



CARNE

FRIA

ensaios de cena



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Tameirão, Olivia  
Carne Fria: ensaios sobre cenas / Olivia Tameirão;  
orientador Luis Antonio Jorge. - São Paulo, 2021.  
158p.

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura  
e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo.

1. Dosmesticidade. 2. Corpo. 3. Direção de Arte. 4.  
Colagem. I. Jorge, Luis Antonio, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

**Olívia Tameirão Seixas**  
Orientada pelo Prof. Luis Antonio Jorge  
Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade de São Paulo  
2021

# Resumo

Este trabalho consiste na criação de cenas tendo como meio colagens digitais e pequenos poemas que as complementam. Por intermédio dessas “caixas cênicas”, são discutidos os temas da domesticidade e do corpo da mulher por meio da exploração de alegorias e arquétipos que se relacionam com os temas. A investigação se dá como um exercício de direção de arte, em que se trabalha os cenários e as caracterizações das personagens que integram as cenas.

A discussão teórica que acompanha esse exercício aborda questões que permeiam o universo da casa e da imagem do corpo, tangenciando temas ligados à dança, ao cinema, à fotografia e à literatura. O conceito freudiano do *inquietante* (*uncanny*), serve como linha que conduz a discussão, dando ênfase aos aspectos ocultos e inconscientes que atravessam todos esses meios.

**Palavras-chave:** domesticidade; corpo; mulher; colagem; direção de arte; *uncanny*.

# Abstract

*This project consists in creating scenes using digital collages and short poems that complement them. Through these “scenic boxes”, the themes of domesticity and the woman's body are discussed by exploring the allegories and archetypes that relate to these themes. The investigation takes place as an exercise of art direction in which the sets and the characterization of the figures are worked on and detailed.*

*The theoretical discussion that follows this exercise addresses issues that permeate the universe of the house and the body image, touching on themes related to dance, cinema, photography and literature. The Freudian concept of the uncanny serves as a thread that leads the discussion, emphasizing the hidden and unconscious aspects that intersect all these mediums.*

**Keywords:** domesticity; body; women; collage; art direction; uncanny.



Dedico este livro à minha mãe, que sempre esteve ao meu lado nas escolhas mais difíceis. Que apesar do receio, sempre me apoiou a buscar meu próprio caminho. Por me ensinar a bondade e ser um exemplo de amor e compreensão. Pela ajuda imensurável na realização deste trabalho.

Agradeço imensamente ao meu pai pelo coração generoso e protetor. Por ser meu exemplo de dedicação e sensatez. Ao meu irmão querido, por ser um homem sensível e justo, pelos conselhos honestos e palavras carinhosas. Ao meu tio João, por incentivar meus sonhos e me ajudar a alcançá-los. A todas as mulheres da minha família, “liberais-severas”, minhas protetoras.

Ao Luis, pela orientação dedicada e sensível, por dividir comigo sua sabedoria de forma generosa e sempre inspiradora. À minha banca, Marta e Vera, mulheres fantásticas, que tanto admiro.

Aos amigos da FAU, pela parceria e carinho em todos esses anos de crescimento, guardo vocês no meu coração. Aos amigos do CTR, que me acolheram e me ensinaram tanto, vocês não sabem o quão importantes são para mim. Aos meus amigos de outros tempos, Tom, Cods, Isa, Ana Ju, Marina e Ana Silvia, nunca me esqueço de vocês. Às minhas amigas, parceiras queridas, anjas que me acompanham, Rita, Dea, Bá, Paula, Tati, Tainá, Júlia e Bianca, vocês mudaram tudo dentro de mim. À Bea e à Deborah, que também foram companhias muito especiais ao longo deste trabalho. Ao Vicente, querido amigo que, ao me apresentar à FAU, me ajudou a construir essa história. Aos “guinhos”, amigos virtuosos, obrigada por me adotarem. À Lina e Alina, pela amizade e pelos anos que dividimos o mesmo teto, guardo vocês comigo. Aos meus amados, Thales e Gae, com vocês me sinto em casa, feliz o dia em que o acaso nos juntou. Ao Daniel e à Rafa, amigos de amigos que se tornaram tão queridos, obrigada por sempre lembrarem de mim com carinho.

À Noemi, que foi tão importante nesse processo e me ajudou a atravessar esse tempo obscuro, transformando-o em florescimento.

Ao Calixto, amigo talentoso, pela ajuda inestimável na produção deste trabalho, seu apoio e aconselhamento foi imprescindível para que ele tomasse a forma bela de um livro.

Ao Julio, meu maior parceiro nesta caminhada, agradeço por estar sempre ao meu lado compartilhando os momentos mais felizes e também os mais difíceis. Obrigada por me acompanhar com seu amor sincero.

“Igual a muitas mulheres antes e depois de mim, passei minha vida como uma criatura disfarçada.”

Clarissa Pinkola Estés

12	Apresentação	
18	Ensaaios de cena	
50	A gestação	
	o primeiro gesto	51
	a dança-teatro	56
	o inquietante	62
	a arte do engano	69
76	A casa	
	a casa como lugar	77
	a casa como mulher	81
90	O corpo	
	o corpo como morte	91
	o corpo como mulher	102
110	O processo	
	sobre a realização	111
	a direção de arte no cinema	112
	pesquisas e referências	114
152	Bibliografia	

# Apresentação

Neste trabalho, me sinto menos concluindo um ciclo, e mais me abrindo e me preparando para uma nova travessia. Sinto que este é um momento precioso – e um tanto árduo – no qual tenho a oportunidade de reunir diversos temas de interesse que se acumularam ao longo da minha vida. E nessa convergência vejo o papel fundamental da minha experiência na FAU, que me possibilitou uma nova e mais ampla percepção sobre o que me rodeia, de forma que, hoje, me sinto mais lúcida e atenta no olhar, como se antes minha visão fosse um pouco mais turva. Agora vejo mais. E se entrei na FAU com a pretensão de “estudar e fazer coisas bonitas”, sei que minha concepção do que é belo foi inteiramente transformada. Hoje vejo a beleza no avesso das coisas, vejo mais de perto e vejo mais longe. Vejo que tudo se atravessa e se relaciona, e que posso estar em vários lugares: na arquitetura, na arte, na cidade, nos filmes, na fotografia, nos objetos, nas roupas... Descobri que gosto de mexer as mãos, aprendi a tocar nas coisas e imaginar outras. Aprendi a criar e a construir. A enxergar as formas e os detalhes, os vazios e as sombras. Aprendi a caminhar e atravessar os territórios. Devo muito aos caminhos que percorri até aqui, e a FAU é esse lugar de convergência e expansão.

