter elle-même toutes les caractéristiques de la narrativité. Cependant, dans ce cas, l'image représente un procès dont le spectateur peut inférer qu'il se trouve dans un état critique. L'instabilité de l'état représenté oriente naturellement l'attention du spectateur vers un dénouement ultérieur qui est extrapolé à partir de l'instant figuré. L'image agit comme un catalyseur ou une cataphore induisant un sentiment de suspense. Ici, par rapport à la modalité précédente, en général, il n'est nul besoin de recourir à un scénario préfiguré par un récit passé, c'est l'état lui-même qui, par son instabilité affichée, se donne comme impliquant une transformation à venir, qui peut d'ailleurs être relativement prévisible ou imprévisible suivant les circonstances.

B2) *Présenter une image ambiguë produisant une synthèse retardée* (curiosité iconique).

L'image ambiguë possède un lien plus lâche avec la narrativité proprement dite que l'image critique, puisque le caractère énigmatique de la représentation et le temps que réclame sa désambiguïsation n'impliquent pas nécessairement la temporalité d'un événement, mais seulement la temporalité de l'acte interprétatif tendu vers une résolution. On peut cependant souvent rencontrer ce genre de dispositif dans un contexte narratif, notamment dans des récits en image qui exploitent la série, comme la bande dessinée ou le cinéma. Cette dynamique rejoint par ailleurs divers procédés courants de mise en intrigue tels que, par exemple, les *introïts* énigmatiques si souvent pratiqués par les romans du XIXe siècle (GENETTE, 1972, 207) ou ce que Barthes (1970) désignait par le *code herméneutique*, qui s'applique aussi bien aux romans balzaciens qu'à l'ensemble des récits policiers.

C) *L'image propose une synthèse de l'histoire* (configuration iconique).

La dernière modalité est certainement la moins temporelle de toutes, et l'on pourrait même dire qu'elle est exactement opposée aux modalités séquentielles ou intrigantes qui articulent la temporalité narrative, puisqu'elle résulte d'une opération de fixation de l'histoire dans une image totalisante. Pourtant, cette configuration, qui est par nature parfaitement compatible avec la représentation iconique, fonctionne souvent dans un contexte narratif comme une synthèse de l'hétérogène rendant visible l'ordre de la série et comme un trait définitoire de la narrativité. L'affinité entre la dimension configurationnelle des récits et la représentation imagée explique probablement la tendance à accompagner les récits littéraires d'une couverture illustrée qui se présente, à l'instar du titre, comme un premier symptôme de la configuration.

## Conclusions provisoires

Pour terminer ce rapide tour d'horizon des rapports entre récit et image, il convient de souligner à nouveau que l'inscription du récit dans l'image fixe exige une participation plus ou moins importante de la part du spectateur : l'image se présente ainsi essentiellement comme le catalyseur d'un récit potentiel plutôt que comme un récit actuel. Par ailleurs, il est évident que la narrativisation de l'image fixe dépend de conventions culturelles et historiques. Ainsi, certaines formes de narrativisation iconiques se trouvent associées de manière privilégiée à telle ou telle esthétique. Ainsi, les représentations iconiques de la vie du Christ n'ont pu être perçues en tant qu'épisodes d'un récit que dans la mesure où le public médiéval connaissait déjà (le plus souvent par transmission orale) la trame narrative dans laquelle elles s'inséraient. Pour illustrer cette dépendance hypotextuelle de l'imagerie médiévale, il suffit de constater les difficultés que peut poser la lecture iconographique de telles œuvres à des étudiants qui débudent leurs études en histoire de l'art et qui n'auraient que de vagues connaissances de l'histoire biblique. D'autre part, la représentation simultanée de différentes étapes d'un procès dans une même image est aussi fortement liée à l'esthétique médiévale, et tend à disparaître dans les œuvres plus tardives.

Par ailleurs, il est évident que l'exploitation de l'instant critique est plus répandue dans les œuvres baroques, qui visent à produire un effet dynamique, que dans celles de la renaissance, qui tendent davantage à l'équilibre de la composition. C'est ce même dispositif, reposant sur



un suspense inchoatif, que l'on retrouve fréquemment exploité dans le *Narrative Art* et dans de nombreuses représentations photographiques. Par ailleurs, il faut insister sur le fait que les œuvres exploitant une tension inhérente à la représentation d'états critiques (suspense) ou ambigus (curiosité) exigent, certes, un effort de leur spectateur pour insérer la figure dans une séquence temporelle seulement esquissée, mais cette collaboration est plus immédiate et repose sur des compétences cognitives qui ne requièrent pas la connaissance d'un intertexte.

Par ailleurs, s'il est possible, ainsi que j'ai tenté de le montrer, de distinguer différentes modalités par lesquelles des caractéristiques narratives sont susceptibles de se manifester au sein de l'image fixe, il faut ajouter que ces modalités se présentent rarement de manière isolée. C'est que laisse du moins supposer la nature à la fois intrigante (B2), coextensive (A2), et configurante (C) du miroir de Van Eyck ou la narrativité intertextuelle (A3) et suspensive (B1) du *Marat assassiné*. On pourrait même avancer que c'est le plus souvent l'entrelacement de différentes couches de narrativité qui transforme l'image en un récit potentiel, ce qui ne nous empêche nullement d'isoler chacune de ces strates lors de la lecture de l'œuvre. Je précise enfin que mon inventaire des relations possibles entre récit et image est à la fois empirique et intuitif, et qu'il se réfère à des concepts narratologiques hétérogènes et parfois concurrents. Il ne visait donc nullement à l'exhaustivité ni à la systémativité. Il ne s'agit que de quelques catégories provisoires dont j'espère que la valeur, bien que purement heuristique, n'en est pas moins opératoire.

## Références bibliographiques

BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, n° 8, 1966.

<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

DECULTOT, E. Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique, *Les Etudes philosophiques*, N° 65 (2), 2003. <https://doi.org/10.3917/leph.032.0197>

GENETTE, G. **Figure III**, Paris, Seuil, 1972.

GOMBRICH, E. H. **Histoire de l'art**, traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard, (1950), 1997.

HERMAN, D. **Story Logic**, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002.

KAFALLENOS, E. **Narrative Causalities**, Ohio, Ohio State University Press, 2006.

LESSING, G. E. **Laocoon**, traduction de A. Courtin, revue et corrigée par J. Bialostocka, Paris, Editions Hermann, (1766), 1990.

METZ, C. **Essais sur la signification au cinéma**, Paris, Klincksieck, 1968.

PARNA, K. Narrative, time and the fixed image, in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

PRINCE G. Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability, in **Narrativity**, J. Pier et A. García-Landa (éds.), Berlin, De Gruyter, 2007.

RICOEUR, P. **Temps et récit**. Paris : Seuil, 1983.

SCHAEFFER, J.-M. Narration visuelle et interprétation, in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

STERNBERG, M. Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity, **Poetics Today**, Vol. 13 (3), 1992. <https://doi.org/10.2307/1772872>

## À propos de l'auteur

**Raphaël Baroni** est professeur associé à l'École de français langue étrangère de l'Université de Lausanne. Ses travaux portent notamment sur la théorie littéraire, la didactique de la littérature et la didactique du FLE. Il s'intéresse aussi à l'étude des médias, avec un intérêt particulier pour la bande dessinée et la transition numérique des arts. Il a publié trois ouvrages : *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'œuvre du temps* (Seuil, 2009) et *Les rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017). Il a co-dirigé une douzaine de numéros de revue ou d'ouvrages collectifs, dont *Introduction à l'étude des cultures numériques* (à paraître, Armand Colin), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (OSUP, 2016) et *Le Savoir des genres* (PUR, 2007). Il a créé avec Thérèse Jeanneret le Groupe de recherche sur les biographies langagières (GReBL). Il a aussi participé à la création du Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD), du Pôle de narratologie transmédiatic (NaTrans) et du Réseau des narratologues francophones (RéNaF). À côté de ses enseignements à Lausanne, il a été professeur invité à l'École normale supérieure de Paris et à l'Université Paris III Sorbonne-Nouvelle.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4350-3735>

Reçu en: 30-06-2021

## Comment citer

BARONI, Raphaël (2021). Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 187-203, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-202-62069>



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



# Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau. Effacement et présence de ce que racontent des œuvres visuelles

What to do with the plastic testimonies of Auschwitz-Birkenau. Erasure and presence of the story, told by these visual works

NATHANAËL WADBLED

Université de Lorraine - Centre de Recherche sur les Médiations (CREM), France

## RÉSUMÉ

Les musées-mémoriaux de la déportation et du génocide commis par les nazis n'exposent que rarement les dessins, peintures et sculptures produites par les rescapés montrant de manière représentative leur expérience de l'horreur. Les nombreuses images exposées sont essentiellement des photographies. C'est notamment le cas dans l'exposition du Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau. Lorsque des œuvres testimoniales sont mises en avant, c'est dans un espace à part, séparé de l'exposition historique. Mon hypothèse est que le discours sur la Shoah porté par l'exposition n'est pas susceptible de leur laisser une place. Si l'exposition historique montre l'incommensurabilité de l'horreur, ces témoignages plastiques induisent en effet à imaginer le récit de la vie des victimes représentées et donc à rendre leur vie commensurable avec ce que les visiteurs peuvent comprendre. Les œuvres représentatives placent le spectateur face à l'évidence de l'expérience de l'horreur plutôt que devant celle de son ineffabilité.

## MOTS CLÉS

Auschwitz-Birkenau, musée-mémorial, Olère, patrimoine obscur, représentation, Shoah, témoignage, tourisme mémoriel.

## ABSTRACT

The memorial museums of Nazi deportation and genocide rarely exhibit drawings, paintings and sculptures produced by survivors that represent their experience of the horror. The numerous images on display are mainly photographs. This is particularly the case with the exhibition at the Auschwitz-Birkenau Memorial Museum. When testimonial works are shown, it is in a separate space from the historical exhibition. My hypothesis is that the discourse on the Shoah conveyed by the exhibition is unlikely to make room for them. If the historical exhibition shows the immeasurability of the horror, these plastic testimonies induce us to imagine the life story of the represented victims and thus making their lives commensurable with what the visitors can understand. The representative works place the spectator in front of the evidence of the experience of the horror rather than in front of that of its ineffability.

## KEYWORDS

Auschwitz-Birkenau, memorial-museum, Olère, obscure heritage, representation, Shoah, testimony, memorial tourism

## **Introduction : la place des œuvres de témoins dans l'exposition générale d'Auschwitz**

Les témoignages plastiques – dessins, peintures et sculptures produites par les rescapés – sont relativement peu mis en avant dans les expositions consacrées à la Shoah. Dans l'exposition générale du Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau, ils sont cependant placés à part des autres objets et images par lesquels l'histoire est transmise. Une unique salle de l'exposition générale présente quelques dessins qui ne semblaient pas intéresser particulièrement les visiteurs. Seules des œuvres du peintre David Olère sont exposées dans un bâtiment séparé de ceux de l'exposition entre 2018 et 2019. Cependant, le site internet de l'institution atteste à la fois du grand nombre et de la grande variété d'œuvres de déportés en sa possession. Ce sont des dessins, des peintures ou des sculptures, le plus souvent réalisées après-coup. Cette absence peut surprendre, en comparaison de la place accordée aux témoignages discursifs dans le discours des guides. Ils s'en servent pour rendre concret ce qu'il s'est passé en le racontant à travers le regard des déportés et leurs anecdotes. La mise en récit n'est alors pas celle de l'histoire ou du fonctionnement du camp. Elle est celle des histoires de ceux qui l'ont vécu. Les stories ont une place dans la visite à côté de l'histoire (RICŒUR, 1983 : 296). Une œuvre plastique livre l'expérience de l'artiste par une autre forme de langage, un langage sans mots, mais composé de traits, de couleurs et de formes. Si la littérature est reconnue aujourd'hui comme dépositaire de la mémoire de la Shoah, ce n'est pas le cas des témoignages plastiques.

Au-delà du cas de la muséographie du Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau, cette situation apparaît dans l'absence de travaux sur ces images testimoniales. Les travaux sur le témoignage se sont peu intéressés aux témoignages plastiques (DULONG, 1998 ; JURGENSON et BERNARD-NOURAUD, 2015) et les rares l'ayant fait n'ont considéré que secondairement l'aspect de leur exposition. Symétriquement, les travaux sur les images de la Shoah se sont peu intéressés aux témoignages. Ils se sont essentiellement concentrés soit sur les photographies qui témoignent sans être reconnues comme des œuvres (HORNSTEIN et JACOBOWITZ, 2003 ; DIDI-HUBERMAN, 2003), soit sur des œuvres qui n'ont pas de valeur testimoniale (BECKER et DEBARY, 2012). C'est dans cette dernière catégorie que s'inscrivent la plupart des travaux sur les musées-mémoriaux (YOUNG, 1993 et 2000 ; SION, 2014 ; ROUSSEAU, 2015). Ils considèrent les dispositifs d'exposition et les formes architecturales qui intègrent des traces témoignant de l'horreur ou qui se substituent à l'absence de trace pour la symboliser. Ces études se consacrent en fait aux œuvres effectivement mises en avant dans les musées-mémoriaux plutôt qu'à la discrétion des témoignages plastiques.

Ils permettent cependant de l'approcher de manière négative : en analysant le type de discours sur la Shoah mis en place, ces travaux montrent en creux quels éléments n'y ont pas leur place. Chaque manière de représenter montre certaines choses et en exclut d'autres. Adopter un point de vue sur l'évènement, c'est prendre le parti de ne pas faire apparaître certaines choses. Certains éléments ne peuvent s'y intégrer : ils rompraient la cohérence de la représentation. Les muséographes mettent en place un dispositif invitant à certaines représentations plutôt qu'à d'autres. Mon hypothèse est que la manière de raconter la Shoah des témoignages plastiques n'a pas sa place à Auschwitz-Birkenau.

Pour l'étayer, j'ai réalisé une analyse du dispositif d'exposition. Les données sont donc constituées de mes propres analyses. Cette méthode fait écho à celle pratiquée dans les disciplines artistiques et littéraires. Les commentaires d'œuvres ou de textes se fondent en effet sur la lecture rigoureuse du chercheur et l'analyse qu'il en fait après-coup. La rigueur et la pertinence d'une telle étude se situent alors non au niveau sociologique du rapport avec les acteurs, mais au niveau herméneutique de l'analyse des œuvres ou des textes analysés. Il faut donc distinguer ces observations de simples impressions. Elles sont le résultat d'une démarche réflexive et scientifique, même si celle-ci a lieu après-coup de manière rétroactive au lieu d'accompagner l'expérience comme dans le cas d'une observation participante. Elle n'en est pas moins rigoureuse, même si elle implique un retour réflexif sur soi qui influence inexorablement à la fois la pratique de la visite et son analyse. De même que pour tout commentaire d'œuvres ou commentaires de texte, les résultats ainsi obtenus ont un champ de pertinence limité. Le chercheur doit être attentif à ne pas prétendre être dans une démarche phénoménologique où il pourrait rendre compte du vécu des acteurs comme avec des entretiens réalisés selon une méthode compréhensive.

## **1. Des œuvres qui racontent des histoires**

Les témoignages plastiques racontent l'expérience des témoins. Ils en sont la trace documentaire et invitent à imaginer ce qu'il s'est passé. Ces histoires composent une représentation de l'expérience concentrationnaire à partir de l'expérience de ceux qui les ont faites. Elles en sont la culture matérielle (LUBAR et KINGERY, 1995) ou les archives. C'est le cas par exemple des peintures et dessins de Davis Olère. Elles montrent des visages expressifs individualisés et des situations qui permettent de percevoir l'histoire de l'artiste. Olère représente de manière réaliste les ressentis et les perceptions des déportés dans leur survie au camp et dans leur agonie, jusque dans la chambre à gaz. Le réalisme ne passe pas par une copie exacte de la réalité, mais par le fait de rendre compte de l'expérience. Ces œuvres transmettent quelque chose de la souffrance et de l'agonie à laquelle ces hommes ont été confrontés. C'est le cas même lorsqu'il peint des allégories qui expriment quelque chose du ressenti de l'artiste. Elles signifient toujours l'expérience des hommes pris dans l'horreur et sont composées de scènes qui gardent souvent un caractère documentaire.

Non seulement ces œuvres racontent visuellement ce qu'il s'est passé, mais de plus elles invitent les visiteurs à se le raconter en imaginant. Elles forment une «fenêtre sur ce monde» médiatisée par le regard de l'artiste, semblable à celle que reconnaît l'historien de l'art Georges Didi-Huberman dans les photographies prises à Birkenau par les déportés (DIDI-HUBERMAN, 2003). Une fraction de la réalité perçue d'un certain point de vue ouvre sur un hors champ qu'elle ne représente pas. Les visiteurs sont invités à contextualiser les images au-delà du cadre de leur prise de vue ou de la situation du témoin. Celui qui la perçoit se demande alors ce qu'il se passait autour et il extrapole sur la vie des personnes représentées ou sur le contexte de la situation représentée. L'image demande à être ainsi interprétée par l'imagination. C'est cette élaboration à partir de l'image proposée à la perception qui constitue l'image mentale. Elle permet de percevoir quelque chose de ce qui a eu lieu, même si elle est une reconstitution imaginée. C'est en ce sens que Georges Didi-Huberman, considère que «pour savoir, il faut s'imaginer» (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 198).

Les situations particulières renvoient ainsi à une représentation plus large de l'événement. Les histoires (stories) particulières racontées par les œuvres ouvrent sur la représentation de l'histoire (histoire) qui raconte ce qu'a été Auschwitz au-delà des expériences particulières. La «fenêtre sur le monde» s'ouvre sur un espace qui peut être parcouru.

Cet usage imaginaire des témoignages rejoint celui auquel appellent certains témoins comme Robert Antelme ou Zalmen Gradowski. S'ils le considèrent à partir des récits littéraires, ils partagent une volonté de raconter qui a pour ambition une appropriation similaire. Pour Robert Antelme, déporté comme politique dans un camp de concentration, raconter invite son lecteur à percevoir et à comprendre ce qu'il s'est passé. Il ne cherche ainsi pas à écrire les choses comme il les a vécus sur le moment, mais à les exprimer «par les moyens de son "langage d'avant", et qui est celui de ses lecteurs» ( ANTELME, 1978 : p. 226). Il raconte son histoire particulière (story), comme condition que ces lecteurs pourront se représenter l'histoire (histoire) de la déportation. Zalmen Gradowski, membre du Sonderkommando d'Auschwitz qui a écrit son témoignage avant d'être exterminé, partage cette volonté de montrer l'horreur afin que ses lecteurs se la représentent. Il explicite l'absence de différence entre témoignages plastiques et discursifs en utilisant un registre visuel : «dis-leur, à tes amis et connaissances, que si tu ne reviens pas, ce sera parce que ton sang s'est arrêté et figé en voyant ces affreuses scènes barbares [...] ton œil [se transforme] en simple appareil photo [...]. Tiens-moi fortement par la main, ne tremble pas [lacune], car tu devras voir pire encore» (GRADOWSKI, 2009, p. 27-30). Les mots écrits doivent être utilisés pour construire des images mentales qui racontent ce qu'il s'est passé.

La reconnaissance des témoignages plastiques en tant qu'œuvres qui racontent et font se raconter a une valeur éthique. Elles ne sont pas seulement pertinentes d'un point de vue pragmatique dans la mesure où elles permettent de se représenter un événement qui semble au premier abord inimaginable et qui, pour cette raison, peut provoquer l'incrédulité (WADBLED, 2019 ). Cela permet de considérer les déportés comme nos semblables : «on se trouve donc confronté aux paradoxes d'une condition humaine inhumaine» (REVAULT-D'ALLONES, 1999, p. 557). En la racontant, ces œuvres incluent l'horreur inhumaine dans un monde commun qui est le prolongement de celui des visiteurs. Les visiteurs sont inclus dans l'œuvre : ils y découvrent le paysage comme l'artiste le représente, et identifient cette représentation avec leur propre regard sur les choses. L'espace-temps de l'horreur appartient au même champ d'expérience que celui du spectateur. L'entreprise nazie de déshumanisation apparaît donc comme ayant échoué (BENSLAMA, 2001, DIDI-HUBERMAN, 2003). C'est le sens du titre de l'ouvrage de Robert Antelme : L'espèce Humaine (WADBLED, 2013).

## **2. Une muséographie qui interdit de raconter**

Le contenu des témoignages plastiques comme ceux de David Olère est en contradiction avec l'esprit du Musée-Mémorial. Parmi les images exposées, une seule invite à une expérience similaire : une photographie qui montre grandeur nature des déportés et place le visiteur dans l'espace du camp. Il comprend alors à la fois l'organisation spatiale du camp et reconnaît l'humanité des victimes. Celui qui la regarde voit l'horreur et est précipité dans l'image d'un monde placé dans la continuité du sien.



À part cette exception, une observation des dispositifs muséographiques permet en effet de les caractériser comme représentant la Shoah en tant qu'irreprésentable (WADBLED, 2015). Le camp apparaît comme étant au-delà de tout ce qui est compréhensible. Il constitue une « autrérité » (SEATON, 2009) : « un no man's land de la compréhension, une boîte noire de la compréhension historique, un vide de signification historique qui aspire toute tentative d'interprétation » (DINER, 1987). Comme elle n'a pas pu être vécue par des humains, alors il est impossible aux visiteurs d'en percevoir quoi que ce soit. Tout ce qui est présenté semble inadéquat et ne pas être à la hauteur de l'événement qui s'est déroulé, comme si toute tentative de percevoir quelque chose était vaine. Les individus ayant vécu sont ainsi naturellement exclus de l'humanité partagée des visiteurs, car leur prise en compte supposerait que des êtres humains aient pu vivre à Auschwitz (WADBLED, 2013). Toute tentative de raconter se retrouverait interdite, c'est-à-dire incapable d'assimiler cette réalité pour l'inclure dans son champ d'expérience (NANCY, 2001). Les témoignages plastiques qui racontent Auschwitz et invitent à se le raconter n'ont pas de place dans un dispositif qui a pour vocation à la fois de présenter et de transmettre une telle conception de l'histoire (histoire). Au Musée-Mémorial, il n'y a ni images ni des choses matérielles qui raconte ce qu'il s'est passé et la manière dont les déportés l'ont vécu. Rien n'apparaît d'ailleurs des conditions de vie des déportés et de leur agonie, au sens de l'expérience qu'ils font de la mort. Il n'est pas donné d'informations contextualisant la vie des déportés ni d'anecdotes permettant de s'imaginer leur existence.

La présence des témoignages plastiques ne serait pas seulement incohérente avec ce discours porté par le Musée-Mémorial. Elles sont constitutivement impossibles. Elles ne sont pas seulement exclues d'une certaine représentation de l'histoire. Cette représentation les rend impossibles et interdites, au sens légal du terme. Si le Musée-Mémorial ne théorise pas explicitement cette situation, elle l'est par le psychanalyste Gérard Wacjman et par Élisabeth Pagnoux lorsqu'ils analysent le documentaire Shoah de Claude Lanzmann (WACJMAN, 2001 ; PAGNOUX, 2001). Ils ne se contentent pas d'explicitement les partis pris du film. Ils montrent qu'une conception de la Shoah semblable à celle portée par le Musée-Mémorial rend ces témoignages plastiques impossibles. Toute image qui raconterait Auschwitz serait une illusion puisqu'elle ferait croire à son inclusion dans le monde commun des visiteurs. Puisqu'aucune image ne peut rendre compte adéquatement de l'horreur telle qu'elle a été vécue et puisque cette horreur échappe à ce qui est compréhensible dans un champ d'expérience humain, alors il ne peut pas y avoir d'image.

Les témoignages sous forme d'image risquent de laisser croire à celui qui les observe qu'il perçoit la vérité de l'horreur, alors que celle-ci est incommensurable avec tout ce qu'il peut concevoir. Les images placent directement devant un monde imaginaire produit par l'artiste que les visiteurs risquent de reconnaître comme étant la réalité : la représentation prendrait la place de la réalité. Si une peinture ou une photographie montrent toujours un point de vue déterminé à la fois par le regard de l'artiste et la technique qu'il emploie, la représentation visuelle est homogène avec la perception directe. Dans les deux cas, le monde se donne sous forme visuelle. Dans la logique de l'exposition du Musée-Mémorial, cette homogénéité suffit à rendre toute image semblable à une hallucination et ayant une portée négationniste : « la distance, encore une fois, est niée. Nous faire témoins de cette scène, outre qu'elle est invention (parce qu'on ne peut

pas réanimer le passé), c'est distordre la réalité d'Auschwitz qui fut un événement sans témoin» (PAGNOUX, 2001, p. 105-108). Pour éviter cette illusion, la représentation doit être interdite en un sens légal, puisqu'elle est mensongère. Il ne s'agit pas du constat selon lequel il n'y a pas d'images des chambres à gaz puisque les témoignages plastiques de David Olère existent bien. Ces œuvres ne doivent pas être montrées.

### **3. La neutralisation de l'imagination des visiteurs**

Le Musée-Mémorial ne raconte pas ce qui s'est passé à Auschwitz comme les œuvres de Olères, mais l'impossibilité de le raconter. C'est la perte de la possibilité de toute expérience vécue qui est représentée et non les expériences vécues des déportés et l'histoire du génocide. La seule trace qui en reste est celle de sa disparition. L'expérience que le musée fait partager est celle d'une non-vie qui ne saurait donc, par définition, être réellement partagée par les visiteurs. C'est cette impossibilité qu'ils sont également invités à se raconter. C'est donc une histoire (storie) de ceux qui découvrent cette réalité et restent interdits devant elle. Les visiteurs font une expérience semblable à celle que décrit Jan Karski dans le film de Claude Lanzmann lorsqu'il parle de sa visite d'un ghetto pour en témoigner auprès des alliés (FELMAN, 1990 : p. 90) : « C'est un absolu autre monde. Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas l'humanité ! [...] Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas l'humanité. Je n'en étais pas. Je n'appartenais pas à cela. Je n'avais jamais rien vu de tel. Personne n'avait écrit sur une pareille réalité. Je n'avais jamais vu aucune pièce, aucun film ! Ce n'était pas le monde. On me disait qu'ils étaient des êtres humains. Mais ils ne ressemblaient pas à des êtres humains. » Si des images sont exposées au musée-mémorial d'Auschwitz-Birkenau, c'est dans la mesure où elles ont une telle signification. Cela se fait selon trois stratégies qui interdisent aux visiteurs de développer leur imagination.

Les images qui présentent l'intérieur ne racontent rien en elles-mêmes. Elles placent les visiteurs face à une présence à partir de laquelle il est difficile d'imaginer un contexte à raconter. Ce sont surtout des photographies d'identité ou de prisonniers malades qui ne montrent pas des sujets participants à des histoires. Les visages sont soit désindividualisés, comme s'ils n'avaient pas de vie propre : ce sont des « présences sans visage » (LEVI, 1987 : 97) qui n'invitent pas imaginer comment les déportés vivaient l'horreur du camp. Leur présence n'est de plus pas intégrée dans un contexte, ni par ce qu'elles ne montrent ni par leur interprétation. Lorsque la situation particulière est compréhensible, elle n'est pas intégrée dans un récit sur le fonctionnement du camp, les processus d'extermination ou la vie des déportés. Le choix et l'exposition des quelques dessins testimoniaux de l'exposition générale s'inscrivent également dans cette perspective. Ils reprennent les deux principes de l'indifférenciation des victimes et de la non-contextualisation : les personnages ne sont pas véritablement expressifs et ne sont pas mis en situation.

Le contraste entre le monde ainsi présenté et celui commun des visiteurs est souligné par la présence d'images qui racontent quelque chose avant l'entrée dans le camp. Elles n'ouvrent pas vers la réalité de l'horreur du camp et l'humanité des déportés qui l'ont subie. Elles racontent une autre histoire, qui se déroule avant. Les photographies des déportés avant leur déportation présentent des visages expressifs et témoignent d'une vie familiale qu'il est possible d'imaginer.

C'est également le cas des photographies qui montrent l'arrivée des déportés au camp, prise par les nazis comme des photographies souvenirs. Ces images racontent comment ces personnes qui ont encore l'apparence humaine arrivent. Elles les montrent donc à la lisière du camp et non incluses dans ce qui s'y passait à l'intérieur. Ce passage à l'intérieur est marqué par la muséographie et le choix des photographies. Ce n'est plus véritablement le monde commun, même s'il y a encore des histoires à imaginer. L'angle de prise de vue et la disposition des images dans les salles d'exposition n'incluent pas le visiteur dans la scène. Il en est un témoin extérieur qui perçoit quelque chose d'un monde qui n'a pas de continuité avec le sien.