Talvez não haja nada aqui que seja substancialmente novo, mas para mim o que há aqui é uma coleção de descobertas. Muitos dos temas tratados são, para mim, inéditos, tantos outros representam interesses que viviam em mim há muito tempo adormecidos, mas que foram se revelando, se desdobrando e ganhando sentido. Salvo algumas pretensões pessoais de abrir caminho para novas experiências, espero que este trabalho cumpra as qualidades de um exercício imaginativo e reflexivo. Não sei se precisaria dizer, mas digo: este trabalho está impregnado de motivos pessoais, tanto em tema quanto em causa. E se configura como um trabalho transversal e exploratório, uma espécie de remontagem de blocos que se formaram em mim a partir de desejos e experiências afetivas.

Sinto como se estivesse construindo minha casa, uma morada interna. Já estão em mim os elementos dessa construção: as estruturas, ora estabelecidas, podem ser reforçadas e expostas - porque ver os alicerces que nos sustentam é sempre um exercício de coragem e cuidado; das paredes procuro manter algumas antigas, e mesmo quando quero trocar a pintura, deixo um canto descascado, para lembrar da cor do velho; as portas e janelas são ajustáveis e podem sempre mudar de lugar, gosto também de mudar suas formas e tamanhos; o piso da casa é firme, mas range e se dobra em níveis, degraus, platôs, montes e vales, dunas de taco e de algodão; a cobertura, por fim, é mutável como o céu, se transforma e se reconfigura conforme os movimentos dos ventos e a densidade das nuvens, sua lucidez e nitidez variam de acordo com a cor do sol, e chega a esculpir a lisura de um espelho, simetria que amplia a vastidão do céu e a mansidão da casa.

No momento, me vejo vasculhando as malas, caixas e gavetas para pendurar nas paredes o que estava guardado, inclusive as tralhas e cacarecos escondidos debaixo



das almofadas, no interior dos vasos de cerâmica, embrulhados em seda, dentro de bolsinhas de lã e caixinhas de marfim. Todos os móveis foram presentes, alguns eu escolhi, outros me foram deixados, e em cada um é possível ver muitas marcas de mãos, de tempo, de dor e de poeira.

Muito da casa já está a meu gosto, mas ainda assim mudo os móveis de lugar e descubro um novo arranjo que me agrada. Neste arranjo tento arrumar os encontros. Os encontros dos pés, das mãos, dos pontos de vista, das linhas dos corpos, dos planos de colisão e das curvas de trombadas. Espalho pela casa retratos de pessoas queridas, e isso me aumenta, me enche de ar. Na minha casa tem muitos tapetes para se deitar no chão, e cortinas para filtrar a luz. No meu quarto o piso é de madeira lisa e brilhante, porque gosto de deslizar quando danço, e porque aprecio o som das unhas dos bichos batucando o chão quando vêm me acordar.

Além dos objetos coletados das sombras, me vejo também enchendo os armários de vestes e figurinos que nunca vi, perucas, chapéus, pernas-de-pau, plumas, penas, olhos, botas, coroas, asas, luvas, cabeças, capas, unhas e aventais. E espalho pelo chão todas as folhas de cadernos que usei, todos os desenhos que fiz, todos os exames, os boletins, as agendas, as listas, as bulas, as instruções, os poemas, e arranco as páginas dos livros que li, das bíblias, dos mapas que consultei, dos dicionários e das enciclopédias. Faço isso até não ter onde pisar, até quando se faz necessário um cuidado para andar, o cuidado de se pensar aonde ir.

Então, agora posso ver o que me falta e o que me sobra. Do que me excede, guardo apenas os vestígios do que já me habitou. O que me falta busco nas paredes, nos fiapos soltos que puxo até que virem longos fios que saem pela janela. À medida em que tensiono as linhas, surgem letras e figuras penduradas como num varal. Eu recolho o que me toca, o resto eu deixo voar com o vento, e mantenho as janelas abertas para quando for a hora de reinventar ventanias.

\*\*\*

Este trabalho sofreu algumas metamorfoses, como é natural a qualquer atividade criativa, mas que também se deu devido a fratura entre o momento em que ele é concebido - nas semanas que antecederam o agravamento da pandemia do novo coronavírus - e o contexto em que ele é desenvolvido. A pandemia, o isolamento, o cansaço, as limitações materiais e emocionais a que estivemos condicionados nesses tempos nos obriga a criar meios, adaptar expectativas, e a reconciliarmos vontades e frustrações. Foi uma decisão quase que inevitável a de expor aqui, como parte do trabalho, suas modificações, seu caminho de transformações, os rastros dessas tantas vontades, que são, em si, o próprio resultado que aqui apresento.

Por isso, o caminho deste livro é tortuoso. Durante o percurso, muitas curvas, mudanças de rumo e novas rotas. Vou serpenteando os assuntos à medida que avanço as ideias, e que elas mudam de forma. Começo na dança, que foi a minha inspiração primeira, a gênese. Vou para o cinema, me demoro um pouco ali, viajo em referências e ideias, faço planos. Também me aventuro um pouco nas artes plásticas, na psicanálise, na fotografia. Me descubro também nas maquiagens e nos figurinos. A escrita, estrada de terra esburacada, por vezes me perco e paraliso, sem saber por onde ir e com os pés cansados de pisar em pedregulhos. Vou deixando pelo caminho os desenhos, os rascunhos, e as aflições a cada curva e desvio de percurso. Espero que o registro dessa caminhada possa servir para iluminar as inúmeras possibilidades que imaginei para dar forma a esse trabalho.

O texto mais teórico que o completa não foi escrito de maneira a justificá-lo ou fundamentá-lo de alguma forma, mas sim refletir minhas buscas em entender os temas que me surgiam. À medida que eu compreendia o que me interessava, buscava conhecer o que já havia sido dito sobre o assunto, e assim considerei colocar aqui, mesmo que de uma forma mais livre, para que o leitor possa entender as associações que tracei na minha pesquisa.

Me parece então, um tanto oportuno começar pelo início do processo, decorrer sobre como surgiram as minhas inspirações e apresentar minhas referências artísticas, filmes e outras produções audiovisuais. Obras que me estimularam a curiosidade pelos assuntos que permeiam o corpo, a domesticidade, a casa e a mulher. A representação do *inquietante* e do oculto, também surge da sua importância para a construção de um imaginário que explora alegorias e simbologias em torno aqueles temas.

O título, Carne Fria, me veio logo na concepção deste trabalho, há cerca de um ano, e ele se manteve como algo que se fixou em mim e que ampliou os sentidos do que eu produzia. Ele se deu por exercícios de livre associação de palavras análogas.

*Carne* é corpo, é existência, é contração e dilatação, é tamanho, forma, violência, nudez, impulso, matéria, movimento, morte, animalidade, humanidade, prazer, dor, frio, cor, vida, nascimento, fruto, fruta.

*Carne Fria*, de tantas coisas, é também carne de fruta. Logo pensei no figo, na figueira, e todo o simbolismo em torno deles. Vale dizer aqui que, à rigor, o figo é uma infrutescência, algo entre a flor e o fruto. Sua carne é vermelha e macia e é protegida por uma pele firme e aveludada. A carne fresca do figo é fonte de alimento doce. Seca, a carne do figo também alimenta, e dura longos meses, protegendo da escassez e do inverno. O figo era considerado alimento valioso por muitas culturas, sendo inclusive símbolo de status, e de dádiva divina.

A figueira, muito associada a generosidade e a abundância, por suas virtudes protetoras, fecundantes e regeneradoras. Ela também já foi considerada a árvore do conhecimento, do mal, perigosa para as questões da fé, relacionada a luxúria, a maldição, condenada a dar frutos sem florir. Suas folhas, por sua vez, foram símbolos de castidade.

Entre o sagrado, o profano, a religião e a ciência, o figo reúne em si um dualismo simbólico que me parece apropriado na discussão do corpo feminino. O corpo que abriga e expõe as contradições, os conflitos e as belezas mais primitivos da humanidade. A partir dele é construído o mito da mulher.

Aproveito esse espaço para fazer considerações a respeito de referências que eu gostaria de ter explorado, mas que eu não soube encaixar ou não couberam na organização deste texto. Devo meu respeito e admiração às obras fotográficas de Cindy Sherman e Claude Cahun, que me fascinaram desde o momento que as descobri, ao usarem seus corpos para narrar as histórias contidas neles; ao universo fantástico de Leonora Carrington e Remédios Varo, artistas que me inspiraram na minha busca por uma linguagem própria e que me apresentaram às instâncias do sonho e do inconsciente; às artistas plásticas Lygia Clark e Maria Martins, cada uma a sua maneira me abriram a percepção sobre o corpo e suas maneiras de assimilar os sentidos e expressar seus desejos.

# *Ensaaios de cena*

As colagens que acompanham este livro pertencem a um universo à parte, mas se relacionam e se atravessam por discussões aqui colocadas. Por isso, são melhor apreciadas antes da leitura dos capítulos – fique à vontade, no entanto, para ir e vir conforme desejar.

Os ensaios de cena, exercícios imaginativos e questionadores, estão unidos pelo mesmo espaço: a casa. Uma grande casa suspensa no espaço e no tempo. Um labirinto composto por muitas portas. Portas secretas que escondem segredos. Quartos secretos habitados por figuras aprisionadas em sonhos, condenadas a performar seus papéis repetida e indefinidamente pela eternidade. Nesse além-mundo, nem tudo é agradável de se ver, mas devemos reconhecer a existência da sombra e, que dela, podemos retirar nossas forças.



## ***a noiva***

Tenho as pernas cansadas.  
Os joelhos? Não os percebo mais.

Minhas mãos são minhas filhas,  
e se as enterro, enterro bem fundo.

Agarro a terra entre os dedos  
e me deito a face em seus grãos  
úmidos e férteis  
para que minhas mãos nasçam novamente.

Ainda deitada, movo as montanhas  
com meus cabelos de fios entrelaçados.  
Suas tramas lustram o chão, absorvem as sujeiras,  
os cheiros cheios de poeira e as partes que sobraram  
do que antes era minha casa.  
Meu corpo todo.  
Em partes.





## *a aranha*

Passa a linha, pega e torce.  
Pega, passa e torce a linha.  
Num instante se embaraçam,  
tanto a sua quanto a minha.

De sua linha não me solto,  
porque ela me mantém e guia.

Os tecidos que me cobrem  
são tramas dos seus fios.  
Se esse laço quebra ou rompe,  
Num instante o corpo é frio.





## *a abortadeira*

Pontos de fogo iluminam o quarto  
e pintam a parede com luz e cera.  
Escorre dela uma massa branca  
que depois se junta ao chão,  
em grandes pontos de secreção solidificada.

A poltrona deitada no piso frio,  
serve de leito para a mulher necessitada.

Ela abre as pernas para a luz das velas.  
Cercada por mulheres nuas,  
ela abre as pernas.  
Ela abre as pernas para os metais gelados  
que cortam as ligaduras.  
Que previnem e que revogam.  
Belas e aterrorizantes górgonas de pedra.

Dizem que não se pode olhar  
e não se deve saber.

As que vão são recebidas  
por uma figura de rosto de ferro,  
que penteia as serpentes  
com seus dois dedos de aço.





# *a louca*

Não sei se em sonho ou desvario,  
sentia meus pés queimando,  
enquanto os ombros tremiam de frio.

Meu único olho pulsava,  
como um coração aflito.  
Inquieto, não via nada.  
Se afogava no vazio.  
Mesmo cega e temente,  
arriscava o desafio.

Meus pés descalços se arrastavam  
sobre tripas encharcadas.  
E o cheiro de ferro quente,  
me consumia, e me guiava.

A pele coberta pelo toque de sedas puras,  
tateava velhos trapos,  
cosidos até as alturas.

Com minhas pequenas mãos brancas,  
eu penetrava suas entranhas.

Mas nessa busca delirante,  
eu tinha me perdido.  
Não podia encontrar  
o que já me era esquecido.