La troisième stratégie pour raconter qu'il n'est pas possible de raconter est utilisée lorsque des témoignages plastiques sont véritablement mis en avant lors de l'exposition temporaire sur David Olère intitulée «The One Who Survived Crematorium III» en 2018. Dans un espace à l'écart, le dispositif d'exposition neutralise la portée documentaire des œuvres. Elle est suspendue (DÉOTTE, 1993) par la reprise des codes formels du musée des beaux-arts et non du musée d'histoire. Présenter un objet comme une œuvre d'art produit la suspension de son intérêt pour la connaissance historique. Le dispositif d'exposition met ainsi dans une disposition à les contempler et non à apprendre quelque chose sur la vie et l'agonie des déportés. Elles ne racontent pas l'horreur passée comme elles pourraient le faire, mais invitent à la contemplation.

Contrairement aux photographies intégrées dans l'exposition historique, les œuvres d'Olère sont présentées comme si elles étaient le résultat d'une démarche artistique ou d'un exercice formel ayant une vocation esthétique. Les peintures et les dessins sont accrochés côte à côte et éclairés individuellement alors que la pièce est plongée dans la pénombre. Il n'y a pas d'interprétation et les seules informations sur les œuvres sont leur date d'exécution, leur titre et l'institution qui les possède. Elles ne sont de plus pas mises en perspective avec la visite de l'exposition historique, car présentées dans un autre bâtiment. Cette coupure est renforcée par le dispositif muséographique. Avant d'entrer dans l'exposition, le visiteur passe par un hall d'entrée et un vestiaire. Il s'assoit ensuite pour regarder un film sur la vie de l'artiste, où celui-ci est montré en tant que peintre qui représente la déportation plutôt que comme rescapé qui témoigne par la peinture. Le catalogue de cette exposition reprend en ce sens la forme de celui d'une exposition d'art. Il insiste sur la place de l'artiste dans l'histoire de l'art plus que sur ce qu'il montre de l'horreur. Les œuvres sont le résultat de l'imagination de l'artiste donné à la contemplation.

#### **4. Raconter avec des mots plutôt qu'avec des images**

Si les descriptions visuelles sont ainsi prohibées, celles textuelles ont cependant toute leur place sans avoir à être des cris incompréhensibles (BERTRAND, 2005). Les guides et les rescapés lorsqu'ils accompagnent les visites constituent en effet la seule interprétation des éléments matériels exposés. À nouveau, l'analyse des choix esthétiques faits par Claude Lanzmann dans Shoah permettent d'explicitier les enjeux de cette situation. Le documentaire est composé à la fois d'images actuelles des lieux qui montrent qu'il n'y a rien à voir et de témoignages qui racontent oralement ce qu'il s'est passé. Ces derniers sont possibles, car ils ne se présentent pas comme étant une copie de la réalité. La parole n'a pas véritablement comme ambition de dire

ce que les images ne peuvent montrer, mais d'utiliser un médium indiquant en lui-même que la description ne prétend pas montrer la chose même. L'horreur inhumaine peut rester indicible en même temps qu'elle est dite, puisque les mots ne sont pas la chose même. Elle reste hors du champ du langage qui la signale sans jamais faire croire qu'il la présente.

Les témoignages discursifs ne se présentent en effet pas eux-mêmes comme étant la présence de l'évènement, mais la tentative de reconstruction d'un souvenir avec des mots : « Shoah ne donne pas à voir ce que les témoins ont vécu de l'extermination, mais il montre les survivants eux-mêmes livrés à la tragique erreur d'une réminiscence. » (WAJCMAN, 2001). Il y a discontinuité dans la mesure où il y a une différence de nature entre la perception sensible et sa traduction discursive. Cette différence est celle du passage de l'épreuve sensible, ou de la conscience de cette épreuve, à la notion qui la dit. Le fait de nommer les choses perçues rompt avec la forme sensible de leur vécu (THIERRY, 2003, p.94). Ce qui est nommé est toujours à la fois une traduction et une métonymie de ce qui est éprouvé. Le récit du témoin apparaît donc immédiatement comme une construction : le langage n'est pas un des cinq sens. Elles apparaissent immédiatement comme des signes et non comme une imitation de la réalité donnant l'illusion qu'il est possible de la comprendre. Les mots ne mettent pas directement en présence du passé. Ils désignent ce qui a eu lieu comme étant au-delà de ce qu'ils représentent. Ils ne permettent pas directement de voir et ne fournissent pas une image de l'horreur. Ils marquent une distance entre la représentation et ce qui est représenté, puisque l'horreur du camp ne s'est pas présentée sous forme de mots à ceux qui en ont fait l'expérience.

Cette distance est redoublée au niveau de la réception : les mots appellent l'imagination (DEGUY, 2001, p. 274), car sans elle leur récepteur ne perçoit pas d'image. Ils doivent faire l'effort d'une mise en image pour être immergés dans la scène. Les mots provoquent l'imagination dans la mesure où ils imposent un travail d'élaboration à partir d'eux qui est à la fois une production et création. Il faut non seulement les percevoir, mais surtout les comprendre et les interpréter. Celui qui observe son image mentale ne risque alors pas de la prendre pour la réalité. L'imagination ne consiste pas qu'à élargir le champ d'une image Elle produit l'image. Le spectateur ne peut pas être passif, dans une position voyeuriste qui constate ce qu'il voit sans se rendre compte que cela ne rend pas justice à la réalité.

## **Conclusion. L'usage des témoignages plastiques par les visiteurs**

Au-delà de cette analyse des témoignages plastiques en eux-mêmes dans une perspective d'histoire de l'art ou de muséographie, la pertinence de leur exposition dépend également de l'usage que les visiteurs en font. Rien ne garantit qu'ils les considéreraient comme des œuvres qui racontent Auschwitz ou comme des simulacres. Une analyse du discours de l'exposition ne permet en effet pas de comprendre ce qui est effectivement transmis lors de la visite. Les visiteurs ne sont pas passifs : ils ne se contentent pas de reprendre un discours qui serait destiné à être appris tel quel. Ils réinvestissent ce qui leur est proposé pour élaborer leur propre représentation de la Shoah (WADBLED, 2018). Pour le savoir, il faudrait identifier la manière dont les visiteurs élaborent leur représentation de ce qu'il s'est passé à Auschwitz et déterminer si elle est cohérente avec la manière dont les témoignages plastiques racontent cette histoire.

Il semble au premier abord qu'il y ait une telle cohérence, dans la mesure où les visiteurs imaginent et ressentent comment c'était à partir de ce qu'ils perçoivent plutôt qu'ils n'apprennent l'histoire en se méfiant de leurs perceptions. L'expérience est en effet elle-même un réinvestissement des éléments portés par la muséographie dans une stratégie interprétative toute différente. Ils font des choses perçues le support de leur imagination et cherchent tout ce qui pourrait rendre concret ce qui a eu lieu. Les visiteurs ne répondent ainsi pas à l'invitation du dispositif muséal. Ils font une autre expérience que celle prescrite. Ils perçoivent le dispositif muséal et identifient la signification des choses et des éléments expographiques, mais ils les investissent autrement que pour élaborer la représentation prescrite. Tout se passe en fait comme si les récepteurs d'un discours en comprenaient le sens des mots, mais pas la grammaire qui les agence d'une certaine façon : ils font d'autres phrases qui ont une autre signification, comme si plusieurs grammaires étaient disponibles pour le même vocabulaire (ISER, 1997).

Malgré ce décalage, les visiteurs ne confondent pas ces images élaborées à partir de ce qu'ils perçoivent et la réalité de ce qui s'est passé. Les craintes en ce sens ne sont pas justifiées. Les visiteurs s'imaginent en ayant conscience que les représentations qu'ils perçoivent et élaborent ne sont que des représentations. Ils les perçoivent directement comme n'étant pas toute la réalité et reconnaissent leurs images mentales comme étant le produit de leur propre activité. Ils ne considèrent pas qu'ils constatent ce qu'il s'est passé. Leur imagination leur en donne une représentation imparfaite produite par leur relation au dispositif d'exposition. Ils ne peuvent s'imaginer exactement comment c'était et savent que toutes les représentations sont partielles et que l'horreur inhumaine leur est irréductible. Ce qu'ils s'imaginent est une image imparfaite qui permet de se rendre compte et non de faire l'expérience véritable de ce qui a eu lieu.

Les visiteurs pourraient donc utiliser pertinemment les témoignages plastiques comme un médium privilégié permettant leur imagination. Ils ne le font cependant pas. Ils affirment en effet qu'ils s'imaginent et ressentent ce qu'il s'est passé à partir des choses qu'ils identifient immédiatement comme étant des traces authentiques. Or, ce n'est pas le cas des quelques témoignages plastiques qu'ils voient dans l'exposition. Ils ne s'y intéressent pas pour cette raison. Ces œuvres sont perçues comme étant des reconstructions après-coup. Contrairement aux récits discursifs les visiteurs ne reconnaissent donc pas les œuvres visuelles comme pouvant être des témoignages. Les visiteurs ne perçoivent pas le lien indiciel ou biographique entre le témoin et ce qu'il a produit. Les œuvres apparaissent alors comme des représentations où quelque chose d'Auschwitz est perçu, mais pas comme des traces authentiques de l'expérience des déportés.

Pour que les témoignages plastiques puissent être utilisés pour raconter les histoires (stories) qui se sont passées à Auschwitz et ainsi composer une représentation de son histoire (histoire), il suffirait peut-être de les désigner explicitement aux visiteurs comme étant des témoignages. Une muséographie et des guides sensibles à cette dimension permettraient une telle expérience. Ils accompagneraient le regard des visiteurs pour les aider à déchiffrer les marques qui attestent que ces œuvres sont bien la culture matérielle de l'expérience des victimes.

## Bibliographie

ANTELME Robert, 1978, **L'espèce humaine**, Paris, Gallimard.

BECKER Annette et DEBARY Octave, 2012, **Monter les violences extrêmes**. Théoriser, créer, historiciser, muséographier, Paris, Creaphiseditions.

BENSLAMA Fethi, 2001, « La représentation impossible », in Nancy Jean -Luc (dir.) **L'art et la mémoire des camps**, Paris, Seuil.

BERTRAND Lucie, 2005, **Vers une poétique de L'Espèce Humaine de Robert Antelme**, Paris, L'Harmattan.

DEGUY Michel, 1990, **Au sujet de « Shoah »** : le film de Claude Lanzmann, Paris, Belin.

DÉOTTE Jean-Louis, 1993, **Le musée, l'origine de l'esthétique**, Paris, L'Harmattan.

DIDI-HUBERMAN Georges, 2003, **Georges, Images malgré tout**, Paris, Ed. de Minuit, 2003.

DINER Dan, 1987, « Zwischen Aporie und Apologie », in Diner Dan (dir.) **Ist der nationalsozialismus Geschichte?** Zu Historisierung und Historikerstreit/, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

DULONG Renaud, 1998, **Le témoin oculaire**. Les conditions sociales de l'attestation personnelle, Paris, Ed. de l'EHSS.

FELMAN Shoshana, 1990, « À l'âge du témoignage. Shoah de Claude Lanzmann », in Michel Deguy et Bernard Cuau (éd.), **Au sujet de « Shoah »** : le film de Claude Lanzmann, Paris, Belin, p. 55-145.

GRADOWSKI Zalden, 2009, **Au coeur de l'enfer** : Témoignage d'un Sonderkommando d'Auschwitz, 1944. Paris, Tallandier.

HORNSTEIN Shelley et JACOBOWITZ Florence (dir.), 2003, **Image and Remembrance**, Bloomington, Indiana University Press.

ISER Wolfgang, 1997. **L'Acte de lecture**, théorie de l'effet esthétique. Liège, Pierre Mardaga.

JURGENSON Luba et BERNARD-NOURAUD Paul, 2015, **Témoigner par l'image**, Paris, Petra.

LEVI Primo, 1987, **Si C'est un Homme**, Paris, Julliard.

LUBAR Steven et KINGERY David, 1995, **History from Things**. Essays on Material Culture, Washington and London, Smithsonian Institute.

NANCY Jean-Luc, 2001, « La représentation interdite », dans Jean-Luc Nancy [ed.], **L'art et la mémoire des camps**, Le genre humain n° 36, Paris, Seuil, p. 13-39. <https://doi.org/10.3917/lgh.036.0013>

PAGNOUX Elisabeth, 2001, « Reporter photographique à Auschwitz. », **Les temps modernes** n° 613.

REVAUTL D'ALLONE Myriam, 1999, « À l'épreuve des camps : l'imagination du semblable » in Coquio Catherine (dir.), **Parler des camps, penser les génocides**, Paris, Albin Michel.

RICCEUR Paul, 1983, **Temps et Récit**, tome 1 L'intrigue et le récit histoire, Paris, Seuil.

ROUSSEAU Frédéric (dir.), 2015, **Les présents des passés douloureux**. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire, Nanterre, Michel Houdiard.

SEATON Anthony, 2009, « Purposeful Otherness: Approaches to the Management Thanatourism », in Richard Sharpley et Philip Stone (dir.), **The Darker Side of Travel**. The Theory and Practice of Dark Tourism, Bristol-Buffalo-Toronto, Channel View Publications, p. 75-108  
<https://doi.org/10.21832/9781845411169-006>

SION Brigitte, 2014, **Death Tourism** - Disaster Sites as Recreational Landscape, Calcutta, Seagull Books.

THIERRY Yves, 2003, **Du corps parlant** : Le langage chez Merleau Ponty, Paris, Vrin.

WADBLED Nathanaël et FARACHE Michèle, 2013, « Le différent de la représentation : poétiques de l'expérience concentrationnaire », in **Communication interculturelle et littérature** : Mémoire, littérature et identité, Institutul European, 2013, Les récits de vie: mémoire, histoire et fictions identitaires, II, p.127-143. (hal-01654344v1)

WADBLED Nathanaël et FARACHE Michèle, 2015, « Représenter comme irréprésentable, comprendre comme incompréhensible. L'hétérotopie d'Auschwitz-Birkenau », in Fabréguet Michel et Henky Danièle **Mémoires et représentations de la déportation dans l'Europe contemporaine**, Paris, L'Harmattan, p. 57-68. (hal-01654339)

WADBLED Nathanaël, 2018, « Apprendre l'histoire à Auschwitz : l'expérience d'une histoire écrite avec des objets », in Nanta Novello Paglianti et Eléni Mitropoulou [dirs.], **MEI Exposition et communication**, n° 42-43, p. 253-262.

WADBLED Nathanaël, 2019, **Visiter Auschwitz contre le déni de la Shoah**. L'expérience de l'évidente matérialité de l'histoire, *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, n° 28, <http://www.revue-interrogations.org/Visiter-Auschwitz-contre-le-deni,628>.

WAJCMAN Gérard, 2001, « De la croyance photographique. », **Les temps modernes**, n. 613.

YOUNG James, 1993, **The Texture of Memory**. Holocaust memorials and meaning, New Haven et Londres, Yale University Press.

YOUNG James, 2000, **At Memory's Edge**. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture, New Haven and London, Yales University Press.



## À propos de l'auteur

**Nathanaël Wadbled** est docteur en Sciences de l'Information et de la Communication, post-doctorant à l'Université de Tours (PRIM) et chercheur invité à l'Université de Lorraine (CREM). Ses travaux portent sur l'expérience de visite des musées de société et sur la transmission de l'histoire au Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau. Il a récemment publié : « Visiter Auschwitz contre le déni de la Shoah. L'expérience de l'évidente matérialité des choses », in Agnès Vandeveldde-Rougale et Jean-Baptiste Roy (dirs.), Interrogation n° 28, 2019, Le déni de réalité, [https://www.revue-interrogations.org/\\_Wadbled-Nathanael](https://www.revue-interrogations.org/_Wadbled-Nathanael). « Raconter sa visite à Auschwitz. Les conditions communicationnelles de l'expression des émotions », in Benoît Feidel (dir.), Nouvelles perspectives en sciences sociales vol.14 n° 1 Sensibilités, émotions et relations, Prise

Reçu le: 25-02-2021 - Approuvé le: 04-03-2021

## Comment citer

WADBLED, Nathanaël (2021). Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau. Effacement et présence de ce que racontent des œuvres visuelles. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 205-217, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59482>



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

# ENTREVISTA



# **A propos de narrativité :**

## **Interview de Lorenzo Menoud par Nikoleta Kerinska, 2021**

### **About narrativity: Interview with Lorenzo Menoud by Nikoleta Kerinska, 2021**

LORENZO MENOUD

Écrivain,, artiste, chercheur indépendant – Paris, France

NIKOLETA KERINSKA

Université Fédérale d’Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brésil

#### **RESUME**

Dans cette interview, Lorenzo Menoud, nous propose une réflexion stimulante sur la narrativité. Selon lui, la narrativité n’est pas un concept qui serait défini indubitablement par certaines propriétés essentielles, mais plutôt un terme dont on a tou•te•s une idée, plus ou moins précise et plus ou moins variable. Ainsi, la narrativité se constitue dans un réseau conceptuel au croisement de plusieurs enjeux, parmi lesquels : qu’est-ce que l’on envisage comme un récit et pourquoi ? quels rapports la narrativité entretient-elle avec la fiction et l’art ? pour quelles raisons raconte-t-on des histoires ? Lorenzo Menoud développe ses idées, en fournissant un cadre théorique essentiel pour comprendre les enjeux du récit et de la narrativité, non seulement dans l’art mais dans une perspective plus générale.

#### **MOTS-CLEFS**

Narrativité, récit, art, image, fiction.

#### **ABSTRACT**

In this interview, Lorenzo Menoud offers us a stimulating reflection on narrativity. According to him, narrativity is not a concept that would be unmistakably defined by certain essential properties, but rather a term of which we all have an idea, more or less precise and more or less variable. Thus, narrativity is constituted in a conceptual network at the crossroads of several issues, including: what is considered a narrative and why? what relationship does narrativity have with fiction and art? for what reasons do we tell stories? Lorenzo Menoud develops his ideas, providing an essential theoretical framework for understanding the issues of narrative and narrativity, not only in art but in a more general perspective.

#### **KEYWORDS**

Narrativity, narrative, art, image, fiction.

**Nikoleta Kerinska : Le prochain dossier de la revue État de l'Art s'interroge sur les œuvres contemporaines qui racontent des histoires ou, comme nous allons les appeler, les « œuvres narratives ». Il nous semble que certaines œuvres contemporaines s'engagent sur les voies de la narration au point d'en constituer une thématique à part entière. Selon vous dans quelles conditions peut-on parler de narrativité dans l'art contemporain et plus particulièrement dans les arts visuels ?**

**Lorenzo Menoud :** Il n'y a pas selon moi de narrativité spécifique qui serait propre à l'art contemporain ou aux arts visuels. Il y a des œuvres d'art narratives et des œuvres d'art non narratives, ou des œuvres d'art plus narratives que d'autres, qu'elles soient verbales ou visuelles. En fait, la difficulté d'un concept comme celui de narrativité, c'est qu'il en existe d'innombrables caractérisations. Ainsi, Marie-Laure Ryan, suivant en cela Fotis Jannidis, « suggère de considérer l'ensemble de tous les récits [narratives] comme flou et la narrativité (ou «storyness») comme une propriété scalaire plutôt que comme une caractéristique binaire rigide qui diviserait les représentations mentales en histoires et non-histoires ».

Par ailleurs, il ne paraît pas y avoir de critère décisif pour choisir entre différentes théories narratologiques, Sylvie Patron notant que certaines d'entre elles ne sont pas scientifiques : « Il ne me semble pas que l'hypothèse du narrateur fictif dans la narratologie genettienne et dans la narratologie énonciative de Rivara soit une hypothèse falsifiable ». Autrement dit, la narrativité n'est pas un concept qui serait défini indubitablement par certaines propriétés essentielles, mais plutôt un terme dont on a tou•te•s une idée, plus ou moins précise et plus ou moins variable en fonction du rôle qu'on veut lui faire jouer dans certains contextes spécifiques.

Je trouve donc tout aussi intéressant de constituer un réseau conceptuel où insérer la narrativité que d'en chercher une improbable définition, tant cette idée me semble être au croisement de plusieurs enjeux, parmi lesquels : qu'est-ce que l'on envisage comme un récit et pourquoi ? quels rapports la narrativité entretient-elle avec la fiction et l'art ? pour quelles raisons raconte-t-on des histoires ? Il importe autant d'établir les problématiques dans lesquelles peut s'inscrire le concept de narrativité et de réfléchir à quels pourraient être ses buts que de tenter d'en déterminer la portée et l'usage.

**N. K. : Si l'on reprend ces trois questions dans l'ordre dans lequel vous les avez posées : que peut-on considérer comme un récit ? ou comment pourrait-on définir la narrativité ?**

**L. M. :** Avant d'en proposer une caractérisation à proprement parler, j'aimerais au préalable indiquer qu'il faut distinguer deux questions : la controverse narratologique propre à la littérature entre une théorie « communicationnelle » et « non communicationnelle » du récit (Sige-Yuki Kuroda), d'une part, et l'ouverture ou non de la narrativité à d'autres médias que la littérature, d'autre part, bien que si la posture du•de la narrateur•trice devait ne pas s'avérer nécessaire dans la littérature, comme je le pense, il serait plus facile d'étendre l'idée de récit à d'autres champs artistiques. Autrement dit, il ne faut pas confondre la question de savoir s'il faut ou non un•e narrateur•trice dans tout récit littéraire avec celle qui consiste à déterminer si l'on peut étendre la narrativité au cinéma, à la performance, aux arts numériques, etc.

Au centre de ces deux controverses, on trouve le point de vue de Gérard Genette qui défend l'idée que tout récit littéraire, à la première comme à la troisième personne, « est, explicitement ou non, « à la première personne », puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même par ledit pronom ». En outre, il soutient que l'analyse des récits doit se limiter à la littérature : « Tout récit [...] est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événement(s) ».

Depuis longtemps, nombre de théoricien•ne•s ont indiqué en quoi ces conceptions n'étaient pas défendables. Ainsi, dès 1973, Ann Banfield a analysé le discours indirect libre et montré que les récits à la troisième personne ne contiennent pas de narrateur•trice « effacé•e » dans la mesure où les marques subjectives qui s'y trouvent ne peuvent être attribuées à une telle instance.

Quant à l'élargissement de la portée de l'approche narratologique aux autres arts, il était déjà préconisé au sein même du mouvement structuraliste par des auteurs comme Claude Bremond (1964) et Roland Barthes (1966) : « Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation ».

#### **N. K. : Quel est votre point de vue sur le sujet ?**

**L. M.** : J'ai de sérieux doutes quant à la pertinence de la notion de narrateur•trice dans l'analyse de la fiction et des rapports d'énonciation, en particulier dans les récits littéraires à la troisième personne. On prétend habituellement que le narrateur•trice est censé connaître les lieux et les personnages du récit, alors que l'auteur•trice ne ferait que les imaginer. Il est cependant très curieux de postuler l'existence d'une instance qui aurait connaissance de l'univers de la fiction dans lequel elle est insérée. En effet, imaginer comme certain•e•s théoricien•ne•s que le narrateur•trice du récit posséderait des informations sur un personnage, qu'il entretiendrait avec lui un rapport épistémique privilégié ou qu'il parlerait de l'histoire comme d'un fait connu est injustifié. On ne peut pas attribuer une connaissance directe d'un personnage, c'est-à-dire une perception et une réflexion, à un autre personnage – à moins de postuler que les personnages existent réellement. Que le narrateur•trice soit souvent supposé•e omniscient•e ou qu'il soit fictionnel qu'il connaisse le personnage est uniquement une partie du processus de faire-semblant.

On affirme également qu'il y a deux actes différents dans les récits à la première personne. Ainsi, l'acte de Fatima racontant sa vie ne serait pas à confondre avec l'acte de l'autrice Fatima Daas écrivant *La petite dernière*. Considérer cependant qu'il s'agirait là de deux actes est trompeur : il y a un seul acte narratif, c'est celui de l'auteur•trice qui raconte une histoire dans laquelle des personnages réalisent des actions pour de semblant, dont celle, parfois, de raconter une histoire. Mais on comprend aisément en quoi un acte représenté ou un acte fictionnel n'en est pas vraiment un. C'est pourquoi je propose, du moins pour commencer, d'analyser la narration uniquement comme une relation entre des auteur•trice•s et des lecteur•trice•s. Les premier•nière•s inventent des personnages fictifs dont certains occupent un rôle spécifique, mais qui n'a rien

d'extraordinaire, c'est-à-dire raconter des histoires dans l'histoire racontée par l'auteur•trice. On peut décider d'appeler « narrateur•trice » un tel personnage. Mais présupposer que ce personnage aurait une responsabilité autre qu'en faire-semblant ou qu'il pourrait exister dans une histoire sans pourtant jamais n'y apparaître, comme dans les récits à la 3<sup>e</sup> personne, c'est oublier le contexte fictionnel initial. Je le répète, il y a un seul acte réel, celui de l'auteur•trice qui raconte, et une quantité d'actes inventés et représentés, ceux des personnages. Certes, l'auteur•trice constitue un personnage comme une personne, ce qui nous oblige à lui donner un statut en faire semblant, à défaut de ne rien y comprendre, mais il reste un personnage, quelque soit son rôle, c'est-à-dire qu'il raconte ou non fictivement l'histoire en question.

Quant à la prétendue distinction entre l'histoire et le récit – c'est-à-dire entre le « contenu narratif » (« signifié ») d'un texte, qui serait modifiable, et « le texte narratif lui-même » (« signifiant »), que l'on ne pourrait altérer –, elle paraît n'avoir aucun fondement. En effet, il n'y a pas d'espace extérieur au texte raconté, celui-ci compose une proposition unique susceptible tantôt d'être résumée, tantôt d'être amplifiée. Évoquer à la manière de la narratologie classique des événements de l'histoire qui seraient omis par le récit, alors tenu pour elliptique, consiste une nouvelle fois à hypostasier un univers fictionnel et à faire comme si des phénomènes s'y déroulaient malgré ce qui nous en est dit.

Enfin, sans la figure intermédiaire d'un•e narrateur•trice qui raconterait, la distinction entre des pratiques artistiques qui disent et celles qui ne feraient que montrer n'est plus pertinente. C'est pourquoi j'estime qu'il faut renoncer à la distinction classique entre le showing et le telling pour simplement distinguer les œuvres narratives de celles qui ne le seraient pas.

#### **N. K. : Alors quelle définition préconiseriez-vous du récit ou de la narrativité ?**

**L. M. :** Selon le narratologue Gerald Prince : « Un objet est un récit s'il est considéré comme la représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent ni ne s'impliquent l'un l'autre ». Il affirme que sa définition a plusieurs vertus, en plus du fait qu'elle « n'entre pas en conflit avec les opinions largement répandues sur la nature des récits », dans la mesure où elle « établit une distinction entre les récits et les non-récits (et, plus précisément, entre les récits et la simple représentation d'un événement ou d'une activité, la description d'un processus ou d'un état de choses). Elle distingue également entre les récits et les anti-récits (par exemple, *La Jalousie* de Robbe-Grillet) en attribuant une cohérence aux premiers ». Bien que Prince réserve sa définition aux récits littéraires, il est possible de l'amender et de l'étendre à toute pratique artistique. Il reste néanmoins plusieurs problèmes à résoudre au préalable.

Tout d'abord, il n'est pas nécessaire d'avoir « au moins deux événements », un seul semblant suffire. Ainsi, l'énoncé : « Elle vécut longtemps » peut être analysé comme un micro-récit. Il s'agit pourtant d'un seul événement, la vie, qui survient à une personne, « elle », que l'on peut découper en plusieurs parties temporelles, comme sa naissance, son enfance, son âge adulte, sa vieillesse et sa mort, à la façon des différents points de la trajectoire d'un objet. Je ne vois pas, par conséquent, en quoi un récit devrait différer de « la simple représentation d'un événement ou d'une activité ». Si la plupart d'entre eux proposent indubitablement des intrigues complexes,

enchaînant de multiples événements, on ne comprend cependant pas ce qui permettrait d'écarter l'énoncé proposé de la classe des récits.

Je conteste également la cohérence requise par Prince. En effet, une définition est censée rendre compte de ses objets et non les écarter, et ces « anti-récits », qui transgressent les pratiques narratives conventionnelles, sont généralement considérés comme des récits, certes atypiques. Ainsi *La Jalousie* est explicitement catégorisée comme « roman » sur la première de couverture. En outre, on a développé de nombreuses reconstructions à même d'accommoder leur structure non linéaire, notamment dans le courant de la « narratologie non naturelle ».