## *a cópia*

“Mirror, mirror on the wall,  
who’s the fairest of them all?”  
Todos os dias ela perguntava.

“Mirror, mirror on the wall,  
who’s the fairest of them all?”  
E seus espelhos retrucavam: cada um,  
uma distinta imagem lhe mostrava.

“MIRROR, MIRROR ON THE WALL,  
WHO’S THE FAIREST OF THEM ALL?”

Os pés não eram seus pés,  
tampouco as mãos eram suas;  
E os ventres, os seios, os quadris e as bundas?

Uma vitrine de espelhos!  
Mas ela ali não se via.  
Cacos de corpos gelados  
rastejando dentro das molduras frias,

Ninfas nuas e elásticas,  
aprisionadas em águas narcísicas.  
E ela, não menos liberta,  
brandava com pouca alegria:

“Mirror, mirror on the wall,  
who’s the fairest of them all?”





## *a torre*

Um dia eles vieram  
e saquearam nossas casas.  
Levaram as paredes  
e derrubaram os telhados.  
Enterraram nossos corpos.  
Deixaram o resto em pedaços.

Dos escombros, fizemos casa.  
Construímos trincheiras,  
levantamos muralhas.  
Um grande palácio de guerra,  
esperando a batalha.  
Uma fortaleza erguida com restos de chão,  
palhas de ninhos caídos,  
e cinzas de carvão.

Nossas ossadas são alicerces profundos  
e nossa carne é a terra batida  
que mantém tudo junto.

Se voltarem,  
faremos deles um banquete.  
Beliscaremos suas partes.  
Satisfaremos nossa sede.  
Roeremos todo o couro,  
que protege suas sementes.

Mas há uma iguaria  
que não é do nosso gosto,  
de tal forma que os olhos  
Deixaremos para o corvo.





## *a burra*

Passosapressados  
são vozes de um corpo aflito.  
Tombos, tropeços, rangidos.

Madeira contra madeira  
ecoando entre as paredes.

Ela corre, pula e se pendura.  
Escala os pés e os braços.  
Cai e reinicia.

Enquanto isso os panos calmos,  
repousam sobre suas linhas.  
Esperando serem colhidos,  
balançam com o vento,  
como num domingo.

Alvos véus da luz amarga  
dos dias sem fim.

E assim que colhidos  
são novamente pendurados  
em pontas de madeira.  
E quando não há mais madeira,  
são pendurados nos ombros dela.  
Quando não há mais ombros,  
ela os equilibra na cabeça.  
Sendo muitos para a cabeça,  
são amarrados nos braços.

Nas pernas. Na cintura. Nas costas, no pescoço,  
nos pulsos, calcanhares, joelhos, cotovelos...

Sobram-lhe os pés.  
Cegos e trôpegos, varam o saguão  
dobrando as unhas contra o chão.





# *a caça*

No fial do corredor, um batente sem porta  
permite que uma escassa luz ilumine o lugar.

É possível ver o chão e o início das paredes:  
três portas se intercalam nas laterais.  
São portas gradeadas de ferro.

Não há outro caminho,  
resta decidir como atravessá-lo.

Escolho ver tudo.  
Mas ando lentamente, sem parar.

Passo em frente à primeira porta olhando  
para dentro do quarto:  
no meio da penumbra, uma menina ainda bem jovem  
segura uma pedra nos braços,  
embalando-a enquanto sussurra  
uma cantiga de ninar.  
Ela pressiona a pedra em um de seus minúsculos seios  
à medida que espreme o seu bico com os dedos.

Na segunda, uma jovem segura com uma  
mão um espelho e com a outra puxa pedaços  
de pele que se descolam do rosto.

Na terceira porta, uma mulher mais velha,  
sentada de frente a uma bacia de metal,  
puxa de dentro de sua boca uma linha  
na qual estão costurados todos os seus dentes.

Chego ao batente sem porta.  
Um cheiro de carne pútrida parece se espalhar pelo ar à  
medida que o sol desaparece pela janela.  
Em frente a ela, minha sombra,  
sentada numa poltrona de madeira.  
Finalmente, enfasiada.





# *a borboleta*

Era uma vez, duas irmãs  
que nasceram unidas pelo cabelo.  
Duas longas tranças  
as mantinham aprisionadas.  
Seus braços não as serviam,  
pois assim, nada alcançavam.

Viviam cercadas, na mais alta torre  
de uma ilha em meio ao mar.  
Sonhavam, em um dia, a torre derrubar.

E nessa vontade de, finalmente se libertarem,  
foram aos poucos se aproximando e enfim se juntaram.

Dizem que foi assim  
que se tornaram um só corpo,  
dividindo o coração.  
E então seus braços se abriram e elas deram as mãos.

Não demorou para que percebessem  
o quão fatigante seria  
caminharem com quatro pés.  
E assim, inventaram a milonga e as valsas dos cabarés.

E quanto mais dançavam,  
mais a maré se elevava.

Até que um dia, o mar desaguou  
e as águas inundaram a sala.





## *a criatura*

Curiosas e intrigadas,  
observam a cena com receio.  
Bonecas de pano e carne  
moldadas ao prazer alheio.  
Peles macias desnudas, ou cobertas de  
feitiço: remendadas quando preciso

Habitam casas, cortiços,  
de tolerância ou desvio.  
Se prestam a qualquer serviço.

São melancólicas, mudas e inválidas  
São católicas, cálidas, coitadas.  
São vendidas, são amadas.  
Marias desgraçadas.

Não nascem bonecas, em bonecas se transformam.  
Precisamente, neste momento,  
testemunham a metamorfose.

Revestindo as paredes do asilo,  
toques de afago e castigo.





# A gestação

## O primeiro gesto

Meu primeiro contato com o trabalho do encenador Jerzy Grotowski – ainda que breve e superficial - se deu como um intenso estímulo e engatilhou em mim diversas imagens em que a pulsão do gesto poderia ser explorada em conjunto com objetos cotidianos, que assumiriam a potência de desencadeadores de memórias corporais.

Eu estava neste pequeno auditório onde se davam as aulas de teoria e história do cinema, além de exibição de filmes e bancas de TCC. Por indicação de amigos, eu havia me matriculado na disciplina de Estética do Audiovisual, e o texto daquela aula era *O diretor como espectador de profissão* de 1984, do encenador Jerzy Grotowski. A discussão girava em torno do diretor de cena como testemunha, como um observador, que guiado pela experiência e pela intuição, dirige os atores de modo indireto, reconhecendo as potencialidades que surgem pelo improviso. Em certo momento, o professor nos mostra um vídeo em que Ryszard Cieślak, principal ator e grande colaborador de Grotowski, realiza “exercícios plásticos”, movimentos fragmentados, que como notas musicais compõe uma espécie de vocabulário corporal e com o qual é possível compor uma melodia. Mais tarde, pesquisando sobre tais exercícios, descobri que eles eram usados para quebrar bloqueios dos atores e permitirem que eles construíssem uma confiança em seus próprios corpos e em si mesmos. Consistiam em isolar partes do corpo e explorar seus movimentos de forma mais espontânea possível, deixando-se levar pelos próprios impulsos do corpo e seus detalhes de movimentos, e então relacioná-los a um *partner*, que poderia ser outra pessoa, elementos do espaço ou mesmo objetos. Para Grotowski, era essencial que tais movimentos não fossem premeditados ou racionalizados, mas que fossem uma resposta imediata ao impulso, ao nervo. Devia-se transformar impulso em ação.

Fui tomada por uma enorme inquietação. Aquele vídeo me fez querer sair correndo do auditório para gritar para todo mundo: surgia em mim uma grande ideia! Aquela pulsão deveria se tornar uma ação! Muitas imagens me ocorreram naquele exato momento, e elas não necessariamente se relacionavam com o pensamento de Grotowski, mas elas surgiram desse estado de inspiração, uma espécie de estado de hipnose que aqueles movimentos nervosos me colocaram.

Eu estava certa do que queria fazer, meu trabalho final de graduação seria esse experimento cinematográfico em que a câmera percorreria o labirinto de cômodos de uma casa exibindo a intimidade dos seus habitantes. Seriam então mulheres, dançarinas/atrizes que performariam gestos impulsionados pela interação com objetos tipicamente domésticos. Em um plano sequência, a filmagem induziria a sensação dessas ações simultâneas em um tempo estático, ocorridas em um lugar suspenso, o lugar do eterno retorno. Os sons se sobreporiam, aumentando o desconforto, sufocando as vozes num coro aflito. Meu esforço estava em explorar as coreografias naturalizadas do corpo feminino no ambiente doméstico, o cenário se constituiria de



instalações pontuais, que por vezes cobriam todo o cômodo de lençóis e montes de pano, e por outras seriam reduzidas a um único objeto disposto de forma incomum. As performances construiriam cenas alegóricas pela simples relação que o corpo feminino desenvolveria com esses objeto-cenários. Neste momento, não pensava em explorar a caracterização desses corpos, seriam como que corpos genéricos, sem peculiaridades.

Talvez já estivessem incutidas em mim, outras ideias de Grotowski, como a valorização do ofício do ator em detrimento dos outros elementos teatrais. Jerzy Grotowski é comumente conhecido pelo seu texto *Em Busca de um Teatro Pobre*, em que o teatro pobre é o resultado da eliminação de todas as atividades “supérfluas”: o figurino, a maquiagem, a cenografia, o palco, os efeitos sonoros e de luzes. Assim, o teatro pobre desafia a concepção do teatro como síntese de outras disciplinas, o Teatro Rico, o qual Grotowski diz sofrer de uma “cleptomania artística”<sup>1</sup>. Seu teatro se concentra na relação ator-espectador, criando de maneira “pobre” os artifícios da encenação, se utilizando apenas do próprio corpo e do ofício do ator. O ator e o espectador seriam a “célula embrionária do teatro”.

Desta forma, imagino que foi uma associação esperada, a de concentrar a encenação na atuação do corpo, nos impulsos do movimento e suas conexões imaginativas, e não enfatizar meus esforços em dizer além disso, na concepção de figurinos e cenários elaborados. A casa que havia imaginado para usar de locação também era um lugar sem grandes peculiaridades, mas teve um papel definidor, pois se tratava de um sobrado antigo que havia passado por algumas poucas reformas que o definiram como um espaço curioso, de sucessão de cômodos e portas misteriosas.

Essa casa, que aqui vou me referir como Casa da Borda, era um espaço colaborativo que tive a oportunidade de conhecer em seu evento de inauguração que contou com uma mostra de jovens artistas. O que me impressionou nessa casa foi a configuração dos seus espaços: a partir do hall de entrada subia-se uma escada que desembocava em uma espécie de antessala, uma sala de portas, que dava acesso a diversos cômodos, incluindo dois banheiros. Essa possibilidade de acessos me remeteu a uma brincadeira da minha infância, em que eu usava o corredor do apartamento – um corredor apertado e escuro – como elevador, eu era a operadora e ia abrindo as diferentes portas como se fossem os andares de um edifício, jogando para dentro dos cômodos os bonecos que eram meus passageiros. Nessa fantasia infantil, as portas serviam como portais para os mundos íntimos dos personagens, seus lares. Na Casa da Borda, as portas tinham essa mesma fantasia para mim, eram esses portais em que eu me aventurava a descobrir os ambientes criados pela sobreposição dos mundos dos artistas dispostos nas paredes e nos chãos das salas. Uma das portas, no entanto, me permitia ir além, cruzar outras portas e ir desbravando a sucessão de salas, passando pela cozinha improvisada até chegar em uma porta fechada que

ao lado e na página seguinte: montagens com fragmentos do vídeo “Ryszard Cieslak on the Plastiques”, do programa de televisão *The Body Speaks*.

1. Ludwik Flaszen, “A Arte do Ator”, in: Flaszen, L.; Pollastrelli, C., *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, 1959 – 1969 (São Paulo: Perspectiva, 2007), p. 87





parecia não levar a lugar algum. Me senti em um labirinto, que me obrigava sempre a voltar e abrir uma nova porta.

Como a minha experiência na Casa da Borda, outras influências foram se somando ao primeiro sopro de inspiração vindo dos exercícios plásticos de Cieślak. A obra de Pina Bausch logo se mostrou uma referência forte para o meu trabalho, pois se valia de um estranhamento, um deslocamento de significação que mais tarde viria a se tornar um dos principais pontos que eu buscava explorar.