La narrativité de n'importe quel support peut alors se définir, c'est ma proposition, en tant qu'événement représenté. Si l'on reprend rapidement les deux éléments qui constituent cette caractérisation, il s'agit, d'une part, d'événements, c'est-à-dire de phénomènes qui, au contraire des objets, arrivent ou qui se produisent, dont les limites spatiales sont relativement vagues, mais dont les limites temporelles sont plutôt nettes, qui perdurent à travers le temps et que l'on peut découper en séquence ; on a affaire, d'autre part, à des représentations, à savoir à des façons intentionnelles non pas de faire référence au monde, sans quoi la fiction ne pourrait pas être représentationnelle, mais de présenter quelque chose à travers un média, de renvoyer à quelque chose, indépendamment de son existence. En conséquence, je propose le schéma suivant :

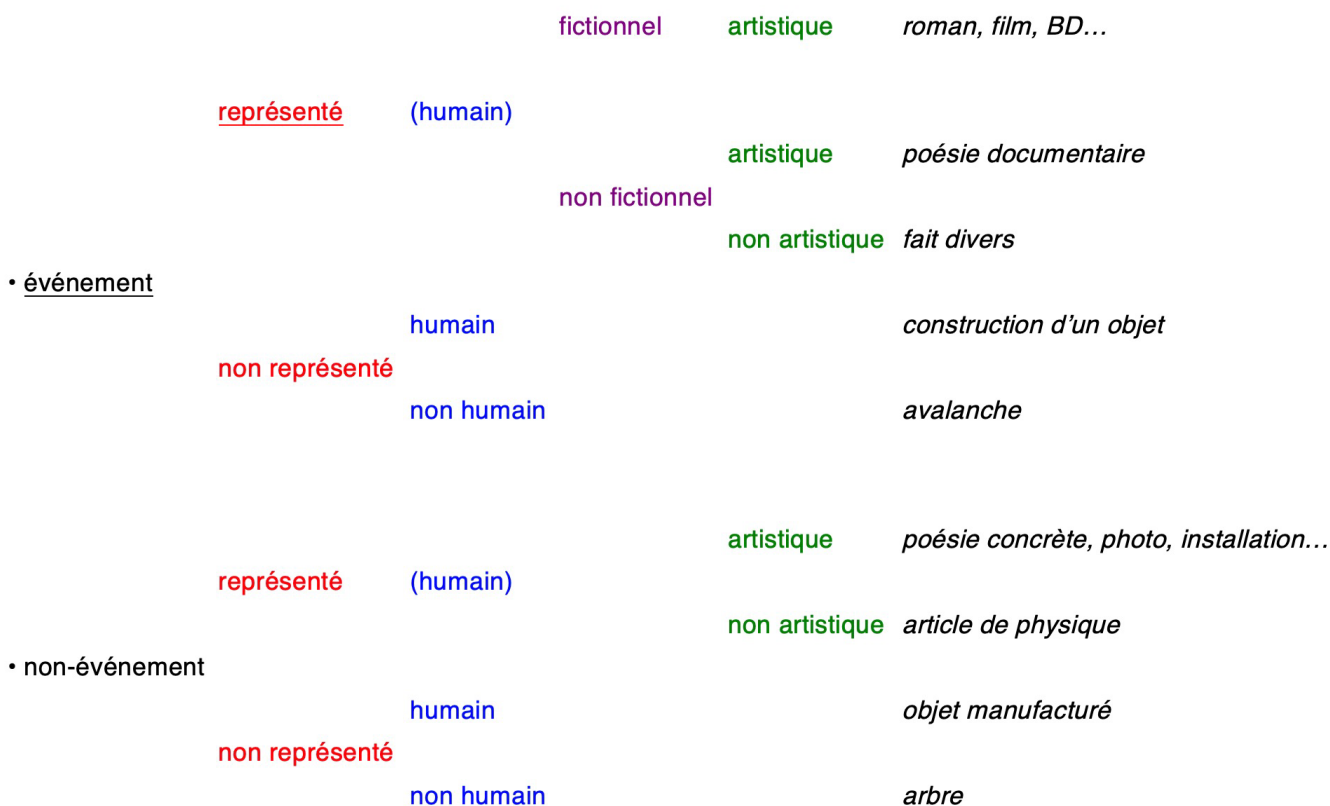


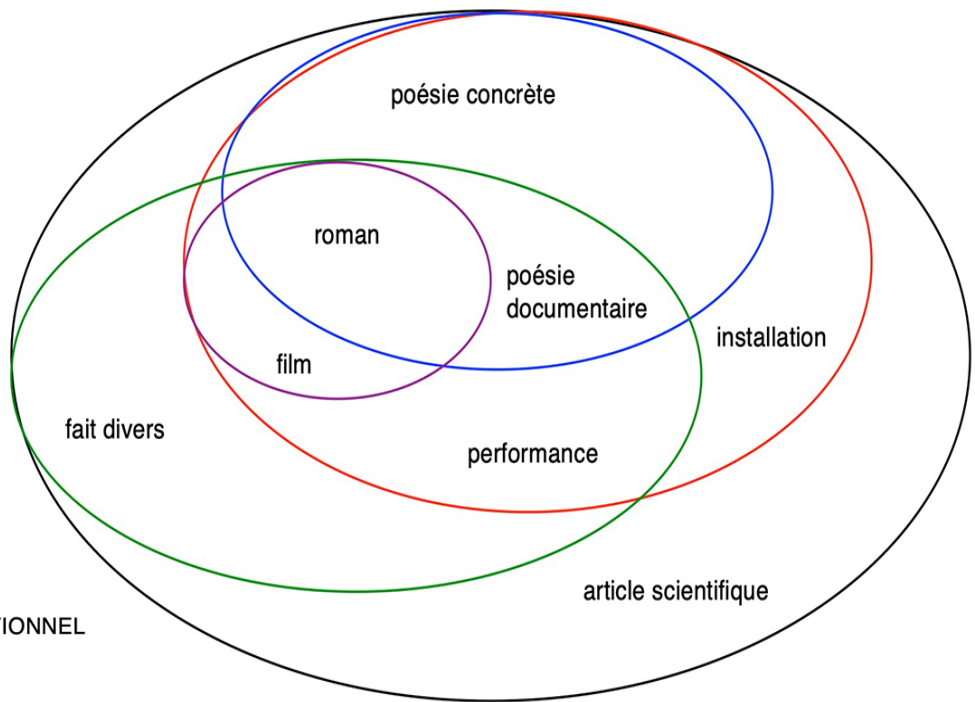
Figure 1. - Lorenzo Menoud, La narrativité en tant qu'événement représenté, 2021. Source : L. Menoud

**N. K. : Si l'on revient à la deuxième question que vous posiez, quels sont les liens que l'on peut établir entre la narrativité et la fictionalité d'une œuvre ou entre la narrativité et son articité ?**

**L. M. :** La narrativité détermine selon moi la possibilité de la fiction (ou de la non-fiction) d'une œuvre, mais pas son articité (ou non-articité). En effet, une œuvre doit être narrative ou discursive pour être considérée, possiblement, comme fictionnelle. Il faut préalablement qu'une œuvre d'art visuel ou un texte représente un événement pour pouvoir être classé•e (ou non) comme de la fiction, dans la mesure où la simple représentation d'un objet manque du mouvement nécessaire. Un tableau ou une photographie, par exemple, seront alors jugé•e•s comme des représentations fidèles, précises et ressemblantes à leur sujet ou, au contraire, imprécises et maladroites, mais en aucun cas, ils ne pourront être regardé•e•s comme étant référentiel•le•s ou documentaires (ni fictionnel•le•s). Autrement dit, c'est le développement spatio-temporel de la séquence événementielle qui permet à sa représentation d'avoir la multiplicité requise pour être référentielle (ou non). Ainsi, un parcours narratif schématique qui irait de A à C, en passant par B, pourra alors être envisagé, dans un second temps, soit comme une proposition fictionnelle, plus ou moins inspirée de la réalité, soit comme le compte rendu d'événement(s) réel(s). Les questions qui se poseront afin de déterminer la référentialité ou la fictionalité d'un tel récit étant : ce qui est relaté, ABC, prétend-il à la vérité, constitue-t-il une tentative de description de la réalité, d'un événement ou groupe d'événements ayant eu lieu ? ou est-ce, au contraire, une histoire, plus ou moins inventée, qui n'aspire aucunement à énoncer ce qui est le cas, et qui se présente d'emblée comme telle, dans un cadre institutionnel ou social déterminé – contrairement au mensonge qui entend tromper en se faisant passer pour véridique ?

Par contre, la narrativité (ou non) d'une séquence événementielle ne joue aucun rôle dans la détermination de l'articité de sa représentation, dans la mesure où il existe un grand nombre d'œuvres d'art fixes, représentant des objets, comme des sculptures ou des installations, qui ne sont pas susceptibles d'être fictionnelles (ni non fictionnelles), c'est-à-dire où cette opposition ne se pose pas. Voici un second schéma, complétant le premier, qui pourrait expliciter les liens de dépendance (inclusion) entre les différentes problématiques :





REPRÉSENTATIONNEL

ARTISTIQUE

FICTIONNEL

LITTÉRAIRE

NARRATIF

Figure 2. - Lorenzo Menoud, Liens de dépendance entre les différentes problématiques, 2021.

Source: L. Menoud.

**N. K. : Est-ce qu'un récit peut alors être composé uniquement d'images ? Autrement dit, pensez-vous qu'un récit pourrait se passer du langage naturel ?**

**L. M. :** En vertu de ce qui précède, cela est tout à fait possible. Il y a des exemples notables de récits qui n'emploient pas le langage naturel, ceux du cinéma muet ou de la bande dessinée sans texte notamment. Il existe par ailleurs des images dans lesquelles coexistent plusieurs moments de la vie d'un même individu, comme certains tableaux synoptiques et photographies superposées (Hans Memling, Duane Michals...), où un même personnage apparaît simultanément dans différentes situations, sur un plan unique organisé spatialement. Je propose de considérer de telles représentations comme si elles étaient composées d'une série d'images, puisqu'elles possèdent des parties spatiales que l'on pourrait découper et analyser de la sorte – le fait que le même personnage s'y trouve représenté à plusieurs reprises nous incitant à les voir ainsi. Malgré leur apparence, ce ne sont donc pas des images singulières, mais plutôt une multiplicité d'images conjointes qui peuvent être narratives comme n'importe quelle suite d'images.

Cela dit, je me refuse à reconstruire les images fixes en récit en faisant appel, comme certains théoriciens, à « l'instant le plus fécond » d'une peinture (Gotthold Ephraim Lessing), ou à des implications qui se trouveraient contenues dans une image en lui plaquant

des propriétés tirées des objets représentés (Kendall Walton). De tels procédés font uniquement recours à nos capacités encyclopédiques, récoognitionnelles ou imaginatives. Une image fixe ne raconte aucune histoire (ou toutes les histoires). En effet, soit un récit (connu) précède l'image en question (mythologie...), et celle-ci n'en est que l'illustration partielle sans qu'elle ne raconte rien, soit on se trouve sans repères devant une telle image et on ne peut qu'imaginer différents parcours de lectures. Et même si l'on admettait qu'une photographie pût être discursive, les histoires qu'une image raconterait dépendraient de celui qui la regarde, ce qui n'est pas le cas – ou dans une très moindre mesure – pour un film ou un livre. C'est pourquoi une seule image fixe ne peut pas être narrative et, partant, fictionnelle (ou non fictionnelle).

Plus généralement, je pense que dans notre interprétation des œuvres d'art et de littérature, il nous faut restreindre au maximum les analogies tirées du monde réel. Non seulement une telle limitation empêche un certain nombre d'inférences délirantes (en admettant que les personnages d'une peinture aient du sang dans les veines, comme le pense Walton, ils devraient alors avoir ou non le virus du Covid-19), mais surtout elle nous permet d'apprécier une œuvre en tant que telle. Si la réalité servait de modèle pour combler les inévitables lacunes d'un récit fictionnel nécessairement incomplet et que d'innombrables caractéristiques étaient injectées à un personnage parcimonieusement spécifié dans l'œuvre en question, ce qui ferait la différence entre deux êtres fictionnels serait purement anecdotique, la majorité et l'essentiel de leurs traits coïncidant. Au contraire, le fait de limiter les propriétés d'un lieu ou d'un personnage à ce qui en est énoncé dans le récit nous permet d'en dégager le principal et d'en comprendre de cette façon les enjeux. Autrement dit, étant donné les limitations auxquelles un•e auteur•trice doit nécessairement faire face dans la création de son univers, il est légitime de penser que les traits choisis (retenus) sont importants et nous guident à porter notre attention sur des éléments significatifs de l'œuvre en question.

**N. K. : Vous vous demandiez, c'était votre troisième question, pourquoi raconter des histoires ?**

**L. M. :** C'est une question délicate, à laquelle il est difficile de répondre. J'ai l'impression, à priori, sans donc avoir mené ni lu d'études empiriques sur le sujet, que c'est une pratique universelle. En effet, je ne vois pas comment il serait possible pour une société d'êtres humains de se passer d'histoires, référentielles (ou fictionnelles), dans la mesure où elles leur permettent d'échanger entre eux et de comprendre le monde qui les entoure.

Les histoires peuvent avoir plusieurs fonctions, elles sont en particulier susceptibles de divertir, d'instruire et/ou de transformer les personnes qui les écoutent ou les lisent. Un récit peut être distrayant, par le plaisir qu'il procure à ses auditeur•trice•s ou lecteur•trice•s ; c'est le but visé par un grand nombre de fictions notamment. Il a également des vertus cognitives, il nous donne des informations sur notre environnement, offre une compréhension de phénomènes naturels et humains, voire une certaine maîtrise des événements à travers la narration qui est faite d'une histoire passée ; c'est le cas, par exemple, de la série télévisée *The Wire* (2002-2008) qui à travers différentes saisons aborde fictionnellement de nombreux problèmes sociaux dans une ville des

États-Unis (drogue, violences policières, éducation, etc.). Enfin, il arrive qu'un récit soit subversif, qu'il modifie notre être et nos actions sur le monde et autrui ; je pense ici à des performances comme *The Mythic Being* (1973-1975) d'Adrian Piper dont les actions représentées questionnent l'identité sexuelle et raciale, et peuvent engendrer conséquemment des actions réelles pour lutter contre les discriminations. C'est pourquoi la narrativité occupe une fonction centrale, tant psychologique, cognitive, sociale que politique.

Si l'on considère plus précisément les œuvres narratives artistiques et littéraires, on remarque qu'elles bénéficient d'une grande liberté, puisqu'aucune histoire ne préexiste à la présentation qui en est faite par leur auteur•trice, je l'ai dit, bien qu'elles puissent être inspirées de faits réels et qu'elles soient nécessairement tributaires du monde dans lequel elles se racontent : elles présentent le plus souvent des personnages humains qui s'inspirent des comportements de véritables personnes, les lieux dans lesquels ils se déplacent ressemblent aux lieux que nous occupons sur Terre, le temps passe généralement de la même façon pour eux que pour les êtres réellement existants dont ils empruntent l'essentiel des propriétés, etc. Il est par conséquent plus commode pour les artistes et les écrivain•e•s de fiction de s'émanciper d'une réalité dont ils n'ont pas à rendre compte et de pouvoir déterminer ainsi à volonté le champ de leur pratique. Ce peut être une raison du choix de la fictionalité narrative, au risque cependant d'éloigner ces pratiques d'un certain rapport à l'actualité.

**N. K. : Dans une perspective historique, la dimension narrative d'une œuvre peut être envisagée par rapport à la représentation et son activation par la figuration. Si l'on admet que les avant-gardes artistiques du début du XXème siècle ont condamné ces « principes », comment peut-on envisager la dimension narrative d'une œuvre contemporaine ?**

**L. M. :** Je pense que la situation a radicalement changé au cours de ces dernières années. La révolution telle que les avant-gardes historiques la concevaient, principalement par le renouvellement vertical des codes expressifs, est désormais dépassée, elle appartient à l'ancien monde. Il me semble qu'une partie toujours croissante des artistes, conscient•e•s des inégalités sociales, considère actuellement

que l'émancipation commence dans le quotidien, dans la subversion des rapports interpersonnels de domination, dans la lutte contre les discriminations structurelles en fonction du genre, de la race, de la religion, etc. C'est pourquoi l'idée d'une avant-garde qui dicterait un agenda esthétique et politique à une population qui devrait être guidée ne fait plus beaucoup de sens aujourd'hui – et c'est tant mieux, tant elle paraît infantilisante et paternaliste. Désormais, j'ai l'impression que les histoires naissent autrement, que les aspirations sont différentes, la fiction pouvant alors parfois sembler loin de nos préoccupations, on a besoin d'implication personnelle, de témoignages, j'en veux pour preuve l'essor depuis quelques années de ce qu'on appelle « l'art documentaire » ou « l'esthétique documentaire ». En quelques mots, ces termes servent à qualifier des pratiques « représentationnelles, non fictionnelles et pleinement artistiques » qui génèrent des documents ou s'emparent d'archives préexistantes afin de reconfigurer notre rapport au réel. Un tel déplacement de perspective est aussi perceptible en théorie du récit avec la narratologie

dite « postclassique ». Ce courant qui s'est développé à partir de la fin des années 90 questionne certains dogmes structuralistes et propose notamment des narratologies féministe, queer et postcoloniale.

En conclusion, il émerge une génération qui fait le constat de l'inégalité massive régnant dans nos sociétés, et qui privilégie des pratiques artistiques et théoriques pouvant répondre, plus ou moins directement, à la violence faite aux corps et aux esprits des dominé•e•s. Autrement dit, on s'est massivement rendu compte, au-delà du classisme traditionnel, de la prédominance du sexisme, du racisme et de l'islamophobie qui traversent l'ensemble des sociétés occidentales et qui ne sont pas sans affecter les représentations artistiques et intellectuelles. Non seulement les artistes et les théoricien•ne•s abordent de nouvelles problématiques dans leurs travaux, mais iels commencent à modifier le canon en incluant désormais les œuvres et les recherches de ceux dont on avait systématiquement écarté la parole : les femmes et les personnes racisées. C'est ce monde-là – fait de luttes quotidiennes, souvent violentes tant les forces qui pèsent sur les personnes discriminées sont implacables, d'une grande réflexivité, le questionnement et la remise en cause sont permanent•e•s, auquel je n'appartiens pas « naturellement », dans le sens où je ne suis pas de la génération qui l'a vu naître – que je vois actuellement grandir avec beaucoup d'espoirs et de tendresse.

## **BIBLIOGRAPHIE suggérée par L. Menoud**

BANFIELD, Ann. «Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect», *Change*, 16-17, 1973.

BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

BREMOND, Claude. « Le message narratif », *Communications*, 4, 1964. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1025>

BRÜTSCH, Matthias. « How to measure narrativity?: notes on some problems with comparing degrees of narrativity across different media », in **Emerging vectors of narratology**, Berlin, De Gruyter, 2017. <https://doi.org/10.1515/9783110555158-016>

BUTLER, Cornelia, CHERIX, Christophe et PLATZKER, David (eds.). **Adrian Piper: A synthesis of intuitions 1965-2016**, New York, MoMa, 2018.

CAILLET, Aline et POUILLAUDE, Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

CASATI, Roberto et VARZI, Achille. «Events», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/events/>.

DAAS, Fatima. **La petite dernière**, Paris, Les Éditions Noir sur Blanc, 2020.

GENETTE, Gérard. **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**, Paris, Seuil, 1983. <https://doi.org/10.2307/1772332>

HERMAN, David, JAHN, Manfred and RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**, Abingdon, Routledge Ltd, 2005.

JAMES, Alison et REIG, Christophe (dir.), **Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013. <https://doi.org/10.4000/books.pur.56119>

KURODA, Sige-Yuki, « Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration », 1975, dans **Pour une théorie poétique de la narration**, Paris, Armand Colin, 2012. <https://doi.org/10.3917/arco.patro.2012.01>

LESSING, Gotthold Ephraim, **Laocoon**, Paris, Hermann, 1990.

MENOUD, Lorenzo. **Qu'est-ce que la fiction ?** Paris, Vrin, 2005.

– « Fiction de la fiction photographique », dans le catalogue de l'exposition **Innuendo**, Genève, 2010.

– « Versions », dans **Fictions & médias. Intermédialité dans les fictions artistiques**, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2011.

– « La fiction augmentée. Une analyse de la narration mixte », dans Images et récits. **La fiction à l'épreuve de l'intermédialité**, Paris, L'Harmattan, 2013.

PATRON, Sylvie. « Sur l'épistémologie de la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction) », **Les Temps modernes**, décembre 2005. <https://doi.org/10.3917/ltm.635.0262>

–, « Le narrateur », introduction à **Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative**, Paris, Armand Colin, 2009, [https://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_narrateur](https://www.fabula.org/atelier.php?Le_narrateur).

PATRON, Sylvie (dir.). **Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit**, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.19105>

PRINCE, Gerald. « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability », in **Theorizing Narrativity**, Berlin/New York, De Gruyter, 2008.

PRINCE, Gerald, et QIAO Guoqiang. « Narratology as a Discipline », **An Interview with Gerald Prince**, *Diegesis* 1, H. 1, 2012, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/62/55>.

RYAN, Marie-Laure. **Avatars of story**, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006.

WALTON, Kendall. **Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts**, Cambridge/London, Harvard University Press, 1990.

## À propos des auteurs

**Lorenzo Menoud**, écrivain, artiste, chercheur indépendant et mâle blanc de plus de 50 ans.

Livres personnels : J'entrerais par 100 pistes, Éd. Dernier télégramme, Limoges, 2017 ; Autoportrait génétique partiel 1/1000000, coll. Utopistes, Genève, MetisPresses, 2009 ; Qu'est-ce que la fiction ? coll. chemins philosophiques, Paris, Éd. Vrin, 2005.

SITE : <http://www.serialpoet.eu/>

**Nikoleta Kerinska** est diplômée en textiles, vêtements et accessoires du vêtement de l'École nationale des beaux-arts (1995), spécialisation en sérigraphie de l'École nationale des beaux-arts (1996), maîtrise en art et technologie de l'image de l'Université de Brasilia (2000) , et Docteur en Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art de l'Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Elle est actuellement chercheuse au sein de l'équipe Fictions & Interactions de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la coordination de Bernard Guelton. Depuis 2003, elle est professeur d'art informatique à l'Université fédérale d'Uberlândia. Ses recherches artistiques s'inspirent des convergences et divergences des processus de communication homme-machine, qui font appel au langage naturel, ainsi que des relations poétiques entre langage naturel et image.

LATTES : <http://lattes.cnpq.br/9119298795241795>

ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

SITE : <https://nk.artificialis.org/>

Reçu en : 9-06-2021

## Comment citer

MENOUD Lorenzo; KERINSKA, Nikoleta (2021). A propos de narrativité : Interview de Lorenzo Menoud par Nikoleta Kerinska, 2021. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 219-231, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-61570>



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

# TRADUÇÕES





# David Lynch : What did Jack do ? Poética da disrupção, estética da Quimera

David Lynch: What did Jack do? Poetics of disruption, aesthetics of the Chimera

KARINE ROUQUET

UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT - CITÉ INTERNATIONALE UNIVERSITAIRE DE PARIS, FRANCE

BEATRIZ RAUSCHER ; NIKOLETA KERINSKA (TRADUÇÃO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU) UBERLÂNDIA, BRASIL

## RESUMO

Este curta metragem, para além da alegada herança do surrealismo, utiliza processos híbridos cômicos e fantásticos (como a criação de uma quimera, a narração disruptiva, os diálogos *nonsenses* voltados para a fatrasia), que retomam a carnavalização descrita por Michaël Bakhtine, e mais particularmente *La Sottie*, uma peça satírica em versos, de origens medievais, apresentada na época do carnaval. A referência ao *Elogio da Loucura* de Erasmo seria uma prova disso. Nesse desfile bufão, David Lynch feito um Mestre do Absurdo se diverte colapsando os códigos da narração do *film noir*, como sua própria filmografia, criando uma estética turbulenta capaz de desafiar a plataforma disruptiva sobre a qual se faz sua estreia.

## PALAVRAS-CHAVE

Disrupção, Quimera, Netflix, Festa dos Tolos, Sottie

## ABSTRACT

This short film, in addition to the alleged heritage of surrealism, uses hybrid comical and fantastical processes (such as the creation of a chimera, disruptive narration, *nonsense dialogues* focused on *fatrasia*), which take up the carnivalization described by Michaël Bakhtine, and more particularly *La Sottie*, a satirical piece in verse, of medieval origins, performed at the time of carnival. The reference to Erasmus' *Praise of Madness* would prove this. In this buffoon parade, David Lynch, like a Master of the Absurd, enjoys collapsing the codes of *film noir* narration, like his own filmography, creating a turbulent aesthetic capable of challenging the disruptive platform on which he makes his debut.

## KEYWORDS

Disruption, Chimera, Netflix, Fool's party, Sottie

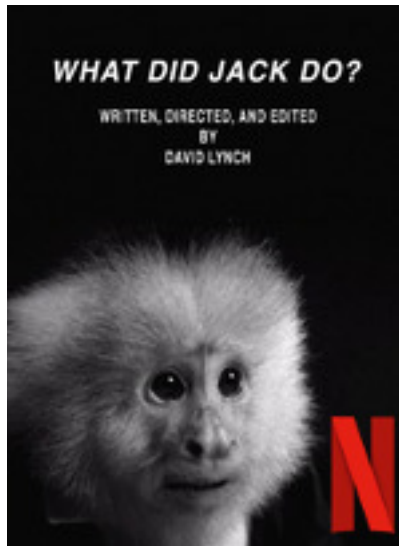


Figura 1. - Cartaz do filme *What Did Jack Do?*, 2020, 17 min., Fonte: [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

«Jouons, farsons, sautons, rions, folons, voire à bras tourné»  
Sottie des sots qui remettent en point Bon Temps<sup>1</sup>

Em 2014, David Lynch declara em uma entrevista gravada durante sua exposição *Naming* no Middlesbrough Institute of Modern Art :

No momento, sobretudo, eu escrevo. Tenho uma pintura em andamento e estou construindo uma cadeira. Adoro construir coisas e esta é para um filme com um macaco. Eu trabalho com um macaco chamado Jack e sairá um dia. Não é um chimpanzé, o macaco é da América do Sul (LYNCH, 2014).

*What did Jack do?*, pequeno filme de 17 minutos, escrito, realizado e interpretado David Lynch em 2016, foi exibido pela primeira vez no *Festival of Disruption*, criado pelo próprio Lynch - festival que reúne artes visuais, música, cinema e meditação transcendental - para a fundação Cartier em 2017. Finalmente, no aniversário do diretor em 20 de janeiro de 2020, foi ao ar na Netflix precedendo as seis das obras-primas do diretor na plataforma (Figura1).

Eis a sinopse: um detetive interpretado por Lynch interroga um macaco suspeito de assassinar o amante de sua amada, uma galinha chamada Toototabon.

---

1 Citado por Françoise Davoine em *Mère folle*, Éditions Arcane, Apertura, 1998, p.31 : Aubailly Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1984, p. 359. Traduzo assim esta frase de *La Sottie*: «Jouons, faisons des farces, sautons, rions, faisons les fous, tournons avec les bras». Em português: “vamos brincar, pregar peças, pular, rir, brincar de bobo, virar com os braços”. (N.T.)



Figura 2 - Jack e David Lynch. Fonte: <https://ubiquarian.net/>

Com a questão direta do título, o espectador parece chamado a resolver um enigma, mas é o próprio filme que avança em direção ao espectador como um enigma, um objeto lúdico, saboroso, turbulento. Aqui o enredo do *film noir* caro ao diretor, serve de quadro, cenário e intriga para um estranho balé entre o autor, diretor e personagem David Lynch e Jack, um macaco dotado de fala, dotado de uma boca e dentes humanos, uma quimera (Figura 2). Não “Leão na frente, cobra por trás, cabra no meio” como a fantástica criatura mitológica descrita por Homero, mas criação audiovisual híbrida meio homem, meio animal obtida simplesmente colando uma boca que fala na cabeça de um macaco-prego. Reconhecemos a boca de Lynch e sua voz, embora retrabalhada, desacelerada para tornar seu sotaque americano-nova-iorquino ainda mais caricatural, mas também é uma alusão ao fraseado do agente Dale Cooper em *Twin Peaks*. Lynch se diverte e nos diverte tanto quanto nos inquieta, tentando fazer com que Jack - seu alter ego, seu duplo e seu avatar - confesse um crime obscuro.