Era claro para mim, neste momento, que o que eu imaginava fazer haveria de partir de um trabalho conjunto com as atrizes/dançarinas, além de contar também com ajuda para fazer funcionar com sincronia a filmagem em plano sequência. Foi então que se deu o primeiro desvio de rota. Com o aprofundamento das preocupações com o coronavírus, que já começava a ser tratado como uma pandemia, as aulas e outras atividades coletivas foram suspensas por tempo indeterminado.

Apesar disso, mantive os planos com a certeza de eventualmente conseguir realizar uma filmagem. Se deu, a partir daí, uma tentativa de juntar minhas referências de obras audiovisuais e de me aprofundar em questões relacionadas ao gesto e a dança.

## A dança-teatro

Já ciente de que gostaria de abordar aspectos da dança, busquei entender o que havia na obra de Pina Bausch que me atraía. A dança sempre me encantou, sempre fez parte das minhas grandes vontades, apesar de nunca ter levado esse interesse adiante. A obra de Bausch era diferente de tudo que eu já havia visto, e quando me permiti entrar nesse universo do gesto e das artes do movimento, não tinha como não buscar por ela.

A dança, qualquer que seja, não oferece uma significação totalmente objetivável, ela é metáfora do corpo: assim como para cada um o corpo é metáfora do seu ser, é o acontecimento da sua existência no mundo, a dança é o corpo manifesto pelas suas próprias pulsões. É a partir do corpo que experienciamos o mundo, e é partir da dança que o corpo se coloca em sua forma mais pura de linguagem. De certa forma, uma linguagem da não-linguagem, pois a dança rejeita a objetificação do corpo e supera as tentativas de interpretação dos seus códigos, seu modo de falar nunca é inteiramente apreensível, e seus signos são muitas vezes arbitrários e mutáveis.

Considero a dança uma das principais inspirações que me levaram a realizar este trabalho. Aqui penso na dança e seus gestos como lugar importante de disputa da representação das imagens do corpo. Ela tem a potência de desmistificar aspectos da construção dessas imagens que são invariavelmente carregadas de inscrições políticas, sociais e culturais. Reconheço esse poder especialmente na dança de Pina

Bausch, que me foi apresentada por meio do documentário *Pina* de Wim Wenders, do ano de 2011.

O que mais me impressiona no trabalho da coreógrafa é a maneira como ela cria experiências estéticas a partir de gestos aparentemente banais, comuns às situações cotidianas. Como bem colocou Ciane Fernandes em seu livro *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: Repetição e Transformação*, gestos são tantos os movimentos realizados na vida diária, quanto aqueles performados nos palcos. Eles fazem parte de uma linguagem cotidiana associadas a atividades e funções, ou podem ser estilizados e estruturados, compondo um vocabulário técnico.<sup>2</sup> Bausch se utiliza de ambos, o gesto cotidiano e o técnico, desmistificando seus usos. São gestos que são desnaturalizados do seu uso familiar, formando um vocabulário próprio. Por meio da repetição, o gesto cotidiano ganha poder estético e crítico. Há sempre algo para além do que é mostrado, que transborda. Pina é capaz de trazer o lugar comum como algo inimaginável, enquanto transforma o absurdo em algo trivial.

Nas coreografias, os gestos de seus bailarinos funcionam como sugestões. São corpos que carregam em si e em seu movimento memórias e linguagens que estendem a comunicação para além do que é dito, se abrem para uma apreensão enquanto essência, enquanto reconhecimento simbólico. O olhar de Bausch busca o sujeito e seus espaços afetivos. Os bailarinos não aprendem uma coreografia, não apresentam novos papéis, e nem apenas contam uma história anterior, como diz Fernandes: “Eles aprendem e apresentam criticamente o processo pessoal e social de aprender e apresentar na vida e no teatro”<sup>3</sup>. Ao convocá-los a responder perguntas como “O que se sente quando se crê que está amando?”, Bausch provoca neles a expressão do que não pode ser dito em palavras. É uma dança que transforma recordação – resquícios de uma memória corporal – em ato, e assim o espectador é convocado em seu campo afetivo, convidado a evocar suas próprias histórias, pois o sentido não é apreendido diretamente, ele reverbera no corpo.

Há uma multiplicação dos sentidos de cada gesto, seus significados são transitórios e, permite que o espectador se contagie e reconheça sua própria subjetividade por meio de seu repertório associativo. Nesse processo, a repetição de movimentos e gestos é fundamental. Por meio da repetição, há um exercício de recordação, tanto pelo bailarino como pelo espectador, pois incita diferentes leituras a partir das memórias de quem apresenta e de quem percebe. É interessante pensar como o corpo dançante induz no espectador uma dança, mesmo que ele permaneça imóvel, a dança é contagiante: faz recordar em nosso próprio corpo as pulsões que induz os bailarinos em seu movimento. A repetição vai além do aprimoramento da técnica, que é comum no processo artístico; aqui ela se eleva a conceito estético e instrumento criativo. Por meio da repetição o movimento desenvolve uma densidade, produz singularidade e se potencializa: desprende os gestos de seus significados e formas originais até que ele adquira significado social e estético, torna o corpo consciente de seu papel simbólico.

2. Ciane Fernandes, *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação* (São Paulo: Annablume, 2017), p. 34

3. Fernandes, C. (2017), p. 54



A repetição faz com que gestos cotidianos sejam desconstruídos – desconectando-se de sua função diária e espontaneidade habitual – e ganhem uma dimensão abstrata, com novos significados e dimensões que se multiplicam pela percepção do espectador. A narrativa nunca é linear e resolutive, ela é sempre quebrada e modificada pela repetição. E essa fragmentação frustra as expectativas do público, confunde-o. O significado é evocado em sua ausência. As certezas são construídas e descartadas, até que o espectador passa a experimentar a cena por meio de seus próprios sentimentos.