Personagens, situações, enredo, diálogo, todos os elementos do quadro narrativo são movidos, empurrados, importunados, até que literalmente acabe de cabeça para baixo. Correndo o risco de usar uma expressão familiar, podemos dizer que tudo se desfaz numa sinergia alegre e louca a favor de uma estética da ruptura, feita de quebras e lacunas, ludicidade e escárnio, piscadelas e citações referentes ao universo de Lynch e seus filmes anteriores. O espectador é convidado a uma experiência sensorial onde a lógica narrativa se desintegra em uma “inquiétante étrangeté” ou “inquiétante familiarité”<sup>2</sup> de acordo com a tradução dada por Susanne Müller ao conceito de Freud em *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre- Das Unheimliche et l'art contemporain* (MÜLLER, 2016). Não há mais meios de recuperar uma posição no território do significado. Este é frequentemente o caso nos filmes do diretor, mas aqui o formato muito curto habitado pela quimera oferece uma precipitação cômica de um novo tipo.

---

2 *Inquietante estranheza*. Termo consagrado nas publicações brasileiras. (N.T.)

## 1. Estética da Disrupção e invenção de uma forma de carnavalesca

“Life is a festival of disruption” : esta citação que inspira o Festival criado por Lynch é atribuída por ele a Maharishi Manesh Yogi<sup>3</sup>, fundador da meditação transcendental que ele pratica todos os dias e que a sua fundação procura promover para ensinar pessoas em dificuldades. Este neologismo inglês que vem do latim “disrumpere”, “quebrar em pedaços, estourar, quebrar, destruir”, usado em sua forma adjetiva, caracterizava até 1990 os traumas ligados a um desastre natural, (terremoto ou tsunami), (Pezet, 2017). É esse sentido que David Lynch retém quando designa a meditação transcendental como um método individual e universal de cura, acolhendo o potencial transformador das rupturas traumáticas no próprio movimento da vida.

Os significados da palavra “disruption” em inglês e francês não se sobrepõem. A acentuação poética da palavra inglesa, seu poder didático (em astronomia, geofísica, medicina) não deve nos fazer negligenciar seu uso familiar que traz com a noção de “interrupção”, a ideia de “reclamação”, de “agitação”<sup>4</sup>. O pequeno filme de Lynch leva o espectador a uma confusão vertiginosa e divertida em torno de assassinato e medo que lembra a carnavalização descrita por Michaël Bakhtine. Estamos de fato diante de uma forma de carnavalesca no sentido que Martijn Rus nos lembra:

Graças a Bakhtin, sabemos que o carnaval implica uma reversão, ou seja, um rebaixamento do mundo oficial, uma abolição de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus que estruturam a vida cotidiana. (RUS, 2004, p. 429-441).

Diria mesmo que esta forma poderia ser a da *Sottie*<sup>5</sup>, uma curta peça satírica, manifestação do teatro profano que floresceu no final da Idade Média, retomando o desejo de uma ruptura temporária com o cotidiano, próprio das festas carnavalescas. Deve seu nome aos *Tolos* (Sots) que o interpretam, vestido com um traje particular, uma veste cinza simples, a maior parte do qual é um capuz com orelhas de burro, um traje cujo equivalente aqui é o terno preto e gravata com que as duas figuras estão vestidas. Sua intenção é extremamente cômica: deve ser considerado como uma espécie de “mestre de cerimônias” (RUS, Idem.), “um desfile antes da apresentação” (PICOT, 1878, p. 236-326, p. 243) e essa é de fato sua função aqui para anunciar as obras-primas colocadas *online*.

Pois Lynch também está ciente do rápido desenvolvimento do conceito de “disrupção” nos campos da economia, da tecnologia, do mercado, do marketing a partir dos anos 90. Trata-se de designar os produtos e serviços que podem potencialmente comprometer a situação de uma

---

3 Ver [www.davidlynchfoundation.org](http://www.davidlynchfoundation.org)

4 Veja o exemplo dado no dicionário wordreference.com : « After the disruption, the class go back to work » se traduz para o francês como : “Une fois le chahut terminé, les élèves se remirent au travail”. Em português : “depois que a reclamação acabou, os alunos voltaram ao trabalho” ( N.T.).

5 *Farsa*, segundo o *Vocabulário controlado para artes do espetáculo*. Peça cômica de um só ato, curto enredo e poucos atores, ação vivas, irreverente e burlesca, com elementos de comédias de costumes. Predominante no último período do teatro medieval e no primeiro do teatro renascentista, a forma surge sob diversas denominações: *Sottie*, na França, *Shrovetide*, na Alemanha e *Interlúdio*, na Inglaterra. Disponível em <https://vocabularyserver.com/espectaculo/index.php?tema=1252> (N. T).

indústria ou de um mercado: a plataforma Netflix é frequentemente citada como um exemplo dessas inovações disruptivas, onde alguns veem o fim da indústria cinematográfica.

Para mim, o cinema deve oferecer um espaço separado que passa pela cerimônia da sala escura. Quando você assiste a um filme em seu computador, ele é reduzido a um pequeno retângulo acessado todos os dias, à vida comum que a qualquer momento pode desligá-lo exercendo o poder sobre ele (LYNCH, 2011).

Afirmou o diretor em entrevista para *Les Inrockuptibles*<sup>6</sup> em 2011. No entanto, observa o fechamento de cinemas em muitos países além da França, ele detecta interesse pelo digital e pela evolução das novas tecnologias. “O cinema provavelmente nunca morrerá; ele sobreviverá ao desaparecimento da sala e da película transformando-se” (LYNCH, 2011).

Os últimos experimentos do diretor - formato longo, de dezoito horas, para a sequência da série de televisão *Twin peaks: The Return* - e breves para a quimera de dezessete minutos que nos ocupa - revelam essas transformações. *O que Jack fez?* faz uma entrada turbulenta e subversiva na plataforma disruptiva impondo sua dimensão burlesco como uma resposta aos desafios do cinema contemporâneo - sem que o diretor perca seu latim, como teremos a oportunidade de constatar.

Começemos pelo final e examinemos o que na literatura é chamado de paratexto antes de examinarmos a obra em si.

## 2. Provoações surrealistas dos créditos

Lendo os créditos, ficamos sabendo que 2016, ano de criação e data de aniversário - Lynch fez setenta anos - é o ano do macaco no calendário chinês. O nome da produtora nos interpela: “Absurda”, “a David Lynch Company”. Mas *Absurda* também é o título de um curta-metragem de três minutos dirigido por Lynch para comemorar o sexagésimo aniversário do Festival de Cannes de 2007 : uma tesoura gigante, sobreposta ao palco de um teatro, retrata a arma do crime (o assassinato de uma dançarina) e a ferramenta do cinema (o *final cut*)<sup>7</sup> ; o assassino está na sala. Uma forma de afirmar a continuidade da sua obra ? Em todo caso, ao acumular essas referências, o diretor aqui ludicamente afirma sua filiação ao absurdo desde Alfred Jarry e do Dadá, do teatro do absurdo, e da grande tradição cinematográfica surrealista desde o emblemático *Cão Andaluz*. Mas por que essa palavra foi declinada em latim?

Os créditos revelam que o filme inclui quatro personagens, entre eles dois humanos: o investigador e a garçonete interpretados por uma atriz e pelo diretor. Os outros dois Jack Cruz e Toototabon são chamados “as himself” “as herself” : “em pessoa” ; eles são de certa forma os “guests”, os convidados da fábula. A paródia do cinema está ficando mais clara.

---

6 *Les Inrockuptibles* é uma revista francesa. No início o foco principal da revista era o rock, embora cada edição incluísse artigos sobre outros tópicos da cultura. <https://www.lesinrocks.com/> (N.T.)

7 O termo *final cut* é um anglicismo que designa a montagem definitiva ou corte final de um filme cinematográfico. (N. T.)

Jack Cruz: o sobrenome mexicano desse macaquinho que vem da América do Sul tem conotações políticas e religiosas. Que irreverência é esse nome de macaco que implica uma cruz! Não estamos muito longe da imaginação satírica dos *Caprichos* de Goya.

Diante de Jack Cruz, Toototabon, tem apenas um primeiro nome que remete às lembranças dos desenhos animados, onde se apreende como em um sonho uma mensagem criptografada semelhante a *Doukipudonktan*<sup>8</sup>, a palavra-valise que abre *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau. Deixo ao leitor a escolha de restaurar suas mensagens.

Assim, com tudo o que está indicado na periferia da obra, o diretor malicioso insere-se abertamente na grande herança da provocação surrealista, com seus diálogos que, como veremos, lembram *La cantatrice chauve* de Ionesco. Exceto, que encontramos nesses estranhos personagens emergindo de áreas remotas da consciência, um festival de metáforas, provérbios e expressões, passando de pato-a-ganso<sup>9</sup>, um festival de *Fatrasie*<sup>10</sup>, os mil e um truques de um Mestre-tolo ou de um Mestre da Loucura. Na Idade Média, as palavras “tolice” e “loucura” são intercambiáveis : *O Elogio da Tolice* é freqüentemente traduzido como *O elogio da Loucura*<sup>11</sup>.

### **3. O filme: O que Jack fez? Narração perturbadora, diálogos *nonsenses*, invenção de uma quimera**

Lynch adverte: “Um filme é um fluxo de tempo, sons e imagens entrelaçados”. Nos diz o diretor que é impossível transpor para outra linguagem: “como dizer o que está em um filme com palavras? A coisa é o cinema, isso é o filme. [...] Está tudo no filme ” (LYNCH, 2020).

Vamos tentar resumir o filme de forma a dar um vislumbre dos momentos de mudança na narração, momentos em que o espectador, que pensa estar finalmente captando algo, se encontra sacudido, transtornado, desestabilizado, fortemente encantado.

---

8 *DondeKevevantofedô* na tradução de Paulo Werneck para a edição brasileira de *Zazie no Metrô* da Cosac Naify, 2009. (N. T.)

9 No original *coq-à-l'âne* é literalmente passar de galo à burro, o que significa, em uma discussão, passar abruptamente de um assunto a outro, sem transição nem conexão/ligação. Fazer comentários incoerentes. Em Português podemos dizer, em algumas regiões, “passar de pato-à-ganso”, no sentido de mudar de assunto. (N.T.)

10 *Fatrasie* - obra poética e satírica da Idade Média, de caráter deliberadamente incoerente ou absurdo. (N da T.)

11 No original: *L'éloge de la folie* est souvent traduit par *La louange de la sottise*. Referência à obra *Elogio da Loucura* de Erasmo de Rotterdam. (N.T.)



Figura 3 - Jack e David Lynch, Netflix/Ringer illustration. Fonte: <https://www.theringer.com/>

Quatro partes ou cenas neste pequeno filme:

**Cena 1:** Em uma zona intermediária, um lugar crepuscular, reforçado pelo jogo de preto e branco - este lugar é caracterizado como uma estação de trem, que é reforçado pelo rumor distante dos trens - um detetive e um suspeito se confrontam em *close-up* em um jogo de campo / contra campo orientado pela *Escomitia*<sup>12</sup>. “Ouça a voz da razão”, diz o investigador, e Jack responde: “Eu ouço a voz do coração.” Este é o princípio gerador de um diálogo apertado e salpicado contra um pano de fundo de frases feitas, provérbios e saborosas referências de animais. O investigador tem uma ideia clara, ele está tentando encurralar Jack e fazê-lo confessar algo. Diante de esse poder investigador e acusador, Jack foge, se esquivava, procura criar uma diversão, faz humor, resiste, retruca, todas essas qualidades linguísticas sendo verdadeiramente humanas.

Os dois personagens estão vestidos de forma idêntica, ternos pretos e gravatas - esta é sua fantasia de tolo, uma roupa da cidade - mais uma vez, pensamos em todos os burros alinhados em paletós nas gravuras de Goya (Figura 3). Paródia de um interrogatório a portas fechadas, seu dueto ou duelo é uma reminiscência de todas as travessuras impostas pelo Palhaço Branco ao Augusto. Alter ego do investigador, a quimera Jack representa um interessante cruzamento de barreira da espécie a serviço da temática do duplo caro ao diretor.

---

<sup>12</sup> No teatro, a *esticomitia* é a parte de um diálogo em que os interlocutores respondem um ao outro linha a linha, o que produz um ritmo particularmente rápido e enfatiza a disputa entre os personagens. No original *stichomythie*.(N.T.)

O investigador tem metade de seu rosto na sombra enquanto o suspeito é capturado em luz forte, o efeito se torna mais notável pela mancha em seu pelo branco. Eles se revezam ocupando parte da cena até que, conforme o enredo avança, cada um se afirma no centro. A visão discreta de ângulo baixo do investigador acentua sua constituição maciça e destaca a monstruosa desproporção no tamanho dos protagonistas separados por uma mesa. Este duelo desigual traz à tona a imagem de uma criança ameaçada, um eco distante de *La nuit du chasseur* de Charles Laughton<sup>13</sup>. Qualquer interpretação só pode ser singular, lembra-nos David Lynch.

**Cena 2.** Com a chegada da garçonete que anuncia, com traços hitchcockianos, que um assassino está à solta e rondando pela cidade, o drama se agrava e o interrogatório fica mais claro. A paródia do cinema *noir* é sublinhada pelo corte na xícara de café, “o cafezinho preto”, bebida favorita de Lynch como de Dale Cooper em *Twin Peaks*.

Devidamente conduzida pelo investigador, a conversa então se volta para uma série de personagens, Max, a vítima; Sally uma orangotango apaixonada por Jack; Shelby, um zelador que estava com Sally e que teria feito o trabalho de acordo com Jack. Todo um universo sombrio característico do *film noir* com bandidos, mulheres abandonadas ou fatais, dinheiro. Uma intriga se forma, versões são fornecidas. Jack nega obstinadamente qualquer envolvimento no assassinato.

Pelo menos esta é a situação que se acredita perceber através do diálogo em que os dois personagens se ofendem chamando-se por nomes de pássaros, um festival de referências a animais, provérbios, trocadilhos e expressões deturpadas<sup>14</sup>. O investigador começou seu questionamento assim: “Você foi visto andando com aves. Você foi visto com galinhas, envolvido com galinhas”. O macaco responde “você me considera burro; ou talvez o coelhinho da Páscoa” o investigador retoma: “pare de fazer rodeios como um peru”. Então o macaco para o investigador: “vá brincar de macaco em outro lugar”, “você apostou no macaco errado” e novamente “digamos que eu fosse um cavalo” e imediatamente depois “I am a simple man”. Ou seja, um diálogo que parece ir literalmente de “pato-à-ganso”, onde às vezes percebemos também falas importadas de outras obras do diretor “Essa coisa é maior do que nós dois” de *Twin Peaks* ou “Seu braço esquerdo pesa trinta e quatro quilos”<sup>15</sup>. Eithne O’Neill, gaulesa, fervorosa na filmografia dos irmãos Quay, nos fez perceber as inúmeras conotações implantadas por Lynch na língua inglesa<sup>16</sup>.

---

13 No Brasil recebeu o título “A sombra do caçador” [“The night of the hunter”], de Charles Laughton, com Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish,... Alambique, 1955 / 2011. (N.T.)

14 No diálogo citado pela autora, comparando a versão original em inglês com as versões em português e em francês, é possível observar, uma série de expressões de sentido figurado com referência a animais, mas que não correspondem necessariamente às frases originais em inglês, como por exemplo: “birds of a feather flock together”; “there’s an elephant in the room”; “I’d like you to start talking turkey”; “I would’ve laid my life for any chicken or rooster”. (N.T.)

15 Ver o site *Terreur nocturne* que traz a seguinte referência “A expressão Seu braço esquerdo pesa 34 quilos é muito significativa do universo da série *Twin Peaks*: um dos personagens o cortou para quebrar seu vínculo com o mal e a chegada de Bob, entidade maléfica, resulta em dor no braço esquerdo”. <https://www.terreur-nocturne.fr/court-metrage-david-lynch-what-did-jack-do-netflix-explications/> (N. T.)

16 No grupo *Imagem / Linguagem* onde David Chauat nos apresentou este filme de Lynch em setembro de



O princípio do *coq-à-l'âne*<sup>17</sup> reforçado pela esticomitia está a serviço da verve deslumbrante dos dois protagonistas que, como idiotas de *Sottie*, brincam com as palavras, mas também as usam para se medir, para se desafiarem. O Centre *National de Ressources Textuelles et Lexicales*<sup>18</sup> nos dá esta definição para a frase “sauter du coq à l'âne”, - em 1370 dizíamos “saillir du coq à l'âne” -: “falar sem seguimento lógico, como se estivessemos falando sobre o galo, passamos a falar sobre o burro” e remete-nos a uma epístola satírica e burlesca cuja invenção é atribuída a Marot, *Epistre du coq à l'asne* (1532) e que consiste “em uma série de observações deliberadamente inconsistentes e fantasia fora de ordem”<sup>19</sup>. Guillaume Berthon e Raphaël Cappellen colocam em relação a obsessão pelo “coq-à-l'âne” aos escritos de absurdos na década de 1530<sup>20</sup>. Os jogos de linguagem aos quais os surrealistas se dedicavam vêm de uma antiga verve popular, mundana e obscena da qual a *Sottie* é uma das formas literárias. Uma verboragia inútil, que nega o princípio do uso funcional da linguagem? A festa dos loucos da Idade Média, origem milenar do carnaval, não está tão longe. Era chamada de Festa dos Tolos, Inocentes, Burros, Sub-diáconos, Diáconos Bêbados, Cornos ... Victor Hugo descreve a exultação popular em *Notre-Dame de Paris*.

**Cena 3.** Novo curto-circuito narrativo: Jack parece se confessar e canta uma canção de amor que nos transporta para o mundo do melodrama. A cadeira construída pelo diretor vira plataforma, o encosto em refletor. É uma música ruim, cantada em uma voz de falsete dominada pela metáfora do fogo: “Era uma vez, a chama do amor queimava entre nós” ; “The wonder was in my heart but you wouldn't understand something like that”. A intenção é altamente paródica: podemos ver o *cover* da música de Rebecca del Rio em *Mulholand Drive*, e Isabelle Rosselini em *Blue Velvet*. Bem como um eco muito distante de um *Relatório para uma Academia* de Franz Kafka, cujo personagem, um macaco que quer se tornar um homem, se apresenta em feiras para ganhar a vida, e algumas noites se junta a um jovem orangotango. “Este macaco não é um chimpanzé”, advertiu o diretor, parecendo se distanciar do autor de *A Metamorfose*. A referência a Kafka é consciente e constante tanto em Lynch quanto o universo de Edward Hopper e Francis Bacon.

---

2020, um grupo coordenado por Myriam Lebovici no qual participamos Nurith Aviv, David Chaouat, Stéphanie Katz, Myriam Lebovici, Eithne O'Neill, Michèle Sinapi e eu.

17 Ver nota 9. Mantivemos nessa passagem a expressão original em francês devido à discussão sobre jogos de linguagem que se segue. (N.T.)

18 Centro Nacional de Recursos Textuais e Lexicais. (N.T.)

19 Para uma definição completa, consulte o site do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: <https://www.cnrtl.fr/definition/coq-%C3%A0-l%27%C3%A2ne#ien>

20 Guillaume Berthon et Raphaël Cappellen, *Le coq-à-l'âne marotique et les écritures du non-sens dans les années 1530*. Dossiê disponível em: <http://docplayer.fr/26146389-Le-coq-a-l-ane-marotique-et-les-ecritures-du-non-sens-dans-les-annees-1530.html>



Figura 4. – O grito,

Fonte: <https://www.terreur-nocturne.fr/court-metrage-david-lynch-what-did-jack-do-netflix-explanations/>

**Cena 4.** Bacon precisamente: a quebra repentina do número do *music hall* que anuncia a resolução, é o grito estridente, predatório e animal de Jack assim que Toototabon, uma prosaica galinha branca, aparece na porta, antes de sair correndo novamente (Figura 5). Este grito prolongado, em *close*, insuportável e aterrorizante, assombra os filmes de Lynch como as telas de Bacon. **É réplica de Jack, no espelho**, ao grito de Laura Palmer em *Twin Peaks*, conforme mostrado na foto em anexo (Figura 4).



Figura 5. - David Lynch, frame do filme *What Did Jack Do?*, 2020, 17 mins ,  
fonte: <https://www.artpress.com/2020/07/28>

O surgimento de Toototabon causa a queda da narrativa e de seu herói, que corre para o chão em sua perseguição. Não podemos mais duvidar que o macaco é um animal ou que o homem seja um animal predador. Não há mais canções de amor, atos de comédia e declarações declamadas. Entramos em uma zona perigosa fora da linguagem: Jack perde sua estatura humana e a dimensão vertical da palavra. O investigador apita, saca a arma e sai da tela, perseguindo Jack. Ouvimos em off a acusação: “Estou prendendo você pelo assassinato de Max” ao mesmo tempo que o nome de Toototabon ecoado por Jack. E o espectador fica sozinho diante da cena que evoca *M - O vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang. Este final sugere que Toototabon é o informante produzido pelo investigador e que, como nos filmes de detetive, ela traiu Jack entregando-o à polícia.

Devo a David Chaouat, psicanalista que escreve sobre formas populares como séries policiais na televisão ou filmes fantásticos, meu encontro com este pequeno filme (CHAOUAT, 2015, pp. 121-132 ; 2019., pp. 217-231. ; 2018). Também devo a ele a seguinte interpretação: para David, eu cito, o final mostra uma “ação impensada”: “O assassinato está acontecendo, isso é o que Jack vê” e “o assassinato em questão é de Toototabon”. Ele continua: “Jack é a parte de Lynch assombrada pelo trauma: por trás da máscara, o jovem Lynch e o espetáculo do assassinato”<sup>21</sup>. Poderoso avanço interpretativo em torno do qual se enrola a sarabanda das assustadoras imagens sonoras do diretor, tão singulares, emanando de mundos vizinhos que escapam à consciência.

Em dezessete minutos, um fluxo de sons e imagens nos transportou para o mundo do *film noir*, e o destruiu, o desconstruiu. Um *Mestre do Absurdo*<sup>22</sup> e uma quimera se enfrentam em uma linguagem estonteante que se transforma em *fatrasie* e um absurdo antes de nos transportar para um número de canção glamoroso para uma galinha imaculada, cuja aparência derruba a máscara humana e de linguagem de Jack e conduz a uma cena horrível de predação e assassinato. A paródia retoma sua direção com o apito do detetive Lynch, que como as crianças quando brincam de policial e ladrão, ou adultos em filmes policiais, saem com suas armas e correm em busca do bandido.

Concluindo, Lynch zomba de tudo e principalmente de si mesmo ao produzir esta pequena forma que desconstrói códigos, gêneros, rompe narração e diálogo, favorece o absurdo, o aniquilamento da linguagem cristalizada do velho mundo, da ordem instituída, oficial, religiosa, cinematográfica. Para além da herança surrealista que afirma ser, para além das referências admitidas a Kafka e Bacon, vemos esta pequena obra trabalhada por formas mais antigas que remetem ao carnaval, à Festa dos Tolos: onde “tudo é bom para suspender o curso do tempo cotidiano, inverter valores, zombar das formas, desterritorializar o espectador, levando-o a esse riso que segundo Derrida só irrompe da renúncia absoluta ao sentido” (RUS, *Op. Cit.*).

---

21 No grupo *Imagem / Linguagem*, coordenado por Myriam Lebovici, sessão de setembro de 2020

22 No original: *Maître-Sot*. A autora faz referência direta ao Carnaval dos Loucos da Idade Média e a forma popular da Farsa, tendo como referência o vocabulário de Erasmo. (N.T.)

*Absurda*, ficamos surpresos com a forma latina. Esta é a origem, que remonta a Erasmo, se acreditarmos em Charles Fontaine, poeta e tradutor do século XVI, amigo e admirador de Marot: “Combien de telz propos du coq à l’âne peuvent bien être adresses à autres arguments que satyriques comme les *Absurda* de Erasme, *La farce du sourd et de l’aveugle et L’ambassade du Cornardz de Rouen*” (PICOT, Op. Cit.).<sup>23</sup> *Elogio da Loucura de Erasmo*<sup>24</sup> refere-se aos raciocínios sofisticados que destroem a linguagem deturpando a verdade e com os quais se divertem os loucos que os parodiam.

A referência à *Absurda* de Erasmo é consciente no diretor? Ninguém pode saber, mas eu acredito. A palavra ocorre duas vezes por ocasião de dois curtas-metragens que desenvolvem uma veia particular. Será que Lynch reviveu nesta forma carnavalesca com as grandes imagens esquecidas da *Folie* implantadas na Idade Média, de que fala Michel Foucault em sua magistral *História da Loucura na Idade Clássica?* (FOUCAULT, 1972) E para que serve? Vamos ouvir Émile Picot na *Sottie*:

Durante séculos, a liberdade de expressão existiu apenas sob a máscara da loucura, mas sob esta máscara pode-se dizer que foi quase completa: as cerimônias da igreja podiam ser parodiadas impunemente no Dia do Santo Inocente; os tolos tinham o privilégio de fazer os reis ouvirem a verdade; por fim a tolice trouxe ao palco a sátira dirigida contra várias classes da sociedade. (PICOT, Op. cit, p. 236).

Isso significa que Lynch como Mestre da loucura ou Bufão fabrica uma quimera audiovisual como uma linha de fuga do voo da bruxa para escapar do sistema dominante para usar as ideias de Gilles Deleuze (1993)<sup>25</sup> ? E isso para afirmar sua liberdade total em uma explosão de risos.

Disrupção.

---

23 Em português “Como tais propósitos de nonsense podem ser destinados a outros argumentos além das sátiras como os Elogios a Loucura de Erasmo, *A farsa dos surdos e cegos e a Embaixada de Cornardz em Rouen*” (PICOT, Op. Cit.). (N.T.)

24 No original *Absurda d’Érasme* (N.T.)

25 Ver também Gilles Deleuze et Felix Guattari. **Kafka pour une littérature mineure**, 1975

## Referências

CHAOUAT, David. « Les morts dans l'âme », **Psychanalyse et cinéma : Du visible au dicible**, sous la direction de Chantal Clouard et Myriam Lebovici, Herman Éditeurs, 2019.

CHAOUAT, David. « Psychanalyse : reflets dans un œil mort... », **Topique**, vol. 131, n° 2, 2015.  
<https://doi.org/10.3917/top.131.0121>

CHAOUAT, David. Conférence donnée à Lyon le 8 mars 2018 : « Le monde Upside Down, Un abord transdisciplinaire de strangers things, Glissement de temps dans l'écoute analytique », 2018.

DELEUZE, Gilles. « La littérature et la vie », **Critique et clinique**, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la folie à l'âge classique**, Tel, Gallimard, 1972.

LYNCH, David. *Les Inrockuptibles*, Entretien avec David Lynch, Propos recueillis par Serge Kaganski et Jean-Marc Lalanne, Octobre 2011.

LYNCH, David. Entretien sur France culture, *La grande table*, 10 juin 2020.

MÜLLER, Susanne. **L'inquiétante étrangeté à l'œuvre - Das Unheimliche et l'art contemporain**, Publications de la Sorbonne, 2016.

PEZET, Jacques, *Que signifie « disruptif » et pourquoi tout le monde sort ce mot ? dans le journal Libération*, du 13 octobre 2017.

PICOT, Emile, « La sottie en France », in **Romania**, tome 7, n° 26, 1878.  
<https://doi.org/10.3406/roma.1878.6406>

RUS Martijn, « La sottie : una divina commedia », **Poétique** 2004/4 (n° 140), 2004.  
<https://doi.org/10.3917/poeti.140.0429>

## Sobre a autora

**Karine Rouquet** é pesquisadora em Literatura, Psicanálise, Arte, Cinema; Psicopedagogo; Professora de Letras (Universidade Paris-Diderot) destacada para uma instituição psicanalítica (BAPU-Pascal et Relais Social international de la Ciup de Paris) até 2013, Educadora no centro de formação de alunos de doutoramento 2010-2018 (cidade CFDIP Paris Sorbonne), Educadora em Arte-Terapia (Centre d'étude de l'expression de l'hôpital Sainte-Anne), Membro do NELCFAAM, Centre d'études en Littératures et en cultures franco-afro-américaines sob coordenação do Professor Humberto Oliveira (UEFS). Autora de *L'alchimie thérapeutique de la lecture : Des larmes au lire*, L'Harmattan, 2000, e vários artigos de pesquisa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9976-4171>

## Sobre as tradutoras

**Beatriz Rauscher** é artista plástica, pesquisadora e professora titular da Universidade Federal de Uberlândia. Realizou doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi bolsista em Paris na Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle e fez pós-doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU e pesquisadora do Grupo Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo da UFMG. Foi editora do periódico científico ouvirOUver durante seis anos e é editora do periódico científico Estado da Arte - Revista de Artes Visuais IARTE/UFU desde 2020. Coordena o Fórum de Editores de periódicos da área de Artes Visuais desde 2019. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase nas Poéticas da Imagem, atuando em exposições e com publicações nos seguintes temas: fotografia, imagem, paisagem, poéticas urbanas.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2944897136739381>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1969-2137>

**Nikoleta Kerinska** é uma artista multimídia, pesquisadora e professora de arte computacional. O foco de sua pesquisa é o uso da inteligência artificial em projectos de arte e a realidade virtual. A sua actividade artística é inspirada pelas convergências e divergências na comunicação homem-máquina, bem como pelas trocas poéticas entre linguagem natural e imagem. Actualmente é professora associada no Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (Brasil).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9119298795241795>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

WEBSITE: <https://nk.artificialis.org/>

Recebido em: 10-06-2021

## Como citar

ROUQUET, Karine; RAUSCHER, Beatriz; KERINSKA, Nikoleta (2021). David Lynch : What did Jack do ? Poética da disrupção, estética da Quimera. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 233-247, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-61587>



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





# 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 máquinas 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

---

<sup>7</sup> *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.

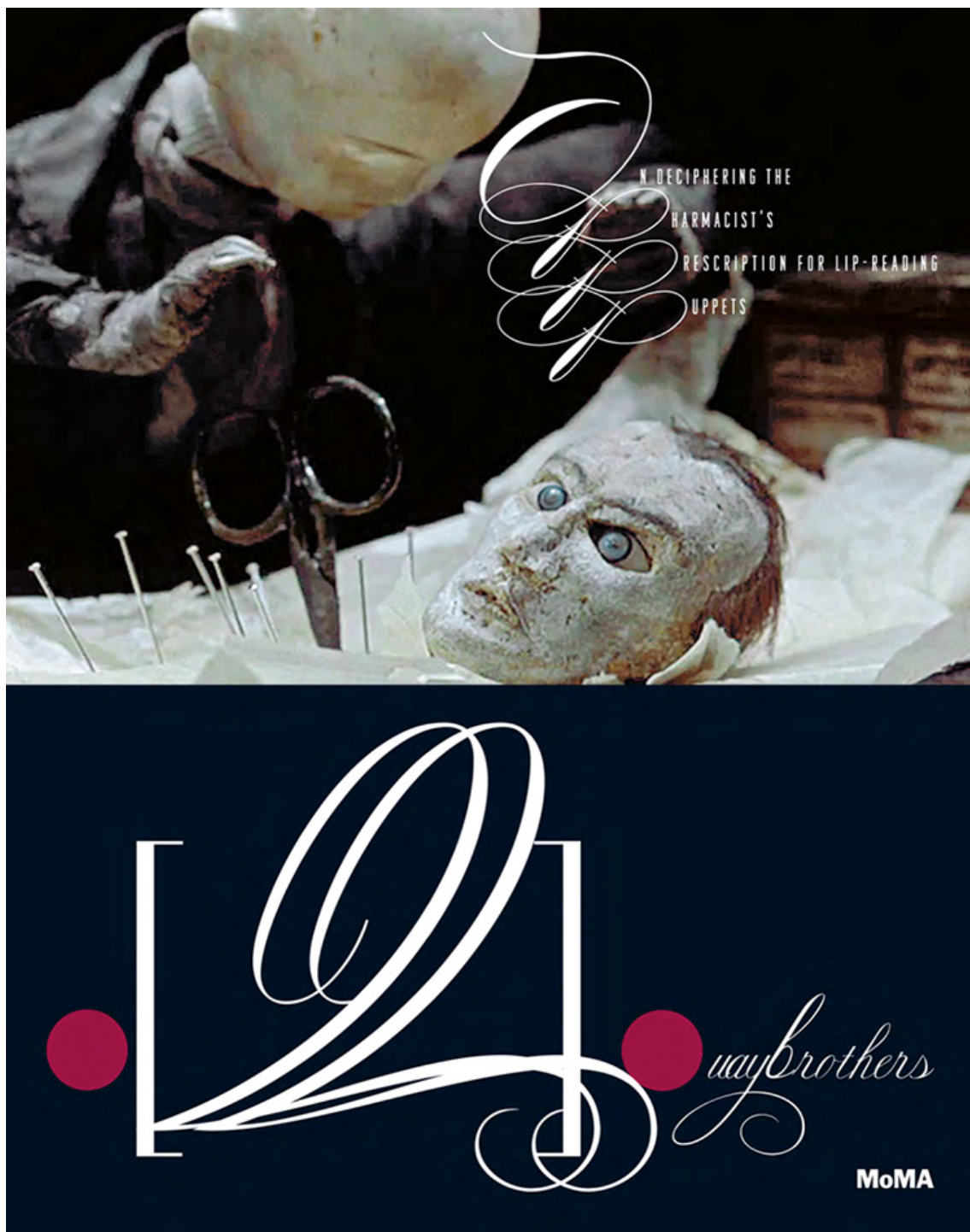


Figura 5. - Exposição Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets, MOMA, 2012. Source: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1223>

## 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.



# A narrativa na imagem: sequência, intriga e configuração

The narrative in the image: sequence, plot and configuration

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne, Lausanne, Suisse

NIKOLETA KERINSKA (TRADUTORA)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o potencial narrativo das imagens. Um panorama das definições de narrativa, confrontando suas particularidades traz as últimas tendências da narratologia pós-clássica. A questão da narrativização da imagem é abordada a partir de alguns exemplos artísticos, que representam diferentes relações com a dimensão temporal da narrativa. Levando em consideração as noções de sequência, intriga e configuração é desenvolvida uma tipologia dos procedimentos de narrativização da imagem estática.

## PALAVRAS-CHAVE

Narrativa, imagem, configuração, sequência, intriga

## ABSTRACT

This article offers some thought on the narrative potential of the images. An overview of the definitions of narrative, confronting its particularities, unveils the latest trends of post-classical narratology. The question of the image narrativization is approached by the means of some artistic examples, which represent different relations with the temporal dimension of narrative. Considering the notions of sequence, plot and configuration, a typology of the still image narrativization methods is hereby developed.

## KEYWORDS

Narrative, image, setting, sequence, plot.

## 1. As diferentes modalidades da narratividade

Quando a teoria narrativa objetivou se tornar uma disciplina independente, uma de suas primeiras ambições foi definir a extensão de seu objeto de pesquisa. Desde o início, foi observada uma espantosa diversidade de meios de comunicação capazes de transmitir uma narrativa. Como Roland Barthes escreveu em 1966:

Antes de tudo, existe uma variedade prodigiosa de gêneros, eles mesmos distribuídos entre diferentes substâncias, como se toda matéria fosse boa para o homem lhe confiar suas histórias: a narrativa pode ser veiculada por uma linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto e pela mistura ordenada de todas estas substâncias; ela está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, no relato épico, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (pensemos em *Santa Úrsula* de Carpaccio), no vitral, no cinema, nos quadrinhos, nos fatos diversos, na conversa (Barthes, 1966, p. 7).

Barthes considerava possível reconhecer ‘algo narrativo’, que podia ser transmitido tanto pela linguagem articulada quanto pela imagem, “fixa ou móvel”. Barthes menciona o caso do “quadro pintado” e do “vitral”, assim como o do “cinema” e da “história em quadrinhos”. Aproximadamente na mesma época, porém, Gérard Genette (1972) defendeu – com certo desespero – um conceito muito mais restritivo de narrativa. No centro de sua poética estava a análise do discurso narrativo (voz, modo, ordem, duração, frequência) e não a articulação de uma lógica de ações representadas<sup>1</sup> (motivos, temas, papéis, funções, etc.). De acordo com Genette, a “narratividade” (o que faz uma narrativa ser uma narrativa) depende da natureza do significado narrativo (signifiant narratif) e não daquela de seu significante (signifié). Nesta perspectiva, seria necessário restringir o campo da narratologia aos atos narrativos do discurso, reiterando assim a antiga oposição platônica entre modo mimético e modo diegético. Entretanto, o que impressiona o observador é que a mesma história pode ser transmitida por uma grande variedade de meios de comunicação, (diegéticos ou miméticos), permanecendo reconhecível como tal. Este é o caso da *Paixão de Cristo*, história contada pelos evangelistas, comentada oralmente nos sermões dos pregadores, evocada em vitrais, mosaicos e baixos-relevos nas igrejas, por séries de imagens que mostram um Calvário, por retábulos e pinturas com múltiplas cenas, por representações dramáticas de ‘mistérios’ medievais, por desenhos nas aulas de catecismo, pelo romance de Kazantzakis, e até mesmo, pelas versões

---

1 Os estudos sobre a narrativa no período estruturalista podem ser classificados em dois subconjuntos que se distinguem tanto do ponto de vista de seu método como de seu objeto: os trabalhos inspirados em G. Genette, que podem ser chamados de *narratologia modal*, e que se opõem aos trabalhos inspirados em V. Propp, que podem ser chamados de *narratologia temática*, e que se preocupam em descrever os motivos, os tipos e as funções da narrativa, ou seja, a *lógica accional* que estrutura o significante narrativo independentemente dele ser absorvido de responsabilidade por um significado. No livro **La tension narrative** (Paris, Seuil, 2007), eu intento conciliar estas duas abordagens para descrever de maneira mais completa o funcionamento da intriga.

cinematográficas de Martin Scorsese ou de Mel Gibson. Diante de tantas variedades, fica claro que *algo* permanece invariável – uma história reconhecível, a identidade de um significante a partir do qual é possível definir uma narrativa pluri-semiótica. Segundo esta visão, a narratividade parece ser redutível às características do objeto representado, independentemente da mídia que o representa: seria narrativo *qualquer meio capaz de contar uma história*, o que equivale a definir uma narrativa como “a representação logicamente coerente de pelo menos dois eventos assíncronos, que não pressupõem nem implicam um ao outro”<sup>2</sup> (G. Prince, 2007, p. 2).

Assim, seguindo as perspectivas abertas pelos trabalhos de Vladimir Propp, as definições da narratividade, de maneira geral, colocam em primeiro plano a questão da forma da história contada antes dessa do significante narrativo, que aparece como uma variável secundária. Para usarmos a expressão de Barthes, “qualquer matéria [parece] boa para o homem lhe confiar suas histórias”. Em outras palavras, qualquer mídia capaz de representar uma história, ou seja, de articular uma série de ações ou de eventos reais ou ficcionais, poderia receber o rótulo de “narrativa mínima”. Contudo, se seguirmos as últimas tendências da narratologia “pós-clássica”<sup>3</sup>, encontramos três maneiras de renovar o problema de determinar o que faz de uma história ser uma história: a primeira situa-se na extensão dos trabalhos formalistas e estruturalistas, mas desenvolve prioritariamente a dimensão cognitiva da sequência; a segunda evoca fatores mais funcionais ou retóricos, propondo uma abordagem dinâmica do enredo, e ligando esse último aos efeitos do suspense e da curiosidade, e, a terceira insiste na função da narrativa, que seria inscrever o curso da história em uma configuração retrospectiva e significativa.

1. No primeiro caso, o critério de narratividade é definido em nível formal como a “representação sequencial de eventos, fictícios ou não, em qualquer mídia” (Kafalenos, 2006, p. viii). Nessa definição pode ser detectado um problema ligado à narrativa transmitida pela imagem estática, já que Emma Kafalenos postula que a mídia deve produzir uma sequencialidade capaz de duplicar a sequencialidade do evento representado. Nisso ela permanece fiel à definição proposta por Christian Metz em 1968, que afirma:

A narrativa é uma sequência de duas temporalidades... Há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (o tempo do significante e o tempo do significado). Esta dualidade torna possíveis, não apenas todas as distorções temporais que são comuns nas narrativas (três anos de vida do herói podem ser resumidos em duas frases num romance, ou em alguns planos de uma montagem cinematográfica, etc.); fundamentalmente, ela nos convida a observar que uma das funções da narrativa é valorizar um tempo dentro de outro tempo (METZ, 1968, p. 27).

---

2 A insistência do Prince no caráter imprevisível da sequência é explicada por uma questão de pertinência que será discutida em seguida, ou seja, a sequência previsível ou banal é desprovida de interesse narrativo, e consequentemente reduz a apreciação da narratividade.

3 Ver D. Herman, **Story Logic**, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002.

Neste primeiro nível, que pode ser definido como este da *sequência*, no sentido mais elementar do termo, a narratividade se baseia na “representação sequencial de um evento sequencial”, implicando apenas uma lógica da ação referente à transformação de um estado em outro. Em outras palavras, trata-se de uma transformação, uma forma em movimento, que se opõe à imobilidade ou à pausa, que poderiam ser detectadas em uma configuração estática. Considerando somente este critério, a representação de uma panela cheia de água, que vai da temperatura ambiente à ebulição, traz uma definição elementar de narratividade. Todavia, podemos compreender de antemão o desafio que este exemplo representa para a imagem estática, uma vez que esta última é definida precisamente como uma forma imóvel.

A novidade essencial no âmbito da narratologia pós-clássica, reside no fato de que a sequência é primeiramente entendida como um esquema cognitivo articulando uma dimensão temporal: por exemplo, a lógica teleológica da ação planejada ou esta dos conflitos, as matrizes interativas elementares, que regulam o desdobramento de um contrato, de uma boa ação ou de uma má ação, dos roteiros de ações rotineiras, ou das regularidades esperadas relacionadas aos gêneros narrativos<sup>4</sup>. Ela pertence a um repertório de transformações atualizáveis que permitem a produção ou a interpretação de produções culturais de tipo narrativo. Ao afastar-se da concepção da sequência como uma propriedade formal imanente à representação, essa definição abre um caminho para a análise de narrativas icônicas que na maioria das vezes representam apenas histórias potenciais ou implícitas. Por exemplo, o espectador com conhecimento do mundo articulado em formato de roteiros, poderia antecipar a transformação que afetará uma panela cheia de água fria e colocada no fogo, a partir da representação estática de seu estado inicial. Deste ponto de vista, podemos distinguir as representações icônicas<sup>5</sup> mais ou menos narrativas de acordo com sua capacidade de gerar uma interpretação mais sequencial ou mais estática.

2. A segunda maneira de definir a narratividade evoca um intérprete que reconhece, de acordo com vários critérios históricos e culturais, o grau de narratividade de um determinado objeto<sup>6</sup>. Nesse nível, pode ser demonstrado, por exemplo, que uma receita de cozinha, um manual de montagem ou uma nota de instruções podem aparecer formalmente como representações sequenciais de ações consecutivas, mesmo que a maioria das pessoas não considere essas sequências como *muito* narrativas. O uso, que é feito de uma dada sequência de representações, determina em parte como sua natureza é percebida. As instruções de montagem ou a receita têm uma finalidade prática, trata-se de atos da linguagem de natureza prescritiva que servem para resolver problemas (ou tensões) externos. Enquanto isso, a representação narrativa parece exprimir um modo assertivo, que essencialmente, suscita o interesse pela natureza enigmática, imprevisível, surpreendente ou sem precedentes dos acontecimentos narrados (produzindo e eventualmente resolvendo uma tensão interna na representação).

---

4 Voir R. Baroni, *op. cit.*, p. 161-224.

5 Neste caso, o termo “icônico” não deve ser entendido no sentido de Peirce como um signo baseado em uma relação analógica com seu referente, mas sim como um sinal ou imagem visual.

6 Sobre este assunto ver D. Rudrum, « From narrative representation to narrative use: Towards the limits of definition », *Narrative*, Vol. 13 (2), 2005, p. 195-204.

Neste ponto, os defensores de uma definição formal da narratividade podem apontar algumas características objetivas, que permitem à narrativa adquirir um grau de narratividade superior a esse das receitas, dos manuais, ou do espetáculo de Andy Warhol comendo um hambúrguer. Nem todos os eventos são igualmente relatáveis, e, por conseguinte, devem atender certos critérios que definem sua *eventualidade exponente*<sup>7</sup>. Passamos assim da definição da narratividade, que envolve um simples fluxo temporal, para uma definição que implica uma sequência de acontecimentos, que se desenrolam em uma intriga, que por sua vez intriga o receptor<sup>8</sup>, envolvendo-o, e, despertando nele um interesse específico a respeito do desdobramento da história<sup>9</sup>.

A sequência torna-se *intriga* quando a representação se torna reticente, ou seja, quando ela mantém um mistério ou uma sensação de suspense, quando ocorrem surpresas na linha do tempo, e, quando se enfatiza que nos afastamos do curso habitual dos acontecimentos. Nesse sentido, para Meir Sternberg a narratividade é definida funcionalmente como:

o jogo de suspense, de curiosidade e de surpresa entre o tempo representado e o tempo de comunicação (qualquer que seja a combinação prevista entre estes dois planos, qualquer que seja a mídia, sendo em uma forma manifesta ou latente). Seguindo as mesmas linhas funcionais, defino a narrativa como um discurso em que tal jogo predomina: a narratividade passa então de um papel possivelmente marginal ou secundário [...] para o estatuto de princípio regulador, que se torna uma prioridade nos atos de contar e de ler (Sternberg, 1992, p. 529).

Constata-se que neste nível, Sternberg menciona a possibilidade de que a mídia exista em forma latente, a cooperação necessária do intérprete transforma assim uma definição puramente formalista da sequência narrativa em uma definição funcional, envolvendo um narrador intrigante e um receptor intrigado. Trata-se portanto de uma posição que abre perspectivas para a narrativa veiculada pela imagem estática.

3. Para concluir este rápido inventário das definições de narrativa e de suas relações com a dimensão temporal de uma história, precisamos mencionar uma última concepção, bastante diferente das duas anteriores. Ela é desenvolvida por Paul Ricœur (1983), que se inspira numa

---

7 O autor usa o termo “*événementialité saillante*” para designar a possibilidade de un evento ser narrado (NT). Sobre a questão específica da ‘propriedade de ser contado’ (tellability), ver R. Baroni, «Tellability», in Handbook of Narratology, editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert, Berlin and New York, de Gruyter, 2009, p. 447-454.

8 O termo ‘*narrataire*’ foi traduzido como receptor, visando seu significado em francês que se refere ao consumidor de narrativas (NT).

9 Sobre a diferença entre a concepção dinâmica e a ativação da intriga (mise en intrigue) definida por Ricœur, – aqui indicada como “*configuração*” – gostaria de me referir a R. Baroni, *L’œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, p. 45-94. A necessidade de que a narrativa tenha uma intriga (no sentido dinâmico de um “dispositivo que ativa uma intriga”) é especialmente ressentida no contexto das produções ficcionais, pois se opõe em parte ao objetivo de certas narrativas factuais (historiografia, narrativas jornalísticas), cujo propósito é essencialmente configurar uma explicação ou fornecer informações de forma mais direta e rápida possível.

passagem da **Poética** na qual Aristóteles insiste na necessidade de que os eventos narrados (muthos) formem uma totalidade (holos). Na realidade, Ricœur é influenciado por alguns historiadores (como Hayden White), que questionam suas próprias práticas de rearranjar eventos passados para lhes dar sentido, tendo como base a retrospectiva, ou seja, fazendo uso de conhecimentos sobre os fatos e o término dos eventos a posteriori. Consequentemente, a noção de *configuração* insiste no caráter compreensível de um evento passado, que está inscrito em uma representação, e que desse modo se torna compreensível como uma totalidade a partir de seu ponto final. A passagem seguinte explica como passamos da lógica prospectiva da intriga (suspense, curiosidade, surpresa) para a lógica retrospectiva da configuração:

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de aventuras sob a orientação de uma expectativa que encontra sua realização na conclusão. Esta conclusão não está logicamente implícita por alguma premissa anterior. Ela dá à história um “ponto final”, que por sua vez fornece o ponto de vista a partir do qual a história pode ser percebida como um todo. Entender a história é entender como e por que os episódios sucessivos levaram a esta conclusão, que, longe de ser previsível, deve ser finalmente aceitável como congruente com o conjunto de episódios (Ricœur, 1983, p. 130).

Sem querer me deter nesta noção, direi simplesmente que a configuração parece ser essencial quando se trata de compreender o sentido dos eventos representados, e que sua função surge também como parcialmente definidora da narratividade, como sua razão de ser. Como dizem os anglófonos, a configuração representa *the point of the story*, ou seja, o ponto de vista global sobre a história que nos permite compreender sua relevância semântica. Recorrendo a esta noção podemos eventualmente dizer que, **Crime e Castigo** é um “romance sobre culpa”. E ao dizer isso, consideramos que os episódios da história representam essencialmente uma variação sobre um motivo central invariante. Naturalmente, a noção de configuração é frequentemente implícita, múltipla e sujeita à discussão, e, geralmente, o motivo aparece apenas em retrospectiva, em função de um ato interpretativo singular, que deve ser completado. No entanto, a presunção de coerência ligada às obras de arte e o pressentimento de que a história é pré-configurada pela mídia que a transmite, atuam como guias essenciais na interpretação de certas narrativas.

É possível detectar a afinidade desta noção com a representação icônica, já que esta última aparece precisamente como uma síntese da heterogeneidade, como uma disposição criativa de formas e de cores que se combinam para produzir uma representação unificada e coerente. Além disso, o pôster de um filme ou a capa de um romance, assim como seu título, podem aparecer como elementos peritextuais, que participam no surgimento desta configuração e do sentimento de unidade que acompanha a *atualização da história*. Se a noção de configuração consiste em *dar forma ao tempo*, parecendo ser assim uma propriedade quase necessária de qualquer narrativa bem formada, ela se opõe evidentemente às noções de *sequência* e de *intriga*, e, até mesmo, à



temporalidade da narrativa, já que esta última se manifesta essencialmente por uma *transformação* ou *deformação* temporária.

## 2. Narrativização da imagem

Quando se trata de discutir a relação entre narrativa e imagem, é difícil não mencionar a posição definida por Lessing em seu famoso **Laocoon**. Não que ela seja muito original ou atual, mas tem o mérito de colocar claramente o problema central que a representação icônica representa para a narratividade. Como o resume Elisabeth Décultot:

Se devêssemos resumir, como nos dicionários, as ideias defendidas por Lessing no *Laocoon*, em última análise, chegaríamos a um resultado pobre. A partir de uma demonstração com detalhes eruditos, dois axiomas centrais emergem: A pintura (em outras palavras, as artes plásticas como um todo, no sentido de Lessing) está sujeita ao princípio da simultaneidade e representa corpos coexistentes no espaço, enquanto a poesia, sujeita ao princípio da diacronia, representa ações que sucedem umas às outras no tempo; Além disso, o pintor usa uma linguagem feita de signos “naturais”, ou seja, baseados na reprodução mimética da natureza, enquanto o poeta usa uma linguagem feita de signos “arbitrários”, ou seja, baseados nas convenções da linguagem (Decultot, 2003, p. 197).

Várias críticas têm sido feitas a esta posição clara e exata. Karen Parna, entre outros, argumenta que há muitos exemplos tanto da literatura quanto das artes figurativas:

[que] comprovam que tal distinção entre artes temporais e espaciais não é mais válida no final do século XX. Pode ser demonstrado que a imagem estática se estende além de seus limites tradicionais e mostra características que antes eram consideradas fora de seu alcance. A temporalidade, a forma narrativa, um sentido de sucessão e de sequência podem ser discutidos no contexto da imagem estática (Parna, 2001, p. 29).

Mas talvez não seja necessário fazer referência ao movimento *Narrative Art* para levantar a questão da porosidade dos limites entre representação icônica e narratividade. Como Jean-Marie Schaeffer sugere, foi provavelmente o classicismo de Lessing que o levou a defender uma tese tão extrema (2001, p.21), pois é óbvio que pinturas com múltiplas cenas, como *Cenas da Vida de Cristo* de Louis Alinebrot, por exemplo, ou precursores dos quadrinhos como a tapeçaria de Bayeux ou a coluna de Trajan, são exemplos eloquentes de narrativas nas imagens.



Figura 1. - Louis Alincebrot, Scènes de la vie du Christ, 1440, Madrid, musée du Prado.

Schaeffer aponta, entretanto, uma limitação que depende diretamente da natureza do meio semiótico: “a imagem estática só pode mostrar a sucessão temporal na forma de uma co-presença ou contiguidade espacial”, e, conseqüentemente, “a vetorização dessas diferentes cenas permite ao espectador de transcender a mostraçõem em uma tematizaçõem da representaçõem de um fluxo temporal, representaçõem a partir da qual ele pode constituir uma história” (*ibid.* p. 27).

Além do mais, é duvidoso que um intérprete sem habilidade enciclopédica suficiente, ou seja, sem conhecimento dos principais episódios da vida de Cristo, seja capaz de reconstruir a seqüência temporal retratada na pintura de Louis Alincebrot. Podemos muito bem imaginar que a cena representa um único momento em que um indivíduo barbudo carrega uma cruz, enquanto um outro, que lhe parece vagamente, já está crucificado na colina adjacente. Quanto ao jovem, que

parece estar fazendo um discurso, se ignorarmos a tradição apócrifa que relata a infância de Jesus, torna-se quase impossível identificá-lo como um estado passado dos outros dois personagens. A “vetorização” aqui é inteiramente dependente de uma intertextualidade que define a ordem e a natureza dos episódios.

Para simplificar, a imagem estática pode de fato dar forma a uma história, mas ela só pode realizar seu potencial narrativo com a ajuda de um intérprete que reconstrói mentalmente o fluxo temporal da representação através de sua própria leitura e habilidades narrativas. Dito isto, tal dependência da representação em relação ao espectador não deveria nos alarmar muito, pois, como já assinalei, saímos de um período formalista no qual a questão da narratividade só poderia ser colocada em termos de uma estrutura imanente à representação, e, não como uma estrutura cognitiva ou interpretativa que permitisse a narrativização de um objeto.

Se parece haver uma contradição aparente entre a narrativa e a imagem estática, é possível, contornar esta armadilha de diversas maneiras, e *re-cronologizar* o que à primeira vista parece ser a representação sintética de um estado. Sabemos, por exemplo, que uma série de pontos próximos ou distantes, embora apareçam simultaneamente na imagem, podem ser lidos (e geralmente são lidos de maneira espontânea) como uma sucessão ou um ritmo. Neste caso, não é a imagem em si que é cronológica, mas é o olhar que constrói uma temporalidade, seguindo uma convenção de leitura da esquerda para a direita, dependendo do condicionamento cultural. Aplicando este tipo de técnica, foram elaboradas as narrativas pictóricas da Coluna de Trajano, ou da Tapeçaria de Bayeux. Este movimento do olhar permite igualmente a leitura cronológica dos diálogos nos quadrinhos, ou de uma série de placas.

Podemos acrescentar que o caminho programado dentro da moldura da imagem não é a única forma de narrativa possível. Se pegarmos os vitrais, os quadrinhos ou o cinema, torna-se óbvio que a simples *serialidade* das imagens produz uma forma de temporalização pré-codificada. O cinema é obviamente o caso mais extremo de pré-codificação do tempo, pois a rápida sucessão de imagens projetadas por um dispositivo de reprodução as transforma na ilusão de uma experiência imediata do fluxo temporal<sup>10</sup>, que requer apenas uma participação mínima por parte do espectador.

Inversamente, em um nível de cooperação muito mais exigente, o desdobramento da temporalidade da narrativa pode permanecer totalmente implícito, se apoiando integralmente no intérprete. Assim, a pintura *A morte de Marat* de David aparece como o clímax de uma intriga implícita, que o espectador é convidado a completar sozinho, confiando em seu conhecimento enciclopédico de um repertório de histórias já contadas. Neste caso em particular, o trabalho do artista se baseia em pistas icônicas referentes a uma história conhecida, que funciona como *hipotexto*<sup>11</sup> narrativo da cena retratada.

---

10 Isto é obviamente uma ilusão, pois em função da atualização da narrativa fílmica (leitura da imagem quadro a quadro, pausadamente, etc.) é perfeitamente possível de isolar as imagens fixas que a constituem.

11 O termo ‘hipotexto’ indica um texto anterior que serve como fonte de uma peça (geralmente literária) posterior. Por exemplo, a *Odisséia* de Homero poderia ser considerada como o ‘hipotexto’ do livro *Ulisses* de James Joyce (NT).