A repetição obsessiva funciona como um mecanismo de condensação e deslocamento simbólico, próprios da construção onírica; ela fragmenta a expressão do bailarino em uma narrativa de “frases de movimento”, que tem a potência de criação de algo novo e, simultaneamente, familiar. A repetição funciona como evocação, transformação e transgressão. Há ali uma inversão da suposta ordem natural das coisas. Há uma manipulação do gesto do hábito, do gesto da emoção e das perspectivas do movimento. Pois a repetição não é fazer igual, nunca há um resultado idêntico ao original, concerne a uma singularidade insubstituível e transformadora. À medida que o movimento se repete incessantemente, passamos a senti-lo de outra forma e vemos que o bailarino também é outro, o gesto deixa de ser aquele comum para se transformar em significação. Significação porque o gesto não apenas induz significados, mas provoca em nós o ato de significar e ressignificar aquilo a todo momento.

Há um estranhamento na dança de Bausch que transborda o encantamento da dança. Me pergunto se não se trata de uma inquietação pela exposição da intimidade de um modo radical e, de certa forma, de uma vulnerabilidade profunda. A revelação de algo que é guardado no íntimo da memória corporal e psíquica, que ultrapassa o alcance da palavra. Me parece que o desejo de Bausch é trazer à tona o que há de oculto em nós, sejam memórias, emoções, medos, angústias, assuntos guardados e que nos são estranhos - embora familiares - e ela o faz de maneira turva, totalmente à margem dos caminhos lógicos, e, mesmo assim, vemos a nós mesmos refletidos ali.

Entendo que em qualquer dança sempre há essa exposição do íntimo, mas acredito que Pina Bausch apresenta isso de forma mais enfática, tanto pela via da coreografia da repetição, quanto pela escolha dos cenários e dos figurinos. A definição de trajés elegantes como figurino quebra expectativas e alcança um lugar de quase ironia, ridicularizando conceitos de beleza e de comportamento social, expostos criticamente ao protagonizarem junto ao corpo gestos exagerados e compulsivos. O cenário é colocado de forma não a se integrar aos movimentos, mas como obstáculo, são materiais e objetos utilizados e dispostos fora de sua forma naturalizada. A construção das cenas transborda os limites da representação, age como um duplo, traz à tona uma realidade latente, intangível, não subordinada aos encadeamentos lógicos da verossimilhança, agindo como uma lembrança da linguagem, como resquícios, rastros de um mundo conhecido. São essas características que definem a dança-teatro de Pina Bausch. É o encontro destas duas linguagens, da dança e do teatro, que se fundem, se

ao lado: *frame* do filme *Pina* de Wim Wenders, 2011.







ao lado: cena da peça  
*Kontakthof*, de 1978.

sobrepõem e se atravessam; suas fronteiras são dispersas e mutáveis. Não se trata de uma representação realista do mundo e nem de uma criação totalmente fantástica; nega-se a perspectiva linear da narrativa dramática, predomina uma lógica labiríntica, da dilaceração da imagem.

A dança-teatro é a forma do diverso, da multiplicação de diferentes linguagens, um campo fértil para tensões, atritos e quebras, de onde emergem novas poéticas. A estrutura proposta pela dança-teatro de Bausch é, intencionalmente, aberta: a coreógrafa se interessa pela fragmentação, pelos hiatos, pelos vazios, pelas lacunas entre a dança e o teatro, não há a noção de integridade em sua obra, nem a integridade narrativa conclusiva e nem a ideia de totalidade corpo-mente. São desses espaços de abertura, de incerteza, de busca e de experimentação que parece surgir o estranho. É aqui que eu reconheço o que talvez seja o motivo maior do meu interesse em colocar a obra de Pina Bausch como referência para o meu trabalho. O reconhecimento do *inquietante* na obra da artista é algo que me vem depois, a partir da leitura de uma bibliografia que trata deste conceito, mas o âmago da intenção de tratar sobre o assunto do estranhamento, do inquietante, já se fazia presente no meu olhar quando tive contato com sua obra. Muitas vezes podemos identificar na ausência de sentidos diretos, traços de mal-estar e angústia, que se relacionam com o estranho, com o excesso pulsional, com a intensidade dos movimentos do desejo.

Além da presença do estranhamento, outra questão engendrada na obra de Pina é a da construção do gênero. Ela utiliza o corpo como lugar de inscrição social: “o corpo no qual a escrita das políticas de gênero se revela em atos performáticos”<sup>4</sup>. Os gestos performados estão intrinsicamente ligados a normas e convenções, tão naturalizadas que estão internalizadas em nós sem que percebamos. E eles estão conectados a papéis de gênero. Por meio da repetição, os gestos são alienados de seus sentidos originais e, assim, é possível desmistificá-los e enxergarmos através deles. A natureza violenta e o contexto social do qual emergem esses gestos são expostos. Reconhecemos como o corpo está subjugado a uma inscrição cultural, como os comportamentos sexuais estão inscritos em uma cultura violenta e misógina. O próprio esgotamento físico dos bailarinos nos evoca a fisicalidade do corpo e como ele está sujeito às imposições de códigos e normas socialmente construídas tendo em vista seu controle, principalmente no que diz respeito ao corpo feminino.

Em uma das cenas que mais me marcaram, uma mulher é tocada por diversos homens de maneira aparentemente inocente – até mesmo infantil. Primeiro, um homem que a acompanha mexe em seu cabelo, depois lhe toca o ombro; então outro homem aparece e balança seu nariz e, a partir de então, surgem outros homens: um morde sua mão e seus dedos, outro toca seu joelho, outro acaricia sua barriga; outros balançam seu braço, o queixo, a testa, os pés... A mulher fica rodeada por homens que se amontoam ao seu redor para tocar e manipular seu corpo. Os gestos vão se intensificando e se tornando mais obsessivos e afobados. São simultâneos e invasivos,

4. “(...)the body on which the writing of the politics of gender reveals itself in performative acts”. T.M. David W. Price, “The Politics of the Body: Pina Bausch’s ‘Tanztheater’”, in: *Theatre Journal*, vol. 42, n. 3 (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), p. 323.



ao ponto de dismantelar sua aparência: desajeitam seu cabelo, amassam suas vestes, o vestido lhe cai sobre os ombros, ela chega a perder um dos sapatos. Ela é deitada no chão, depois carregada de volta a posição vertical, suspendem-na do chão e continuam o jogo de toques, tapas e cosquinhas. A mulher assume um aspecto de boneca de pano, um corpo totalmente manipulável e objetificado. Eles reconhecem-lhe todo o corpo por meio do tato, como se fosse algo exótico e despersonalizado, algo que não basta ser visto, deve ser tocado. Assim que surge outra mulher, os homens abandonam a primeira e seguem a outra que atravessa o palco iniciando outra sequência de gestos. Essa imagem faz parte da peça *Kontakthof*, de 1978, que ficou especialmente conhecida por integrar adolescentes e idosos não profissionais.