Se a arte religiosa medieval é frequentemente *narrativizada* pelo uso quase exclusivo de um hipotexto bíblico amplamente conhecido do público, a arte moderna e contemporânea parecem procurar frequentemente dinamizar as imagens recorrendo a outras formas de temporalidade que não requerem conhecimentos prévios. Nesta perspectiva, a pintura de David é narrativizada não só porque evoca uma história conhecida, mas também porque visualiza um *instante crítico*. A caneta e a carta permanecem presas a este corpo que ainda não foi completamente abandonado pela vida. O título original deste quadro era *O último suspiro de Marat*, o que reforça o caráter dramático da representação, aparecendo como um suspense no meio de um processo que tendente a seu desfecho trágico. A fotomontagem de Yves Klein *Le Saut dans le vide* ilustra ainda melhor a tal dinâmica da imagem, que é projetada em direção de seu resultado previsível em virtude das leis da gravidade.



Figura 2. - Jacques Louis David, A morte de Marat, 1793, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

Figura 3. - Yves Klein, Le saut dans le vide, 1960.

O instante crítico, que insiste na instabilidade ou na incompletude do estado representado, pode ser comparado à noção de *instante pregnante*<sup>12</sup> de Lessing. Segundo ele, “a pintura só pode explorar um momento da ação e deve, portanto, escolher o mais frutífero, aquele que tornará compreensível o momento anterior e o momento seguinte” (1990, Ch. XVI, § 120).

12 O termo em original é *instant prégnant* (NT).

Outra forma de dinâmica, mais intrigante e baseada na curiosidade, consiste em representar uma imagem ambígua que requer um esforço interpretativo para elucidar um enigma. Podemos pensar, por exemplo, no famoso retrato do casal Arnolfini, pintado por Van Eyck, que requer um reenquadramento perceptivo e interpretativo. De fato, é necessário observar atentamente o quadro para entender que as figuras não estão simplesmente posando na frente do pintor, mas estão recebendo uma visita, cuja presença nos é revelada pelo reflexo do espelho no fundo, como uma imagem escondida. A descoberta desta cena num segundo momento introduz um atraso na identificação do motivo, o que inscreve a imagem em uma tensão entre o nó enigmático e o desfecho.



Figura 4. - Jan Van Eyck, Giovanni Arnolfini et sa femme, 1434, Londres, National Gallery.

Observando com atenção, o espelho de Van Eyck é duplamente, se não triplamente narrativo, pois transmite um outro tipo de história icônica, já mencionada nos comentários sobre a tela de Alincebrot. No suporte de madeira podemos identificar dez medalhões representando diferentes fases da história da Paixão, e, isto o transforma em um vetor de outra história, que faz parte de uma temporalidade diferente. Finalmente, existe a imagem *configurante*, que pode se impor no início ou no final do processo interpretativo, traçando desse modo uma síntese

compreensiva da obra e da narrativa que ela veicula. Mais uma vez utilizaremos como exemplo, este espelho que, uma vez identificado, parece resumir a ambição estética de Van Eyck, que era, nas palavras de Ernst Gombrich, “capturar, como em um espelho, os menores detalhes da realidade” (1997, p. 240).



Figura 5. - Jan Van Eyck, Giovanni Arnolfini et sa femme, 1434, Londres, National Gallery, détail.

Não há dúvida que, neste nível, passamos inteiramente para o lado da interpretação, e, que a identificação da configuração depende principalmente de um trabalho paciente de construção interpretativa que leve à síntese compreensível da obra (entre outras possibilidades). Contudo, uma vez alcançada esta síntese aparece como formalmente pertencente à obra, como se sempre estivesse lá, ela se torna determinante de certas características formais da narrativa, como vimos com Ricœur.

Podemos, assim resumir esses diferentes procedimentos, que permitem a temporalização e a narrativa da imagem estática, sabendo que cada um deles requer uma participação assertiva do espectador. Trata-se de seis procedimentos, que variam do mais banal ao mais complexo, e, que podem ser comparados às diferentes modalidades da narrativa em termos de sequência, intriga ou configuração.

### 3. Tipologia dos procedimentos de *narrativização* da imagem estática

Os três primeiros procedimentos mostram como é possível reconstruir a dupla sequência temporal que define a narrativa mínima a partir de uma imagem.

A1) Inserir uma imagem em uma série (narrativa icônica em série).

Em um primeiro caso, o procedimento mais simples consiste em inserir uma imagem estática em uma série de outras imagens estáticas ou em movimento. Neste caso, utilizado especialmente nos quadrinhos, nos romances fotográficos, no cinema ou nas séries fotográficas de *Narrative Art*, a passagem de uma imagem para outra exige uma participação mais ou menos importante do espectador; ela permite construir, como em um romance cujas linhas seguimos, uma dupla sequência temporal, que conta ao mesmo tempo que é contada.

A2) Representar simultaneamente diferentes etapas de um processo em uma imagem (narrativa icônica coextensiva).

A segunda modalidade consiste em uma imagem que representa simultaneamente diferentes etapas de um processo, e que requer um caminho visual que transforma o espaço em duração. Neste caso novamente, estamos no nível de uma dupla sequência temporal, que conta e que é contada, mas que requer um esforço maior por parte do intérprete, uma vez que o corte dos diferentes momentos é menos preciso do que no caso da série. Pode-se notar de passagem que a percurso visual muitas vezes depende de um conhecimento intertextual que introduz 'um cenário' na imagem.

A3) Evocar de modo alusivo uma narrativa através de uma imagem (narratividade icônica intertextual).

A terceira modalidade, em sua variante mais comum, representa simplesmente a ilustração de uma cena, que o espectador é capaz de ligar a uma narrativa conhecida, baseando-se em pistas icônicas. Por exemplo, *O Juramento dos Horácios*, Salomé segurando a cabeça de João Batista em uma bandeja, etc. Neste caso, a sequência que conta e a sequência contada são totalmente implícitas e dependem da ativação de um intertexto conhecido por parte do intérprete. Em alguns casos, o conhecimento não provém estritamente de uma cultura narrativa, mas simplesmente de um conhecimento do mundo articulado na forma de 'roteiros', cujo desenvolvimento é mais ou menos previsível.

As duas modalidades a seguir podem ser associadas à noção de intriga em seu sentido mais dinâmico, ou seja, a de uma narrativa atada, cuja tensão direciona a atenção para um desfecho, que marca o fim de um processo instável ou a resolução de um enigma.

B1) Representar por meio de uma imagem um acontecimento, retratando seu instante crítico (suspense icônico).

Como vimos com a pintura de David, esta modalidade é muito próxima da anterior, na medida em que a imagem funciona como indutor narrativo sem apresentar todas as características da narratividade. Neste caso, a imagem representa algo que induz o espectador a compreender que, o processo da narrativa encontra-se num estado crítico. A instabilidade do estado representado naturalmente direciona a atenção do espectador para um resultado posterior que extrapola o momento representado. A imagem funciona como um catalisador, ou uma catáfora, provocando uma sensação de suspense. Aqui, em comparação com a modalidade anterior, geralmente não há necessidade de recorrer a um cenário prefigurado por uma narrativa passada; é o próprio estado que, por sua instabilidade exibida, implica uma transformação a vir, que pode ser relativamente previsível ou imprevisível, dependendo das circunstâncias.

B2) Apresentar uma imagem ambígua produzindo uma síntese posterior (curiosidade icônica).

A imagem ambígua tem um elo mais frouxo com a narratividade do que a imagem do instante crítico, já que o caráter enigmático da representação e o tempo necessário para desvendá-la não implicam necessariamente a temporalidade de um evento, mas apenas a temporalidade do ato interpretativo direcionado a uma resolução. Contudo, este tipo de dispositivo pode ser encontrado frequentemente num contexto narrativo, particularmente em narrativas pictóricas que usam a serialidade, tais como os quadrinhos ou os filmes. Esta dinâmica se encontra em vários procedimentos comumente usados para ativar a intriga, por exemplo, as enigmáticas introduções tão usadas nos romances do século XIX (Genette, *op. cit.*, p.207), ou, isto que Barthes (1970) chamou de *código hermenêutico*, que se aplica tanto aos romances de Balzac quanto aos romances policiais.

C) A imagem propõe uma síntese da história (configuração icônica).

A última modalidade é certamente a menos temporal de todas. É possível até dizer que ela é exatamente oposta às modalidades sequenciais ou intrigantes que articulam a temporalidade narrativa, já que ela resulta de uma operação de fixação da história em uma imagem totalizante. Ainda assim, essa configuração, que por natureza é perfeitamente compatível com a representação icônica, muitas vezes funciona em um contexto narrativo como uma síntese heterogênea, como uma característica que define a narratividade e que tornando visível a ordem da série. A afinidade entre a *dimensão configuracional* das narrativas e a representação pictórica explica provavelmente a tendência de acompanhar as narrativas literárias de uma capa ilustrada e um título, que se apresentam como um primeiro sintoma da configuração.

### 3. Conclusões provisórias

Para concluir esse breve panorama das relações gerais entre narrativa e imagem, vale ressaltar que a inscrição da narrativa na imagem estática requer um maior ou menor grau de participação do espectador: a imagem se apresenta assim essencialmente como o catalisador de uma narrativa potencial e não como uma narrativa efetiva. Além disso, é claro que a narrativa da imagem estática depende de convenções culturais e históricas. Assim, certas formas de narrativização icônica são encontradas associadas de forma privilegiada a uma ou outra estética. Por exemplo, as representações icônicas da vida de Cristo só podiam ser percebidas como episódios de uma narrativa, na medida em que, o público medieval já estava familiarizado (geralmente através da transmissão oral) com a intriga na qual estavam inseridas. Para ilustrar esta dependência *hipotextual* do imaginário medieval, basta observar as dificuldades que a leitura iconográfica de tais obras pode representar para os estudantes, que iniciam seus estudos de história da arte, e, que têm apenas um conhecimento vago da história bíblica. Por outro lado, a representação simultânea de diferentes etapas de um processo na mesma imagem também está fortemente ligada à estética medieval, e tende a desaparecer em obras posteriores.

Além disso, é óbvio que a retratação do instante crítico é mais difundida nas obras barrocas, que visam produzir um efeito dinâmico, em relação as obras renascentistas, que tendem mais para um equilíbrio composicional. Este mesmo dispositivo, baseado no suspense que exprime o início de uma ação, é frequentemente utilizado na *Narrative Art* e em muitas representações



fotográficas. Por outro lado, deve ser enfatizado que as obras que exploram a tensão inerente à representação de instantes (ou estados) críticos (suspense) ou ambíguos (curiosidade) exigem o esforço do espectador para inserir a representação em questão em uma sequência temporal apenas esboçada, mas esta colaboração, mais imediata, é baseada em habilidades cognitivas que não exigem o conhecimento de um intertexto.

Além disso, se é possível, como tentei mostrar, distinguir diferentes modalidades pelas quais as características narrativas são susceptíveis de se manifestar dentro da imagem estática, deve-se acrescentar que essas modalidades raramente existem isoladamente. Pelo menos, isto é sugerido pela natureza intrigante (B2), coextensiva (A2), e configuradora (C) do espelho de Van Eyck ou pela narrativa intertextual (A3) e suspensiva (B1) da Morte de Marat. É possível até apontar com uma certa frequência, o entrelaçamento de diferentes camadas de narratividade que transforma a imagem em uma narrativa potencial, o que não nos impede de isolar cada uma dessas camadas, durante a leitura da obra. Finalmente, gostaria de ressaltar que meu inventário de possíveis relações entre narrativa e imagem é tanto empírico quanto intuitivo, e, que ele se refere a conceitos narratológicos heterogêneos e às vezes concorrentes. Ele não pretende ser exaustivo ou sistemático. Essas são apenas algumas categorias provisórias; espero que seu valor, mesmo sendo puramente heurístico, seja também operatório<sup>13</sup>.

---

13 Outra versão deste artigo é publicada na revista **Image [&] Narrative**.

## Referências

BARTHES, R. « Introduction à l'analyse structurale des récits », **Communications**, n° 8, 1966.  
<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

BARTHES, R. **S/Z. Essais**, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

DECULTOT, E. « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », **Les Etudes philosophiques**, N° 65 (2), 2003.  
<https://doi.org/10.3917/leph.032.0197>

GENETTE, G. **Figure III**, Paris, Seuil, 1972.

GOMBRICH, E. H. **Histoire de l'art**, traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard, (1950), 1997.

KAFALLENOS, E. **Narrative Causalities**, Ohio, Ohio State University Press, 2006.

LESSING, G. E. **Laocoon**, traduction de A. Courtin, revue et corrigée par J. Bialostocka, Paris, Editions Hermann, (1766), 1990, Ch. XVI, § 120.

METZ, C. **Essais sur la signification au cinéma**, Paris, Klincksieck, 1968.

PARNA, K. « Narrative, time and the fixed image », in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

PRINCE G. « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability », in **Narrativity**, J. Pier et A. García-Landa (éds.), Berlin, De Gruyter, 2007.

RICCEUR, P. **Temps et récit**, Paris, Seuil, 1983.

SCHAEFFER, J.-M. « Narration visuelle et interprétation », in **Temps, narration & image fixe**, Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2001.

STERNBERG, M. « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », **Poetics Today**, Vol. 13 (3), 1992. <https://doi.org/10.2307/1772872>

## Sobre o autor

**Raphaël Baroni** é professor associado da Escola de Francês como Língua Estrangeira da Universidade de Lausanne. Seu trabalho se concentra na teoria literária, na didática da literatura e na didática da FLE. Também se interessa em estudos de mídia, com um foco especial nos quadrinhos e na transição digital das artes. Publicou três livros: *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'oeuvre du temps* (Seuil, 2009) e *Les rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017). Ele co-editou uma dúzia de números de revistas ou livros coletivos, incluindo *Introduction à l'étude des cultures numériques* (em breve, Armand Colin), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (OSUP, 2016) e *Le Savoir des genres* (PUR, 2007). Criou com Thérèse Jeanneret o Groupe de recherche sur les biographies langagières (GReBL). Também participou da criação do Groupe d'étude sur la bande dessinée (GrEBD), do Pôle de narratologie transmédiã (NaTrans) e do Réseau des narratologues francophones (RéNaF). Além de ensinar em Lausanne, foi professor convidado na École Normale Supérieure em Paris e na Université Paris III Sorbonne-Nouvelle.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4350-3735>

## Sobre a tradutora

**Nikoleta Kerinska** é uma artista multimídia, pesquisadora e professora de arte computacional. O foco de sua pesquisa é o uso da inteligência artificial em projectos de arte e a realidade virtual. A sua actividade artística é inspirada pelas convergências e divergências na comunicação homem-máquina, bem como pelas trocas poéticas entre linguagem natural e imagem. Actualmente é professora associada no Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (Brasil).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9119298795241795>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

WEBSITE: <https://nk.artificialis.org/>

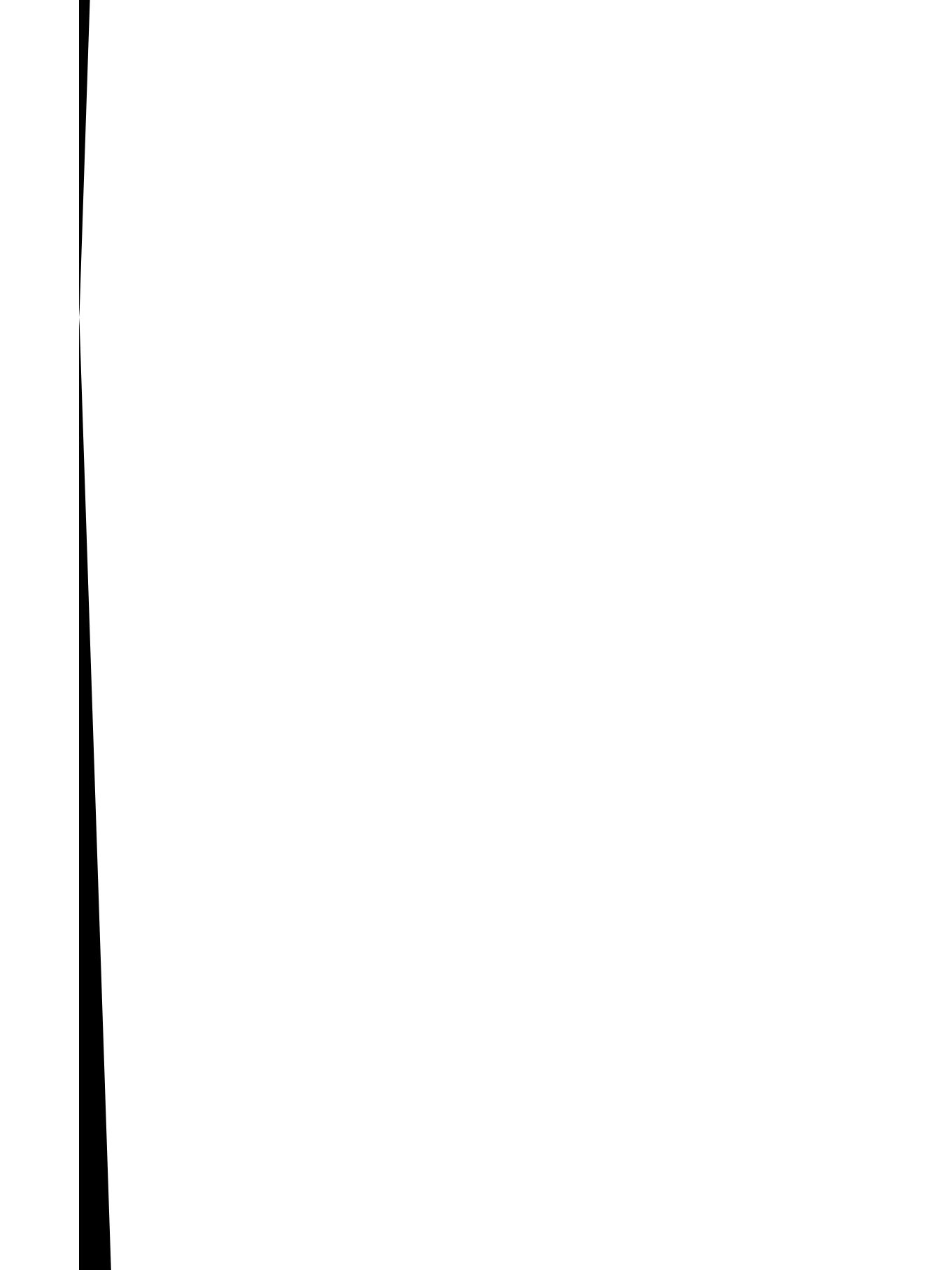
Recebido em: 30-06-2021

## Como citar

BARONI Raphaël; KERINSKA, Nikoleta (2021). A narrativa na imagem: sequência, intriga e configuração. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 267-283, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-62180>



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



# **Sobre narratividade: Entrevista com Lorenzo Menoud por Nikoleta Kerinska, 2021**

**About narrativity: Interview with Lorenzo Menoud by Nikoleta Kerinska, 2021**

LORENZO MENOUD

Escritor, artista, pesquisador independente, Genebra, Suíça

NIKOLETA KERINSKA

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

FABIO FONSECA, NIKOLETA KERINSKA (TRADUTORES)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

## **RESUMO**

Nesta entrevista, Lorenzo Menoud, nos oferece uma estimulante reflexão sobre a narratividade. Segundo ele, a narratividade não é um conceito que seria inequivocamente definido por certas propriedades essenciais, mas sim um termo do qual todos temos uma ideia, mais ou menos precisa e mais ou menos variável. Assim, a narratividade é constituída numa rede conceptual no cruzamento de várias questões, entre as quais: o que é considerado uma narrativa e porquê? que relação tem a narratividade com a ficção e a arte? por que razões contamos histórias? Lorenzo Menoud desenvolve suas ideias, fornecendo um quadro teórico essencial à compreensão das questões da narrativa e da narratividade, não somente na arte, mas também numa perspectiva geral.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Narratividade, narrativa, arte, imagem, ficção.

## **ABSTRACT**

In this interview, Lorenzo Menoud offers us a stimulating reflection on narrativity. According to him, narrativity is not a concept that would be unmistakably defined by certain essential properties, but rather a term of which we all have an idea, more or less precise and more or less variable. Thus, narrativity is constituted in a conceptual network at the crossroads of several issues, including: what is considered a narrative and why? what relationship does narrativity have with fiction and art? for what reasons do we tell stories? Lorenzo Menoud develops his ideas, providing an essential theoretical framework for understanding the issues of narrative and narrativity, not only in art but in a more general perspective.

## **KEYWORDS**

Narrativity, narrative, art, image, fiction.

**Nikoleta Kerinska: O próximo dossiê da revista Estado da Arte se questiona sobre obras contemporâneas que contam histórias ou, como as chamaremos, “obras narrativas”. Parece-nos que certas obras contemporâneas se engajam nos caminhos da narração a ponto de constituírem uma temática em si. Na sua opinião, em quais condições podemos falar de narratividade na arte contemporânea e mais particularmente nas artes visuais?**

**Lorenzo Menoud:** Na minha opinião, não existe uma narratividade específica que seria própria à arte contemporânea ou às artes visuais. Existem obras de arte narrativas e obras de arte não narrativas, ou obras de arte mais narrativas que outras, sejam verbais ou visuais. De fato, a dificuldade de um conceito como esse de narratividade, é que ele implica inúmeras caracterizações. Assim, Marie-Laure Ryan, seguindo as ideias de Fotis Jannidis, “sugere considerar o conjunto de todas as narrativas [narratives] como difusas e a narratividade (ou storyness) como uma propriedade de escala, mais do que como uma característica binária rígida que dividiria as representações mentais em histórias e não histórias”.

Além disso, não parece haver um critério decisivo para escolher entre diferentes teorias narratológicas, Sylvie Patron lembra que algumas dentre elas não são científicas: “Não me parece que a hipótese do narrador fictício na narratologia *genettiana* (de Gérard Genette) e na narrativa enunciativa de Rivara seja uma hipótese falseável”. Em outras palavras, a narratividade não é um conceito que seria definido indubitavelmente por certas propriedades essenciais, mas sim um termo que temos todos(as) uma ideia, mais ou menos precisa e mais ou menos variável em função do papel que queremos fazê-lo desempenhar em certos contextos específicos.

Eu acho tão interessante constituir uma rede conceitual na qual inserir a narratividade, quanto buscar uma definição improvável, ainda mais que esta ideia me parece estar no cruzamento de várias questões, entre as quais: o que é considerado como uma narrativa e por quê? quais relações a narratividade tem com a ficção e a arte? por quais razões contamos histórias? É tão importante estabelecer as questões nas quais pode se encaixar o conceito de narratividade e de refletir quais poderiam ser seus objetivos, quanto tentar determinar seu alcance e uso.

**N. K.: Se retomarmos essas três perguntas na ordem em que você colocou: o que podemos considerar como uma narrativa? ou como poderíamos definir a narratividade?**

**L. M.:** Antes de propor uma caracterização propriamente dita, inicialmente gostaria de salientar a necessidade de distinguir duas questões: a controvérsia narratológica específica da literatura entre uma teoria “comunicacional” e “não comunicacional” da narrativa (Sige-Yuki Kuroda), por um lado, e a abertura ou não da narratividade à outros meios além da literatura, por outro lado, embora a postura do(a) narrador(a) devia não se provar necessária na literatura, como penso, seria mais fácil estender a ideia de narrativa para outros campos artísticos. Em outras palavras, não devemos confundir a questão de saber se é preciso ou não um(a) narrador(a) em toda narrativa literária, com a que consiste em determinar se podemos estender a narratividade para o cinema, para a performance, para as artes digitais, etc.

No centro dessas duas polêmicas, encontramos o ponto de vista de Gérard Genette que defende a ideia de que toda narrativa literária, tanto na primeira como na terceira pessoa, “está,

explicitamente ou não, ‘na primeira pessoa’, uma vez que o seu narrador pode a qualquer momento designar a si mesmo pelo dito pronome”. Além disso, ele sustenta que a análise das narrativas deve se limitar à literatura: “Toda narrativa [...] é uma produção linguística que pressupõe uma relação de um ou vários acontecimentos”.

Por um longo tempo vários teóricos(as) indicaram em que essas concepções não eram defensáveis. Assim, desde 1973, Ann Banfield analisou o discurso indireto livre e mostrou que as narrativas na terceira pessoa não contém um(a) narrador(a) “apagado(a)” na medida em que as marcas subjetivas que nele se encontram não podem ser atribuídas a uma tal instância.

Quanto à extensão da abordagem narratológica às outras artes, esta já era preconizada no próprio do âmbito do movimento estruturalista por autores como Claude Bremond (1964) e Roland Barthes (1966): “A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto e pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, no romance, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (quando se pensa na Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nos quadrinhos, nos *faits divers*<sup>1</sup>, nas conversas”.

#### **N. K. : Qual é o seu ponto de vista sobre o tema?**

**L. M.:** Eu tenho sérias dúvidas quanto à pertinência da noção de narrador(a) na análise da ficção e de relatos de enunciação, em particular nas narrativas literárias na terceira pessoa. Pretende-se habitualmente que o(a) suposto(a) narrador(a) conhece os lugares e as personagens na narrativa, enquanto o(a) autor(a) apenas os imaginaria. No entanto, é muito curioso postular a existência de uma instância que teria conhecimento do universo da ficção no qual ela está inserida. Com efeito, imaginar como certos(as) teóricos(as), que o(a) narrador(a) da narrativa possuiria informações sobre um personagem, que manteria com ele(a) uma relação epistêmica privilegiada, ou que ele(a) falaria da história como de um fato conhecido e injustificado. Não se pode atribuir um conhecimento direto de um personagem, quer dizer uma percepção e uma reflexão, a outro personagem – a menos que se postule que os personagens realmente existem. Que o(a) narrador(a) seja com frequência suposto(a) onisciente ou que seja ficcional que ele(a) conheça o personagem é unicamente uma parte do processo de ficção.

Afirma-se igualmente que há dois atos diferentes nas narrativas em primeira pessoa. Assim, o ato de Fátima contando sua vida não seria confundido com o ato da autora Fátima Daas escrevendo *La petite dernière*. No entanto, considerar que se trataria nesse caso de dois atos é enganoso: há um único ato narrativo, é o do(a) autor(a) que conta uma história na qual os personagens realizam ações para parecer, como esta, de contar uma história. Mas compreende-se facilmente em que um ato representado ou um ato ficcional existe ou não. É por isso que eu

---

1 N.T. A expressão *fait divers* não tem uma tradução para a língua portuguesa. Trata-se de um termo jornalístico utilizado para se referir a assuntos variados, como acontecimentos pitorescos ou fatos inusitados, em alguns casos sensacionalistas, como crimes ou acidentes. O *fait divers* foi analisado por Roland Barthes, que procurou estabelecer sua estrutura narrativa. BARTHES, R., *Structure du fait divers*, Essais critiques. Paris: Seuil, 1966.

proponho, ao menos para começar, analisar a narração apenas como uma relação entre autores(as) e leitores(as). Os(as) primeiros(as) inventam personagens fictícios e alguns ocupam um papel específico, mas que não há nada de extraordinário, no fato de contar histórias dentro da história contada pelo(a) autor(a). Podemos decidir chamar “narrador(a)” um tal personagem. Mas pressupor que esse personagem teria uma responsabilidade outra que a ficção<sup>2</sup> ou que poderia existir em uma história sem, contudo, jamais nela aparecer, como nas narrativas em terceira pessoa, significa esquecer o contexto ficcional inicial. Repito, há um único ato real, aquele do(a) autor(a) que conta, e uma quantidade de atos inventados e representados, aqueles dos personagens. Certamente, o(a) autor(a) constitui um personagem como uma pessoa, o que nos obriga a dar-lhe um estatuto ficcional, com o risco de ninguém compreendê-lo, mas permanece um personagem, seja qual for seu papel, quer dizer que ele conta ou não, ficticiamente a história em questão.

Quanto à pretendida distinção entre história e narrativa – isto é, entre o “conteúdo narrativo” (“significado”) de um texto, que seria modificável, e “o próprio texto narrativo” (“significante”), que não poderia ser alterado – ela parece não ter nenhum fundamento. Com efeito, não há espaço exterior ao texto narrado, ele compõe uma proposição única susceptível tanto de ser resumida como de ser amplificada. Evocar, à maneira da narratologia clássica, os acontecimentos da história que seriam omitidos pela narrativa, então tida como elíptica, mais uma vez consiste em hipostasiar um universo ficcional e fazer como se fenômenos se desenvolvessem ali, apesar do que nos é dito.

Por fim, sem a figura intermediária de um(a) narrador(a) que contaria, a distinção entre as práticas artísticas que dizem e aquelas que apenas mostram não é mais pertinente. É por isso que acredito que é preciso renunciar à distinção clássica entre *showing* e *telling* para simplesmente distinguir as obras narrativas daquelas que não são narrativas.

#### **N. K.: Então, qual definição você preconizaria para narrativa ou narratividade?**

**L. M.:** De acordo com o narratologista Gerald Prince: “Um objeto é uma narrativa se é considerado como a representação logicamente coerente de ao menos dois eventos assíncronos que não se pressupõem nem se implicam mutuamente”. Ele afirma que sua definição tem várias qualidades, além do fato de “não entrar em conflito com as opiniões amplamente defendidas sobre a natureza das narrativas”, na medida em que ela “estabelece uma distinção entre narrativas e não-narrativas (e, mais precisamente, entre narrativa e simples representação de um acontecimento, de uma atividade, uma descrição de um processo ou de um estado de coisas). Ela distingue igualmente as narrativas das anti-narrativas (por exemplo, *La Jalousie* de Robbe-Grillet), atribuindo uma coerência às primeiras”. Embora Prince reserve sua definição para narrativas literárias, é possível aplicá-la e estendê-la a toda prática artística. No entanto, ainda permanecem vários problemas a serem resolvidos de antemão.

---

2 N.T. No original *faire-semblant*, em uma tradução literal é *faz-de-conta*. O uso do termo ficção, contudo, é mais adequado ao contexto.



Em primeiro lugar, não é necessário haver “pelo menos dois eventos”, apenas um parece suficiente. Assim, o enunciado: “Ela viveu muito” pode ser analisado como uma micro-narrativa. Trata-se, no entanto, de um único evento, a vida de uma pessoa, que pode ser decomposta em várias partes temporais, como seu nascimento, sua infância, sua idade adulta, sua velhice e sua morte, visualizando os diferentes pontos da trajetória de um objeto. Não vejo, portanto, em que uma narrativa deveria diferir da “simples representação de um evento ou de uma atividade”. Se a maioria das narrativas propõe indubitavelmente tramas complexas, encadeando múltiplos eventos, não fica claro o que permitiria a exclusão do enunciado proposto da classe de narrativas.

Eu discordo, também, da coerência como exigência apontada por Prince. De fato, uma definição deve dar conta dos seus objetos e não dividi-los; essas “antinarrativas”, que transgridem as práticas narrativas convencionais, são geralmente consideradas como narrativas, embora atípicas. Assim, *La Jalousie* é explicitamente categorizada como um “romance”, como indico em sua capa. Além disso, desenvolvemos diversas reconstruções capazes de acomodar estruturas não lineares, principalmente na corrente da “Narratologia Não-Natural”.

A minha proposição é de definir a narratividade de qualquer suporte como um evento representado. Se tomarmos rapidamente os dois elementos que constituem esta caracterização, veremos que, por um lado se trata de eventos, ou seja, de fenômenos que, ao contrário dos objetos, ocorrem ou se produzem. Seus limites espaciais são relativamente vagos, mas seus limites temporais são bastante nítidos, pois eles persistem ao longo de um tempo e podem ser cortados em seqüências. Por outro lado, estamos lidando com representações, ou seja, modos intencionais de não se referir ao mundo, sem os quais a ficção não poderia ser representacional, mas de apresentar algo por meio de uma mídia, de referir-se a algo, independentemente de sua existência. Assim, proponho o seguinte diagrama:

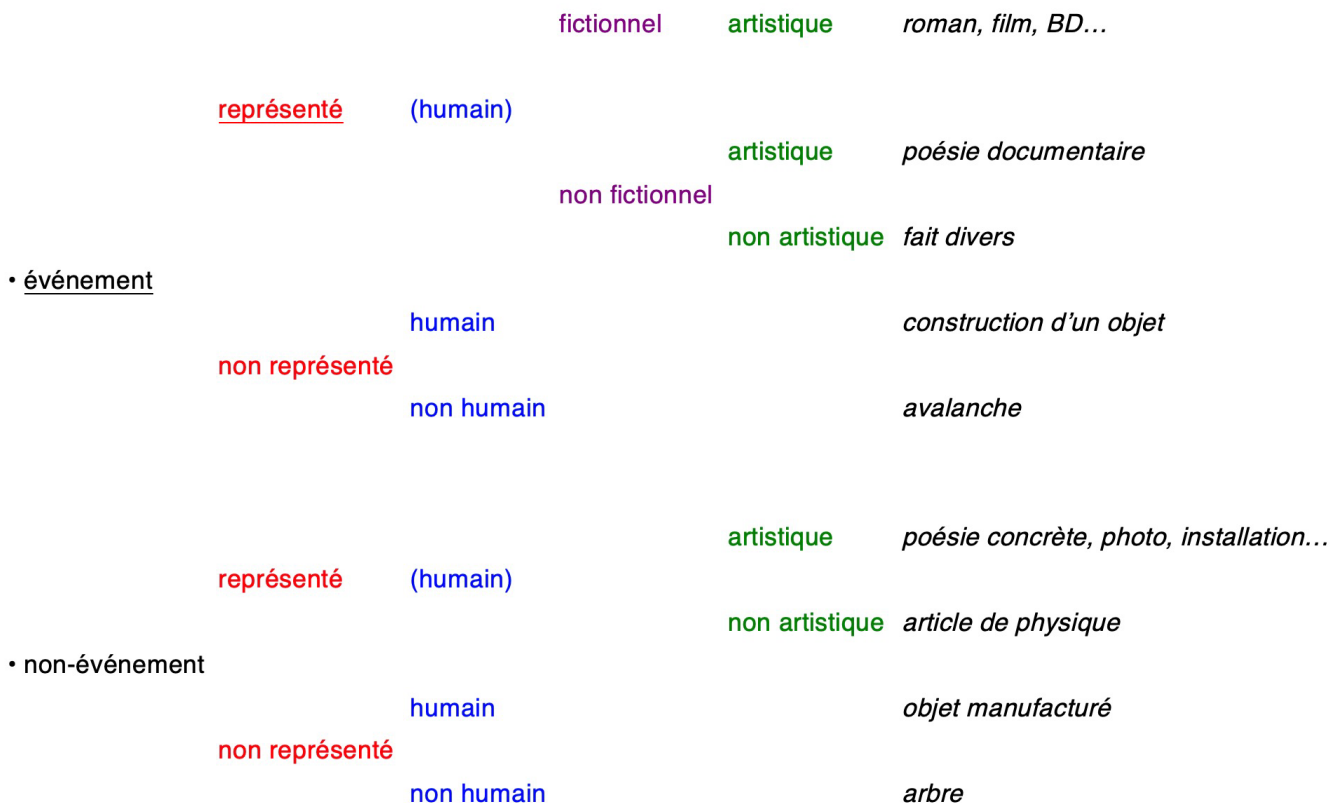


Figura 1. - Lorenzo Menoud, A narratividade como evento representado, 2021. Fonte: L. Menoud<sup>3</sup>

**N. K.: Se voltarmos à segunda pergunta que você fez, quais são as relações que podem ser estabelecidas entre a narratividade e a ficcionalidade de uma obra ou entre a narratividade e seu estatuto artístico?**

**L. M.:** A narratividade determina, na minha opinião, a possibilidade da ficção (ou da não-ficção) de uma obra, mas não seu estatuto artístico (ou não-artístico). De fato, uma obra deve ser narrativa ou discursiva para ser considerada, possivelmente, como ficcional. É preciso primeiro que uma obra de arte visual ou um texto represente um evento para poder ser classificado(a) (ou não) como ficção, na medida em que na simples representação de um objeto falta o movimento necessário. Um quadro ou uma fotografia, por exemplo, serão julgados(as) como representações fiéis, precisas e semelhantes com seu objeto/temática, ou, ao contrário, imprecisas e desajeitadas, mas em nenhum caso poderão ser olhados(as) como sendo referenciais ou documentais (nem ficcionais). Em outras palavras, é o desenvolvimento espaço-temporal da sequência de eventos

<sup>3</sup> N.T. Optou-se por manter a imagem do diagrama original do autor e apresentar a tradução em nota de rodapé. De cima para baixo, primeira coluna: evento, não evento; segunda coluna: representado, não representado; terceira coluna: humano, não humano; quarta coluna: ficcional, não ficcional; quinta coluna: artístico, não artístico; sexta coluna: romance, filme, HQ, poesia documentária, *fait divers*, avalanche, poesia concreta, fotografia, instalação, artigo de física, objeto manufacturado, árvore.

que permite à sua representação de ter a multiplicidade necessária para ser referencial (ou não). Assim, um percurso narrativo esquemático que iria de A à C, passando por B, poderia então ser considerado, em um segundo momento, seja como uma proposição ficcional, mais ou menos inspirada na realidade, seja como o relato de evento(s) real(is). As questões que se colocarão para determinar a referencialidade ou ficcionalidade de uma tal narrativa são: o que está relatado, ABC, afirma ser a verdade, constitui uma tentativa de descrição da realidade, de um acontecimento ou grupo de acontecimentos que ocorreram? ou é, pelo contrário, uma história, mais ou menos inventada, que se apresenta imediatamente como tal, em um quadro institucional ou social determinado – contrariamente à mentira que pretende enganar e se passar por verídica?

Por outro lado, a narratividade (ou não) de uma sequência de eventos não desempenha nenhum papel na determinação do estatuto artístico de sua representação, na medida em que existe um grande número de obras de arte estáticas, representando objetos, como esculturas ou instalações, que não são susceptíveis de serem ficcionais (nem não ficcionais), ou seja, onde essa oposição não é colocada. Aqui está um segundo diagrama, completando o primeiro, que poderia explicitar as relações de dependência (inclusão) entre as diferentes problemáticas:

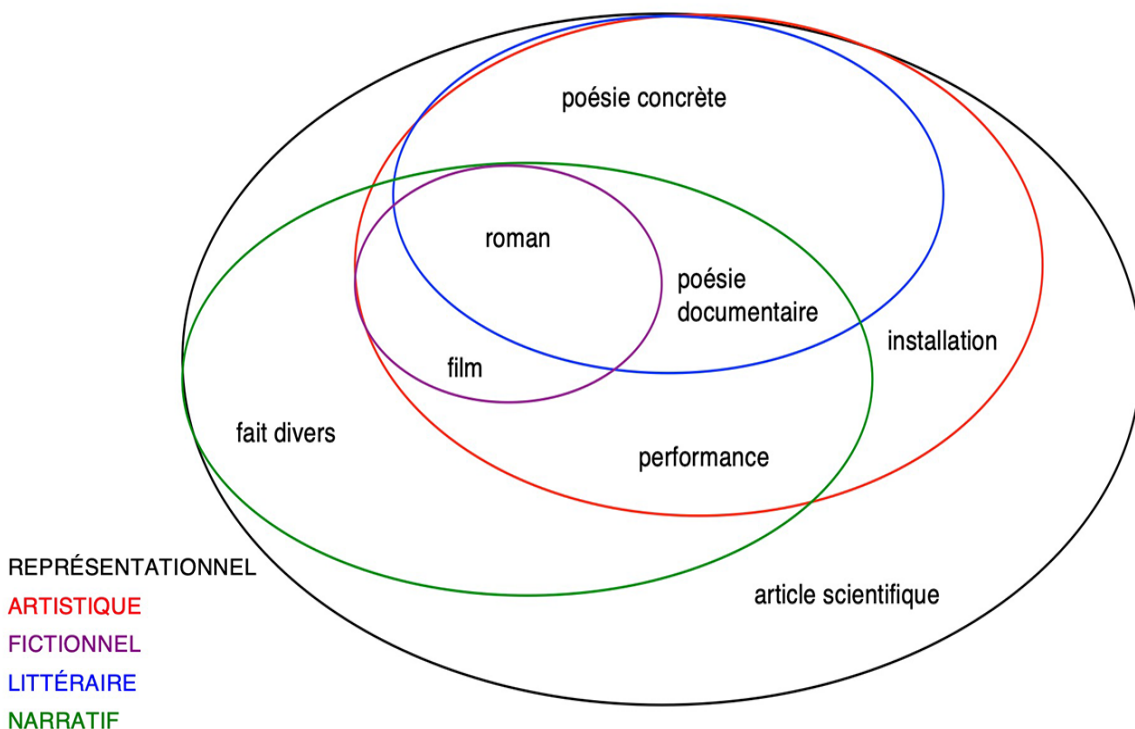


Figura 2. - Lorenzo Menoud, Relações de dependência entre as diferentes problemáticas, 2021.  
 Fonte: L. Menoud.<sup>4</sup>

4 N.T. A tradução dos termos do diagrama, da esquerda para a direita: *fait divers*, filme, poesia concreta, performance, poesia documentária, artigo científico, instalação. Os termos fora do diagrama: representacional, artístico, ficcional, literário, narrativo.

**N. K.: Uma narrativa pode então ser composta apenas de imagens? Em outras palavras, você pensa que uma narrativa pode existir sem a linguagem natural?**

**L. M.:** Em virtude do que precede, isso é perfeitamente possível. Há exemplos notáveis de narrativas que não usam a linguagem natural, como aqueles do cinema mudo ou histórias em quadrinhos sem texto. Há também imagens nas quais coexistem vários momentos da vida de um único indivíduo, como alguns(mas) quadros sinópticos e fotografias sobrepostas (Hans Memling, Duane Michals ...), onde um mesmo personagem aparece simultaneamente em diferentes situações, sobre um plano único organizado espacialmente. Proponho considerar tais representações como se fossem compostas por uma série de imagens, uma vez que elas possuem partes espaciais que podem ser recortadas e analisadas desta forma – o fato de representar o mesmo personagem várias vezes, nos leva a vê-las assim. Apesar da sua aparência, não se trata de imagens singulares, mas de uma multiplicidade de imagens conjuntas, que podem ser narrativas como qualquer sequência de imagens.

Dito isso, recuso-me a reconstruir as imagens fixas em narrativas recorrendo, como alguns(mas) teóricos(as), ao “momento mais fecundo” de uma pintura (Gotthold Ephraim Lessing), ou a implicações que se encontrariam contidas em uma imagem atribuindo-lhe propriedades retiradas dos objetos representados (Kendall Walton). Tais processos apenas recorrem às nossas capacidades enciclopédicas, de reconhecimento ou imaginativas. Uma imagem estática não conta nenhuma história (ou todas as histórias). Na verdade, ou uma história (conhecida) precede a uma imagem em questão (mitologia...), e esta é apenas a ilustração parcial da mesma sem contar nada, ou nos encontramos frente de uma imagem, sem algum ponto de referência, podendo imaginar diferentes percursos e maneiras de lê-la. E mesmo que admitíssemos que uma fotografia possa ser discursiva, as histórias que ela conta dependeriam daquele que a olha, o que não é o caso – ou em menor grau – de um filme ou de um livro. É por isso que, uma única imagem estática não pode ser narrativa e ficcional (ou não-ficcional).

De maneira geral, penso que na interpretação das obras de arte e de literatura, é preciso restringir ao máximo as analogias tiradas do mundo real. Isto impediria um certo número de inferências delirantes (admitindo que os personagens de uma pintura tenham sangue nas veias, como pensa Walton, então eles deveriam ter ou não o vírus Covid-19), como também permitiria apreciar uma obra como tal. Se a realidade servisse de modelo para preencher as inevitáveis lacunas de uma narrativa ficcional, necessariamente incompleta, e, inúmeras características forem injetadas em um personagem parcimoniosamente especificado na obra em questão, a diferença entre dois seres fictícios seria puramente anedótica, e a maioria e o essencial de seus traços coincidiriam. Ao contrário, o fato de limitar as propriedades de um lugar ou de um personagem ao que anunciado na narrativa permite de isolar o principal, e, assim de compreender as apostas da própria narrativa. Em outras palavras, considerando as limitações que um autor necessariamente enfrenta na criação de seu universo, é legítimo pensar que as características escolhidas (retidas) são importantes, dirigindo nossa atenção a elementos significativos da obra em questão.

**N. K.: Você se perguntava, essa era sua terceira pergunta, por que contar histórias?**

**L. M.:** Esta é uma questão delicada, difícil de responder. Tenho a impressão, a priori, sem ter conduzido nem lido estudos empíricos sobre o assunto, que isto é uma prática universal. Com efeito, eu não vejo como seria possível uma sociedade de seres humanos não produzir histórias, referênciais (ou ficcionais), na medida em que as histórias permitem as trocas interpessoais e a compreensão do mundo que nos rodeia.

As histórias podem ter várias funções, elas são feitas para entreter, instruir e/ou transformar as pessoas que lhes escutam ou as leem. Uma narrativa pode ser destinada a diversão, pelo prazer que ela fornece a seus(as) ouvintes ou leitores(as); esse é o objetivo visado por um grande número de ficções em particular. Outras existem com objetivos cognitivos, dar informações sobre o meioambiente, oferecer uma compreensão dos fenômenos naturais e humanos, e até um certo domínio dos acontecimentos através da narração, que é feita de uma história passada; este é o caso, por exemplo, da série televisiva *The Wire* (2002-2008) que em diferentes temporadas aborda ficticiamente vários problemas sociais em uma cidade dos Estados Unidos (drogas, violência policial, educação, etc.). Por fim, uma narrativa pode ser subversiva, modificado assim nosso modo de ser, as nossas ações sobre o mundo e sobre os outros; penso aqui em performances como *The Mythic Being* (1973-1975) de Adrian Piper, cujas ações questionam a identidade sexual e racial, e podem gerar conseqüentemente ações reais para combater as discriminações. É por isso que a narratividade ocupa uma função central, tanto psicológica, cognitiva e social quanto política.

Se considerarmos precisamente as obras narrativas artísticas e literárias, percebe-se que elas se beneficiam de uma grande liberdade, pois nenhuma história preexiste à apresentação que é feita por seu autor(a), como eu disse, embora elas possam ser inspiradas em fatos reais e que elas sejam necessariamente tributárias do mundo no qual são contadas: elas apresentam com mais frequência personagens humanos que se inspiram em comportamentos de pessoas reais, os lugares nos quais elas se movem parecem com os lugares que ocupamos na Terra, o tempo geralmente passa da mesma maneira para elas quanto para os seres realmente existentes dos quais elas emprestam o essencial das propriedades, etc. Portanto, é mais conveniente para os(as) artistas e escritores de ficção se emanciparem de uma realidade, da qual eles não têm que prestar contas, para poder determinar o campo de sua prática à vontade. Esta pode ser uma das razões da escolha da ficcionalidade narrativa, correndo o risco, porém, dessas práticas se distanciarem da atualidade.

**N. K.: Em uma perspectiva histórica, a dimensão narrativa de uma obra pode ser considerada em relação à representação e sua ativação pela figuração. Se admitirmos que as vanguardas artísticas do início do século XX condenaram esses “princípios”, como podemos considerar a dimensão narrativa de uma obra contemporânea?**

**L. M.:** Penso que a situação mudou radicalmente no curso desses últimos anos. A revolução tal como as vanguardas históricas a concebiam, principalmente pela renovação vertical dos códigos expressivos, está doravante ultrapassada, ela pertence ao velho mundo. Me parece que uma parte sempre crescente de artistas, conscientes das desigualdades sociais, considera

atualmente que a emancipação começa no cotidiano, na subversão das relações interpessoais de dominação, na luta contra as discriminações estruturais em função de gênero, de raça, de religião, etc. É por isso que a ideia de uma vanguarda que ditaria uma agenda estética e política a uma população que deveria ser orientada não faz muito sentido hoje – e melhor assim, pois isto parece infantilizante e paternalista. Doravante, tenho a impressão de que as histórias nascem de maneira diferente, que as aspirações são diferentes, a ficção às vezes pode parecer distante das nossas preocupações, precisamos de envolvimento pessoal, de testemunhos, entendo como prova disso o aumento nos últimos anos do que é chamado de “arte documental” ou “estética documental”. Em algumas palavras, esses termos servem para qualificar práticas “representacionais, não ficcionais e plenamente artísticas” que geram documentos ou se apossam de arquivos pré-existentes a fim de reconfigurar nossa relação com a realidade. Uma tal mudança de perspectiva também é perceptível na teoria da narrativa com a chamada narratologia “pós-clássica”. Essa corrente que se desenvolve a partir do final dos anos 90 questiona certos dogmas estruturalistas e propõe, em particular, narratologias feministas, *queer* e pós-coloniais.

Em conclusão, emerge uma geração que constata a desigualdade massiva que prevalece nas nossas sociedades, e que privilegia práticas artísticas e teóricas podendo responder, mais ou menos diretamente, à violência feitas aos corpos e mentes dos(as) dominados(as). Em outras palavras, percebemos massivamente, para além do classismo tradicional, a predominância do sexismo, do racismo e da islamofobia que permeiam o conjunto das sociedades ocidentais e que não deixam de afetar as representações artísticas e intelectuais. Não apenas artistas e teóricos(as) abordam novas problemáticas em seus trabalhos, mas eles(as) começam a modificar o cânone, incluindo nele as produções e as pesquisas daqueles(as), cujas palavras foram sistematicamente descartadas: as mulheres e as pessoas racializadas. É este mundo – feito de lutas cotidianas, muitas vezes violentas, pois as forças que pesam sobre os discriminados são implacáveis, lutas de grande reflexividade, cujo questionamento e reconsiração são permanentes, a qual eu não pertenço “naturalmente”, no sentido de que não sou da geração que o viu nascer – que atualmente vejo crescer com muita esperança e ternura.

## **BIBLIOGRAFIA sugerida por L. Menoud**

BANFIELD, Ann. **Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect**, Change, 16-17, 1973.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits, **Communications**, 8, 1966. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>

BREMOND, Claude. Le message narratif, **Communications**, 4, 1964. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1025>

BRÜTSCH, Matthias. How to measure narrativity?: notes on some problems with comparing degrees of narrativity across different media, in **Emerging vectors of narratology**, Berlin, De Gruyter, 2017. <https://doi.org/10.1515/9783110555158-016>

BUTLER, Cornelia, CHERIX, Christophe et PLATZKER, David (eds.). **Adrian Piper: A synthesis of intuitions 1965-2016**, New York, MoMa, 2018.

CAILLET, Aline et POUILLAUDE, Frédéric (dir.), **Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

CASATI, Roberto et VARZI, Achille. «**Events**», **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/events/>.

DAAS, Fatima. **La petite dernière**, Paris, Les Éditions Noir sur Blanc, 2020.

GENETTE, Gérard. **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**, Paris, Seuil, 1983. <https://doi.org/10.2307/1772332>

HERMAN, David, JAHN, Manfred and RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**, Abingdon, Routledge Ltd, 2005.

JAMES, Alison et REIG, Christophe (dir.), **Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013. <https://doi.org/10.4000/books.pur.56119>

KURODA, Sige-Yuki, **Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration**, 1975, dans **Pour une théorie poétique de la narration**, Paris, Armand Colin, 2012. <https://doi.org/10.3917/arco.patro.2012.01>

LESSING, Gotthold Ephraim, **Laocoon**, Paris, Hermann, 1990.

MENOUD, Lorenzo. **Qu'est-ce que la fiction ?** Paris, Vrin, 2005.

- Fiction de la fiction photographique, dans le catalogue de l'exposition **Innuendo**, Genève, 2010.
- Versions, dans **Fictions & médias. Intermédialité dans les fictions artistiques**, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2011.
- La fiction augmentée. Une analyse de la narration mixte, dans Images et récits. **La fiction à l'épreuve de l'intermédialité**, Paris, L'Harmattan, 2013.

PATRON, Sylvie. Sur l'épistémologie de la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction), **Les Temps modernes**, décembre 2005. <https://doi.org/10.3917/lm.635.0262>

–, Le narrateur, introduction à **Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative**, Paris, Armand Colin, 2009, [https://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_narrateur](https://www.fabula.org/atelier.php?Le_narrateur).

PATRON, Sylvie (dir.). **Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit**, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.19105>

PRINCE, Gerald. Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability, in **Theorizing Narrativity**, Berlin/New York, De Gruyter, 2008.

PRINCE, Gerald, et QIAO Guoqiang. Narratology as a Discipline, **An Interview with Gerald Prince**, *Diegesis* 1, H. 1, 2012, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/62/55>

RYAN, Marie-Laure. **Avatars of story**, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006.

WALTON, Kendall. **Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts**, Cambridge/London, Harvard University Press, 1990.



## Sobre os autores

**Lorenzo Menoud**, escritor, artista, pesquisador independente e homem branco com mais de cinquenta anos.

Livros pessoais: *J'entrerais par 100 pistes*, Éd. Dernier télégramme, Limoges, 2017; *Autoportrait génétique partiel 1/1000000*, coll. Utopistes, Genève, MetisPresses, 2009; *Qu'est-ce que la fiction ?* coll. chemins philosophiques, Paris, Éd. Vrin, 2005.

SITE: <http://www.serialpoet.eu/>

**Nikoleta Kerinska** é uma artista multimédia, pesquisadora e professora de arte computacional. O foco de sua pesquisa é o uso da inteligência artificial em projectos de arte e a realidade virtual. A sua actividade artística é inspirada pelas convergências e divergências na comunicação homem-máquina, bem como pelas trocas poéticas entre linguagem natural e imagem. Actualmente é professora associada no Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (Brasil).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9119298795241795>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

SITE: <https://nk.artificialis.org/>

## 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: 25-06-2021

## Como citar

MENOUD Lorenzo; KERINSKA, Nikoleta; FONSECA, Fábio (2021). Sobre narratividade: Entrevista de Lorenzo Menoud para Nikoleta Kerinska, 2021. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 285-297, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-61960>



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

**ENSAIO**



# Le regardeur à l'épreuve du « one shot » Autour des films de Philippe Parreno

The viewer put to the test of “one shot” Around Philippe Parreno’s films

Continuously Habitable Zones, 2011

Marilyn, 2012

(Palais de Tokyo, 2013)

STÉPHANIE KATZ

École supérieure d’art et de design d’Amiens, Amiens, France

## RÉSUMÉ

Lors de la rétrospective de l’œuvre de Ph. Parreno présentée en 2013 au Palais de Tokyo, un DVD contenant deux films de l’artiste était distribué pour l’achat d’un ticket d’entrée. Sur l’emballage était précisé que ceux-ci s’effaceraient à l’issue du premier visionnage. Ce « don-retrait » ambivalent fut l’occasion d’une interrogation subjective relative à mon statut de « regardeuse », consommatrice d’art. L’analyse des films donne à comprendre comment l’artiste reverse le double héritage des machines célibataires de M. Duchamp d’une part, et des icônes de A. Warhol d’autre part, au champ des technologies visuelles de la Société du spectacle. La figure de Marilyn, saisie comme un motif trans-historique flottant entre Annonciation, star, et fantôme, met en lumière la constance du projet de l’image, au fil des évolutions historiques et techniques : désigner l’irreprésentable de la mort.

## MOTS CLEFS

Cinéma de Ph. Parreno, Marilyn, A. Warhol, M. Duchamp, Machine Célibataire.

## ABSTRACT

During the 2013 retrospective of Parreno’s work at the Palais de Tokyo, a DVD containing two films by the artist was distributed with the purchase of an admission ticket. The packaging stated that the films would be erased after the first viewing. This ambivalent “gift-withdrawal” was the occasion for a subjective questioning of my status as a “viewer”, and a consumer of art. The analysis of the films shows how the artist inverts the double heritage of M. Duchamp’s single machines on the one hand, and A. Warhol’s icons on the other, to the domain of the visual technologies of the Entertainment Society. The figure of Marilyn, seized as a trans-historical motif floating between Annunciation, star and ghost, highlights the lasting of the project of the image, over the course of historical and technical developments: to designate the non-representability of death.

## KEYWORDS

Cinema of Ph. Parreno, Marilyn, A. Warhol, M. Duchamp, Single Machine.

En 2013, l'intervention de Philippe Parreno au Palais de Tokyo de Paris m'a fait l'effet d'un temps de bascule. Une de ses propositions retient mon attention : offert pour l'achat d'un ticket d'entrée à l'exposition, un DVD comportant deux films de l'artiste est annoncé comme s'effaçant dès le premier visionnage. Un tel visionnage « one shot » m'a mené à interroger la généalogie de mon statut de « regardeuse »...

Alors qu'elle m'a transmis en héritage les recettes secrètes du vivre radical, ma Grand-Maman appartenait à une génération pour laquelle l'enjeu fut d'inventer des stratégies de survie après l'épreuve. Pour la génération de mes parents, la question était de s'autoriser à vivre tout en refusant la culpabilité de ce même héritage. Une posture instable de saltimbanque les a porté à prendre la parole à contre-courant, à regarder de biais, à agir par décalages successifs... Ils appartenaient à ce temps mélancolique qui a tenu enclos sous des interventions tonitruantes le silence des transmissions.

À ma génération, la situation apparaît différemment. Il ne s'agit plus d'hériter de la catastrophe, mais plutôt d'une mémoire en creux. Nous avons à charge de nous approprier ce magma de mémoire imprononçable qui a généré le terrible raz-de-marée d'amnésie dans lequel nous patageons aujourd'hui. Il nous faut embrasser le silence à bras le corps, le travailler comme une matière pour lui faire rendre gorge, sans échouer dans la répétition du dégoût. Mettre en crise la compassion, le confort de la dénonciation, l'évidence de l'exhibition nous oblige à inventer un droit à l'imaginaire post-catastrophe. Notre préoccupation urgente devient celle d'apprendre à reverser dans notre temps – celui de la catastrophe perpétuée, du *spectaculaire* à l'ère du numérique et du multimédia domestique de masse – la matière nécessaire à une nouvelle élaboration symbolique.

C'est avec cet élan que j'ai traversé l'aventure de ce visionnage unique proposé par Ph. Parreno.

Si ce DVD est conçu comme un « one shot » en s'effaçant dès le premier visionnage, c'est déjà pour en limiter les diffusions sauvages qui échappent à la législation sur le droit d'auteur. Il interroge par là-même l'articulation de l'œuvre à son marché, entre accessibilité illimitée au public et captation par la collection. Plus encore, cette diffusion unique veut conditionner le regard du spectateur. Leçon duchampienne prise dans le monde du tout consommable culturel, il propose moins de produire de la rareté que d'induire de la rencontre. Intégrant dans son projet son propre effacement radical, à la manière ludique des instructions secrètes de la série télévisée **Mission Impossible**, il s'envisage comme une épreuve sur laquelle on ne reviendra pas. Si bien que le visionneur doit « choisir » entre consommer-détruire-jeter le film, capter-conserver-collectionner l'objet DVD, ou enfin, visionner-métaboliser-expérimenter l'œuvre elle-même comme une rencontre unique, fragile et éphémère. C'est ainsi moins la valeur artistique de l'œuvre que l'éthique du spectateur qui est questionnée. Ce DVD offert en cadeau à l'entrée de l'exposition fonctionne donc comme un signal, une apostrophe à l'endroit du « regardeur ». Celui-ci est appelé à prendre la juste mesure de sa responsabilité dans la consommation artistique généralisée, marquant ses positions sur la neutralisation marchande de l'art.

Un tel cadeau se place sous le signe des acquis warholiens relatifs aux statuts de l'image, qui ne doit en aucun cas être soupçonnée de pouvoir contenir en-elle même l'essence de ce qu'elle

représente. Il s'agit de déjouer coûte que coûte les pièges de l'idole qui, mimant son référent, se fait passer pour ce qu'elle prétend remplacer. Toute icône en général, et wharolienne en particulier, n'est qu'un outil visuel transitoire, de faible intensité, qui se charge de guider le regard vers l'au-delà de ce qu'elle montre. Un DVD « one shot », en quelque sorte...

On comprend donc que ce cadeau d'entrée voulait fonctionner comme une alerte programmatique. Alerte d'une génération qui veut prendre à son compte les acquis du ready-made et de la mise à jour des pièges de l'idolâtrie mercantile, en les articulant aux interrogations posées par le triomphe de la *Société du Spectacle* à l'ère du numérique domestique de masse.

Décrire le projet comme deux films, **Continuously Habitable Zones** (2011) et **Marilyn** (2012), rapportés sur le même support n'est pas tout à fait exact. Il s'agirait plutôt d'une proposition en deux temps, l'une introductive qui fonctionne comme un constat, l'autre démonstrative qui se pose comme un programme.

La première séquence introduit le spectateur dans un point de vue paradoxal. Entre micro et macro, nuit et clarté, noir-blanc et scintillements colorés, ruines et magie, effacement du vivant et animation, le spectateur peine à comprendre la voie qui lui est proposée. Tout se passe comme si nous avions atterri dans un Temps de l'Après, sans toutefois comprendre après quoi... À moins qu'il ne s'agisse d'un Temps de l'Avant. Mais il est tout aussi incertain de déterminer ce qui s'annonce...Suspendu entre anéantissement de fin de civilisation et potentialités des Temps Immémoriaux, le regard nomadise sans cadre ni destination, flotte sans toucher terre, surplombant d'un œil cartographique indifférent un monde qui ne dit pas son secret. Installé en funambule, le regard parcourt une temporalité de rupture, qui ne fait plus de bilan et pas encore de projet.

Ce premier temps d'indétermination est recadré par la lecture du titre : **Continuously Habitable Zones (CHZ)** désigne des planètes ou des systèmes d'exo-planètes au sujet desquelles les astrophysiciens formulent une hypothèse d'observation de possibilités de vie. Ce voyage au bout de la nuit du cinéma apparaît alors comme la mise en scène réflexive d'une luminosité des origines cinématique, d'un objectif et d'un dispositif de projection immémoriales, qui code dans l'après-coup le projet du film.

À l'origine, nous disent les premières images, il y aurait une clarté aveuglante, sorte de phare initial, ou de projecteur d'interrogatoire, visant l'œil du spectateur. Semblable à une lanterne magique, le cinéma vient de naître. Un nouveau point de vue s'impose, depuis l'intérieur d'un cratère qui cercle la clarté du dehors, semblable à la pupille d'un œil cyclopéen. L'œil mono-focal du cinéma, hérité de la première *camera obscura*, s'ouvre sur un éblouissement, bien que pivotant vers l'extérieur de la fenêtre.

A cet instant précis le film adopte une position qui surprend les attentes trop chronologiques. Par un *dé-zoom* inattendu qui recule vers l'intérieur de la grotte du *Regard*, Parreno pose distinctement le projet d'une sorte d'archéologie du point de vue cinématographique, remontant vers le cœur de la *kino-machinerie*. Sous le recouvrement végétal, dans le contre-jour violent d'un phare d'inquisition, les ombres tracent nettement les tranchées de ce qui a peut-être été une voie ferrée... Le train, métaphore de l'aventure du cinéma, depuis les frères Lumière jusqu'à la rampe de Birkenau, s'impose comme un fantôme. Invisible, il nous parle pourtant d'un cinéma

né d'un théâtre d'ombres, porté à son incandescence illusionniste, puis annonçant son propre achèvement dans les viseurs des cinéastes d'Hollywood et de l'Union Soviétique découvrant les charniers des camps. J'aime à penser que ce train invisible passe outre la mort annoncée du cinéma. Car déjà la séquence reprend son souffle. Nous sommes passés à notre insu de l'autre côté de la fin, dans un monde qui nous avale déjà. Le film nous dépose au présent technologique du réseau, du contre-jour des écrans, de l'imagerie numérique, et des luminosités rétro-projetées. Il nous abandonne, là...

Fin de la première séquence.

La séquence suivante, fonctionne comme le second volet d'un diptyque qui annonce une démonstration programmatique. Comment inventer un droit au regard, *malgré tout* ? Comment prendre à sa charge la morbidité des héritages, refuser l'alternative entre le silence mélancolique et l'exhibition spectaculaire, pour rebâtir un visible légitime ?

Le film répond, posant une sorte d'inventaire, une liste d'opérateurs à partir desquels il envisage de repartir. La figure de *Marilyn* comme paradigme de l'idole sacrifiée, sauvée en icône, qui nous scrute depuis l'au-delà infini de ses écrans bariolés, ainsi que les *machines célibataires* de Duchamp, médiatrices de nos rêves et de nos cauchemars, font socle commun. Mais il faut leur adjoindre une réflexion sur le glissement des images analogiques au règne du numérique qui, de Lanzmann à Richter, pose l'hypothèse d'une réappropriation de l'archive par l'imaginaire. Puis, enfin, la légitimité d'un retour à la fiction, à la métabolisation du réel et des mémoires par l'imaginaire, posée comme un droit de retour sur la force de l'*illusion*. Il faut placer ici ce concept sous le signe de l'illusion défendue par Freud<sup>1</sup>. Une *illusion* qui ne serait ni une erreur, ni un délire, ni une falsification de la réalité, mais une tension, un désir, vers une *impossible* réparation. Une *illusion* comme territoire du travail de l'imaginaire, une *illusion* comme potentiel de toutes les fictions à venir.

Le parfum de l'*illusion* se diffuse dès les premières images qui nous déposent, depuis un ciel de fiction, dans le creuset d'un microcosme déserté et glaçant, habitable mais impersonnel. Un lampadaire moderniste, apparaissant au centre du cadre d'une porte, nous scrute comme la contreforme de l'œil de la caméra. Premier face-à-face mécanique, qui place le spectateur en situation instable : voyeur ? Surveillé ? Difficile de choisir...

Mais le film semble avoir fait un faux pas. Il reprend sa phrase au début, comme s'il avait bégayé. La musique elle aussi, qui avait comme pris du retard, se recale. Nous glissons donc une seconde fois dans ce qui nous apparaît comme une chambre d'hôtel de luxe, mais cette fois la caméra s'est faite subjective. Elle abandonne le mouvement panoramique impersonnel initial pour multiplier les scansions et les arrêts dans un regard qui choisit ce qu'il voit. Elle scrute, tremble, glisse aux angles des murs, ralentit sa course sur des détails – un rideau soulevé par le courant d'air, une coupe de champagne de convenance sur une table basse, un reflet crépusculaire. D'une intrusion à l'autre, la luminosité s'est transformée : de descriptive, elle s'est faite émotionnelle. Nous sommes entrés dans le regard, les sensations, le corps et l'esprit de celle qui tente d'habiter cette chambre trop vide, trop codifiée, trop élégante. Nous sommes Norma Jeane Baker...

---

1 S. Freud, L'Avenir d'une illusion, Œuvres complètes, 1927.

Par ce démarrage à double détentes, le film nous donne à comprendre les mécanismes de *l'illusion*. Il nous oblige à faire la distinction entre le site du médium cinéma, sorte de décor vide dévolu à la machine-caméra, où le spectateur n'a pas sa place, et le territoire imaginaire que ce même décor élabore quand, en véritable démiurge, le cinéma donne vie à une intimité fictive.

Invisible, le fantôme-acteur de *Marylin* semble tout d'abord s'incarner par nos yeux, dans le vide de la chambre, allant et venant d'une fenêtre à l'autre, du canapé à la table, allumant la lumière du bureau. Mais ici encore, la lampe du bureau s'y prendra à deux fois. Alors qu'elle s'allume au loin, suggérant que le fantôme de *Marylin* est dans le cadre, elle s'allume une seconde fois dans un cadrage rapproché qui induit l'hypothèse que nous sommes au cœur de ce désir d'échapper à l'ombre qui vient. Nous éprouvons de concert l'étreinte de la solitude du fantôme. Spectateur ou acteur ? Dedans ou dehors ? Protégé ou impliqué ? Il devient difficile de savoir, car nous oscillons entre la position de l'observateur d'une mise en scène, et une posture identificatoire qui nous implique.

L'instabilité se confirme quand, s'approchant du bureau, le cadre se concentre sur la plume qui rejoue à l'identique les inclinaisons d'une écriture. On reconnaît à la signature l'ultime lettre laissée par Norma Jeane avant sa mort par overdose, dans sa maison de Brentwood, à Los Angeles. La texture du papier, l'humidité de l'encre, le glissement parfait de la plume qui avance, hésite, revient sur elle-même et rature, nous immerge radicalement dans l'intimité émotionnelle de celle qui éprouve l'étouffement de l'angoisse. La distinction entre elle et nous se fait fragile, nous entrons dans son geste, dans ses hésitations, dans son regard. Allant et venant de la feuille aux bibelots, revenant à plusieurs reprises sur une boîte rectangulaire ornée d'un motif géométrique labyrinthique, nous ne sommes plus en sa compagnie, avec elle, mais en elle. Nous sommes Marilyn, en cet instant de brouillage, de vertige, qui précède la bascule. La temporalité s'étire douloureusement, creusant des confusions à la frontière du rêve et du réel. Notre regard se voile, et nous effleurons le monde alentour, une fleur dans un vase mangée par les ténèbres, les coussins intacts du canapé, le téléphone silencieux, la fenêtre sur l'avenue, tout un théâtre d'indices qui rejouent la chambre du Waldorf Astoria Hotel de New-York que Marilyn occupa dans les années cinquante. Un temps, le mur de briques qui cintre le balcon nous arrête. Comme une protection contre le dehors, il nous rassure. Mais quelque chose en lui évoque le carton-pâte d'un décor qui, à ce moment-là du film, trouble et inquiète. Nous revenons à la lettre, à l'écrit, à l'inscription qui est maintenant ressentie comme une sorte de rituel de survie, une tentative de sauvetage en pleine dérive, un acte essentiel parmi mille autres possibles. Le geste se crispe, l'écrit mute en dessins répétitifs de masques, le

tracé schématise l'espace de la chambre, puis l'opacifie comme un puits. La nuit gagne à proximité, elle se rapproche comme un vêtement de glace, alors que l'espace se diffracte. Stratifié et labyrinthique, il disperse de toutes parts des reflets de pluie, d'écoulements, de larmes, de sang qui tombent comme un manteau liquide sur les longues heures de l'insomnie. Le regard s'agite, pivote, se cramponne à des points de repères de plus en plus figés, une lampe, des fleurs, un schéma de sortie de secours, encore la fenêtre, le sol... Revenant sans cesse à la zone d'intimité rapprochée qu'est la lettre...

En fait, ce serait là, à n'y plus tenir...

Quand tout à coup la machine déraile imperceptiblement... Nous revenons à la lettre, mais en la reprenant à son début, comme pour un programme monté en boucle. L'inscription se décale légèrement, et la perfection de l'écriture initiale se dédouble en une jumelle brouillonne. Pendant ce temps, le cadrage s'est comme désinvesti, il a pris une légère distance perturbante. Une ombre en mouvement apparaît, incompréhensible, dans les reflets de pluie, puis sur le papier à lettres et le bureau. Elle nous désolidarise brutalement des émotions étouffantes que nous habitons encore à l'instant. Indéchiffrable tout d'abord, une sorte de monstre mécanique semble avoir pris possession du bureau où nous étions installés à la seconde. Véritable *machine célibataire*, nous comprenons qu'il est la main mécanique du fantôme de Norma Jeane dans lequel nous avons glissé il y a peu. Esseulés et terrifiés, nous continuons à rétrograder, remontant l'espace et le temps, pour prendre une distance réflexive qui nous permet de reprendre la main sur les émotions, le cinéma, et l'illusion...

Cadrant alors le dispositif perspectif de la chambre, la caméra se cale sur la fenêtre centrale qui ouvre sur les façades des buildings de l'avenue. Remontant la naissance de l'image à l'envers, un lent travelling arrière recompose la chambre de toutes les Annonciations de l'histoire de la peinture, tout en révélant simultanément les artifices d'un studio de cinéma. Un temps, l'alcôve de Marie s'était faite tombeau de Norma Jeane. Mais déjà, derrière la peau du décor, semblables au Magicien d'Oz, régie et techniciens bricolent l'*illusion* de l'*impossible* résurrection de la star sacrifiée. Prêtant notre propre corps, nos émotions, notre regard aux mécaniques *célibataires* de résurrection que sont bras animés et caméras, nous nous sommes un temps laissés traverser par le retour vivant du fantôme. Pendant quelques secondes, le spectre de la star nous a habité, avec elle nous sommes passés de l'autre côté, au pays de l'insaisissable...

En cet instant, glacés d'un sentiment de transgression ultime, nous reconnaissons les rails du travelling qui occupent le centre du cadre : écho du train invisible du cinéma, né, mort et transmué à l'ère de toutes les fictions, de toutes les *illusions impossibles*.

Écran noir et prolongation de la phrase musicale.





Figure 1. - Philippe Parreno, *Continuously habitable zones (C.H.Z.)*, 2011, Color film, Soundmix 5.1, Runtime: 13:21min, Daimler Art Collection, source: <https://art.daimler.com/en/artwork/chz-2011-philippe-parreno/>.



Figure 2. - Philippe Parreno, *Continuously habitable zones (C.H.Z.)*, 2011, Color film, Soundmix 5.1, Runtime: 13:21min, Daimler Art Collection, source: <https://art.daimler.com/en/artwork/chz-2011-philippe-parreno/>.

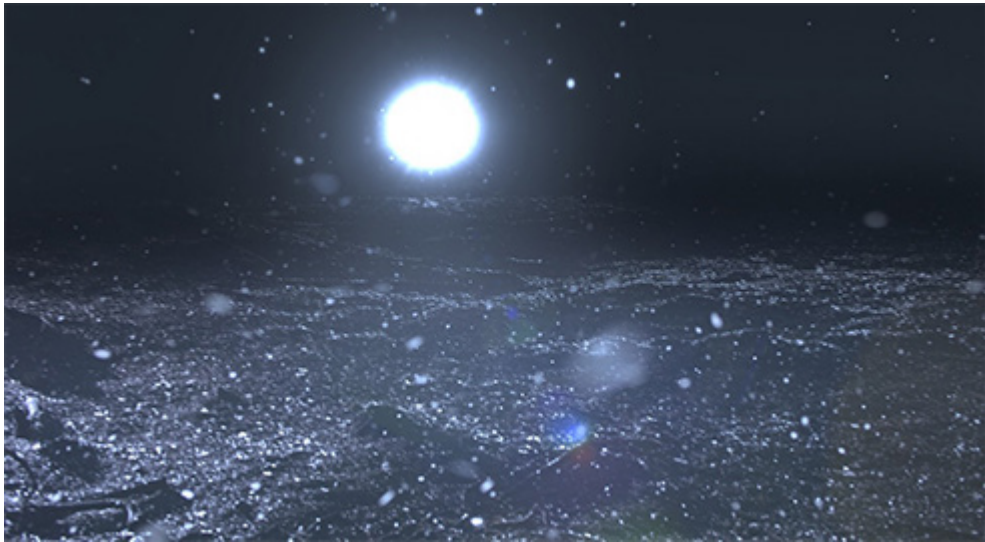


Figure 3. - Philippe Parreno, Continuously habitable zones (C.H.Z.), 2011, Color film, Soundmix 5.1, Runtime: 13:21min, Daimler Art Collection, source: <https://art.daimler.com/en/artwork/chz-2011-philippe-parreno/>.



Figure 4. - Philippe Parreno, Marilyn, 2012, Color film, Runtime: 23 min, source: <http://starkwhite.blogspot.com/2012/06/philippe-parreno-on-his-new-film-about.html>.

## À propos de l'auteure

**Stéphanie Katz** est essayiste, enseignante en Analyse de l'Image et Histoire de l'Art en Ecoles d'Art (Esad d'Amiens, ENSA de Cergy-Pontoise) et Universités, Stéphanie Katz propose un regard transversal qui interroge les pratiques contemporaines de l'image en rapport avec l'héritage de l'histoire de l'art. Titulaire d'une thèse sur « La représentation de la voix en peinture », elle est l'auteur de « L'écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable » (L'Harmattan, 2004). Elle a conçu de nombreux documentaires sur la peinture et l'image pour France-Culture et construit depuis plusieurs années une réflexion à la frontière des pratiques artistiques et documentaires, comme en témoigne sa participation au colloque de Cerisy « Psychanalyse et cinéma » en 2017. Ce positionnement « aux frontières » l'a mené à se rapprocher tout d'abord de l'équipe d'Ethnopsychiatrie de « La causerie d'Aubervilliers » pour l'accueil d'étrangers en difficulté psychique, puis récemment du CMPP de Massy, pour collaborer à l'accueil de jeunes enfants fragilisés par l'usage trop précoce des écrans. Elle publie régulièrement catalogues, monographies d'artistes (François Daireaux -LienArt 2010, Carole Benzaken-Flammarion 2012, Christophe Robe-Galerie Fournier 2015, Emmanuel Rivière-Fondation Zervos 2016, Juliette Jouannais-Galerie Ch. Norbert 2017, Philippe Richard et Frédérique Lucien-Sucy-en-Bry 2019). Accueillie en Résidence d'écriture à la Villa-la-Brugère, à Arromanches en 2013-2014, puis à la Fondation Zervos à Vézelay en 2015-2016, elle achève actuellement un projet (Archipel de mémoires à voir), qui rend compte de sa rencontre avec certaines œuvres qui ont servi de balises à son parcours, à la frontière de la mémoire collective et d'un regard singulier. Elle attache beaucoup d'importance à son rôle de transmission.

Reçu en: 26-03-2021

## Comment citer

KATZ, Stéphanie (2021). Le regardeur à l'épreuve du « one shot » Autour des films de Philippe Parreno. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.2, n.1, p. 299-307, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-60056>



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

# AUTORIA



# Estéticas do Abandono

## Aesthetics of Abandonment

LUCAS GERVILLA

Universidade estadual paulista (UNESP) SÃO PAULO, Brasil

### RESUMO

Estéticas do Abandono é um ensaio visual contendo doze imagens, feitas entre os meses de março a dezembro de 2020, que registram lugares abandonados: a Usina Hidrelétrica Dr. Geraldo Tosta em Bragança Paulista, a fábrica de panelas Trofa L em Campo Limpo Paulista e o campo de bocha do Parque da Aclimação na cidade de São Paulo. Construções que um dia significaram avanços sociais ou tecnológicos e, atualmente, vivem um estado ruinoso presente. O trabalho faz parte da atual pesquisa de doutorado do artista, em desenvolvimento no Instituto de Artes da Unesp.

### PALAVRAS-CHAVE

Lugar abandonado, Memória, Ruína.

### ABSTRACT

Aesthetics of Abandonment is a visual essay with 12 images, made between March and December of 2020 that depict three abandoned places: the hydroelectric power plant Dr. Geraldo Tosta in Bragança Paulista, the cookware factory Trofa in Campo Limpo Paulista, and a bocce ball field in São Paulo city. Constructions that once meant social and economic progress, however, nowadays are living a constant ruinous present. The work is part of the artist's current doctoral research under development at the Institute of Arts at Unesp.

### KEYWORDS

Abandoned place, Memory, Ruin.

Para melhor apreciar as imagens a seguir ajuste a visualização deste documento para o modo página dupla - mantendo a primeira página independente.

































1012.1000

1 791612 811

31 03 01



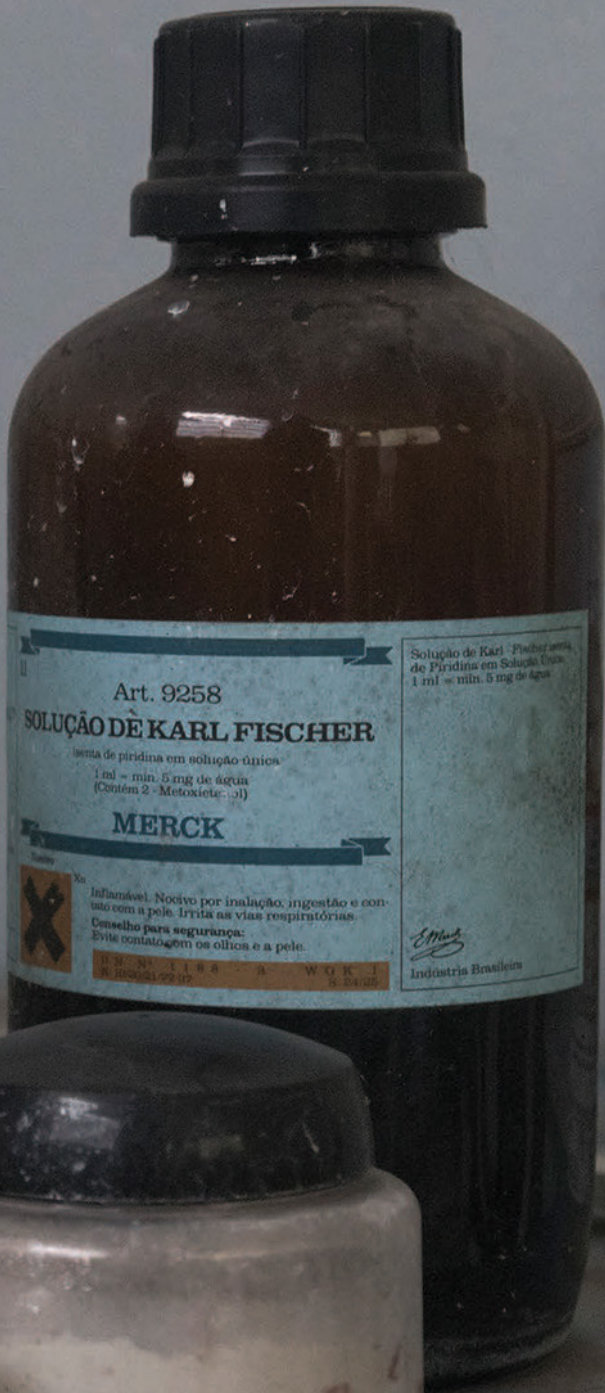
Leichtentzündlich  
 Highly flammable  
 Facilement inflammable  
 Fácilmente inflamable  
 Facilement inflammable  
 Facilement inflammable



Giftig  
 Toxic  
 Toxique  
 Tóxico

**SeccoSolv®**  
**Methanol**  
 zur Analyse getrocknet  
**Methanol**  
 GFJ dried  
**Méthanol**  
 p.a. desséché  
**Metanolo**  
 p.a. essiccato  
**Metanol**  
 p.a. secado  
 max. 0,005% H<sub>2</sub>O  
**MERCK**

Merck KGaA, 64271 Darmstadt, Germany, Tel. 0618/201-1000  
 EG-Nr. / EC-No. / CE n° / FN: Cl. / FN: Cl. / FN: Cl. CE 201-609-4 10  
 / EC-Label / Etiquetage CE / Etiqueta CE / Etiquetado CE  
 R 11-23/25 S 7-16-24-45



Solução de Karl Fischer para  
de Piridina em Solução Única  
1 ml = min. 5 mg de água  
(Contém 2-Metoxietil-ol)

Art. 9258

**SOLUÇÃO DE KARL FISCHER**

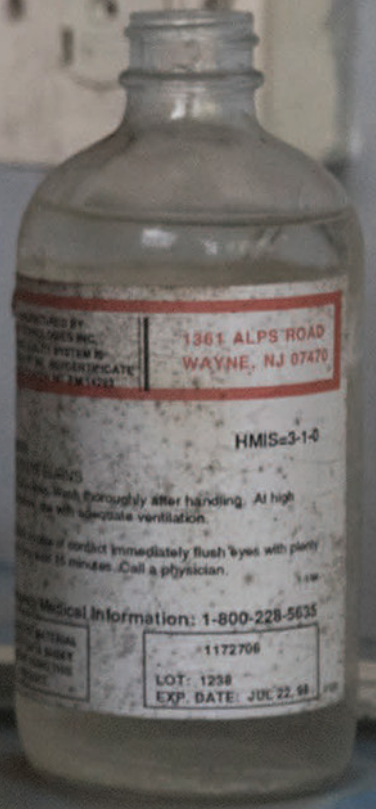
Solução de piridina em solução única  
1 ml = min. 5 mg de água  
(Contém 2-Metoxietil-ol)

**MERCK**

**Xn**  
Inflamável. Nocivo por inalação, ingestão e con-  
tato com a pele. Irrita as vias respiratórias.  
Conselho para segurança:  
Evite contato com os olhos e a pele.

IND. N.º 1188 - a W O R K I  
R. 1050/01-02-02 5 04/05

*Merck*  
Indústria Brasileira



MANUFACTURED BY  
MERCURY SYSTEMS  
1361 ALPS ROAD  
WAYNE, NJ 07470

HMIS-3-1-0

HAZARD INFORMATION:  
Irritant. Wash thoroughly after handling. At high  
concentrations, use with adequate ventilation.

First Aid:  
In case of contact immediately flush eyes with plenty  
of water for 15 minutes. Call a physician.

Medical Information: 1-800-228-5635

1172706

LOT: 1238  
EXP. DATE: JUL 22, 98



Produto Não é  
T. OMS  
Classe de Risco

**Whitford**  
#Produto: TRYTON W.B.  
SILK SCREENING  
Código: 360.1980  
Aplicação: SILK SCREEN  
CLIENTE: TROFA-L  
DATA: 27/07/2019

AGUA Quím  
AQ-6029



















## Sobre o autor

**Lucas Gervilla** é artista visual, trabalha com imagens desde 2005. Doutorando e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP e bacharel em Comunicação e Mídias pela PUC-SP. Participou de mais de 160 produções artísticas. Dirigiu os longa-metragens Ruinoso e Fora da Capital. Em 2017 recebeu a bolsa "Mobility Fund" oferecida pelo Prince Claus Fund.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4985531457212451>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4423-0137>

SITE: [www.gerva.me](http://www.gerva.me)

Recebido em: 25-02-2021 / Aprovado em: 28-04-2021

## Como citar

GERVILLA, Lucas. (2021). Estéticas do abandono. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 309-334, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59210>



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