Quando me encantei pelas coreografias de Pina Bausch, no documentário de Wim Wenders, ainda não havia tido nenhum contato com leituras sobre a dança, não sabia das teorias do corpo e do gesto, me faltavam palavras para explicar o que me atraía ali, que se destacava do que eu já havia experimentado. Percebia que havia algo de excepcional na maneira que os movimentos eram colocados em cena, criando singularização e condensação simbólica e, talvez, intuitivamente, compreendesse que, para além dos cenários e figurinos, era a repetição dos gestos e seu deslocamento do lugar comum que me afetava de forma profunda e inédita. Era algo que me excitava: me sentir desafiada e simultaneamente contemplada na estranheza das formas; havia uma inquietação, uma exasperação e ao mesmo tempo uma fascinação nas metamorfoses dos movimentos. Mesmo que eu nunca tenha assistido a uma encenação presencialmente, as imagens construídas no filme de Wenders me apresentaram o trabalho de Bausch e de seus bailarinos como uma experiência estética realmente transformadora, um ponto de inflexão.

## O inquietante

O *uncanny*<sup>5</sup> - termo em inglês usualmente traduzido como *inquietante*, *estranhamente familiar* ou pelo neologismo *infamiliar*<sup>6</sup> - é um conceito discutido por Sigmund Freud em seu texto *Das Unheimliche*, de 1919. Nele, Freud coloca o termo como pertencente a um domínio negligenciado da estética - que acaba por tratar mais sobre o que é sublime, belo e atraente - e usado sem uma determinação clara de seu sentido, se aproximando a algo que estaria dentro do conceito de *angustiante*<sup>7</sup>. Apesar da nebulosidade em torno da definição do *inquietante*, Freud afirma se tratar de uma característica que pode ser facilmente reconhecida por qualquer pessoa. Ele busca na evolução da palavra na língua alemã alguma pista que indique a formação do seu significado e encontra um fato interessante. A palavra alemã *unheimlich*, que seria a correspondência do termo inglês, seria naturalmente compreendida como o oposto

**ao lado:** *frame* do filme Pina em que é encenado trecho da peça *Kontakthof*.

5. O termo foi traduzido para outras línguas como: *lo siniestro*, *lo ominoso*, *il perturbante*, *l'inquiétante étrangeté*. Neste trabalho, traduziremos o termo por “*inquietante*”, conforme a edição brasileira do texto freudiano, pela editora Companhia das Letras (2010). Vale a nota de que tive contato com o conceito durante os encontros da disciplina de TFG, quando assisti à apresentação do colega Paulo Yuh, de seu trabalho “Experiências do Estranhamento” (FAUUSP, 2021), que abordou essa questão relacionando-a a vida urbana e a inquietante inércia que a vida cotidiana por vezes assume.

6. “Infamiliar” foi a tradução empregada por Ernani Chaves e Pedro Tavares na edição bilíngue da obra, realizada pela editora Autêntica. A decisão por esse neologismo é, inclusive, bastante discutida no prefácio e em ensaios que compõem o volume.

7. Sigmund Freud, *O Inquietante* (São Paulo: Companhia das Letras, 2010), p. 248.





de *heimlich*, que corresponde, para citar alguns exemplos, ao que pertence à casa, ao doméstico, familiar, confiável e íntimo. No entanto, a palavra *hiemlich* contempla em sua definição uma coincidência com seu próprio oposto, sendo também definida como algo “oculto, mantido às escondidas, de modo que outros nada saibam a respeito”<sup>8</sup>. Sendo assim, Freud conclui:

o termo heimlich não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. Unheimlich seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo<sup>9</sup>.

E ainda completa: “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*.”

Não é difícil compreendermos a razão dessa ambiguidade, basta recordarmos qualquer experiência em que a exposição ou a ameaça da nossa intimidade, dos nossos desejos ou assuntos íntimos tenha nos causado sentimentos de inquietação. Ou mesmo quando, inesperadamente, nos vemos em uma situação na qual presenciamos o desvelamento da intimidade de outros. Mas como veremos adiante, o *inquietante* se manifesta de diversas outras formas, e a maneira como estamos propensos a esse sentimento pode variar a cada pessoa, apesar de muitas impressões do *inquietante* gerarem sentimentos compartilhados por diversos grupos psicológicos<sup>10</sup>, já que se relaciona ao modo como as sociedades e as culturas lidam com certos tabus.

O tema do autômato é apresentado por Freud tendo como referência um texto de Ernst Jentsch<sup>11</sup>, de 1906, em que o autor discute a psicologia do *inquietante*. Jentsch defende que a incerteza intelectual acerca de um objeto ou figura, ser inanimado ou não, é uma das causas mais frequentes e impactantes da impressão do *inquietante*. Como ele mesmo diz:

*Dentre todas as incertezas físicas que podem vir a despertar o sentimento do inquietante, existe uma em particular que é capaz de provocar um efeito relativamente regular, poderoso e bastante geral: nomeadamente, a dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo – e, mais precisamente, quando essa dúvida se manifesta apenas obscuramente na consciência. O estado persiste até que essas dúvidas se resolvam, e então geralmente dá lugar a um novo tipo de sentimento.*<sup>12</sup>

Dentro dessa incerteza estariam autômatos, figuras de cera e bonecos realistas, mas também são enquadrados os episódios convulsivos de epilepsia e as manifestações de histeria. Nesses casos, o *inquietante* estaria ligado a uma dissociação do corpo-mente, um reconhecimento de processos mecânicos do corpo que estariam ocultos pela imagem que temos do ser vivo. Ou seja, há a revelação do corpo humano como um

**ao lado:** montagem com frame do filme *Pina* em que é encenado trecho da peça *Café Müller*.

**8.** Daniel Sanders, “Dicionário da língua alemã” (1860), in: Freud, S. (2010), p. 250.

**9.** Freud, S. (2010), p. 254.

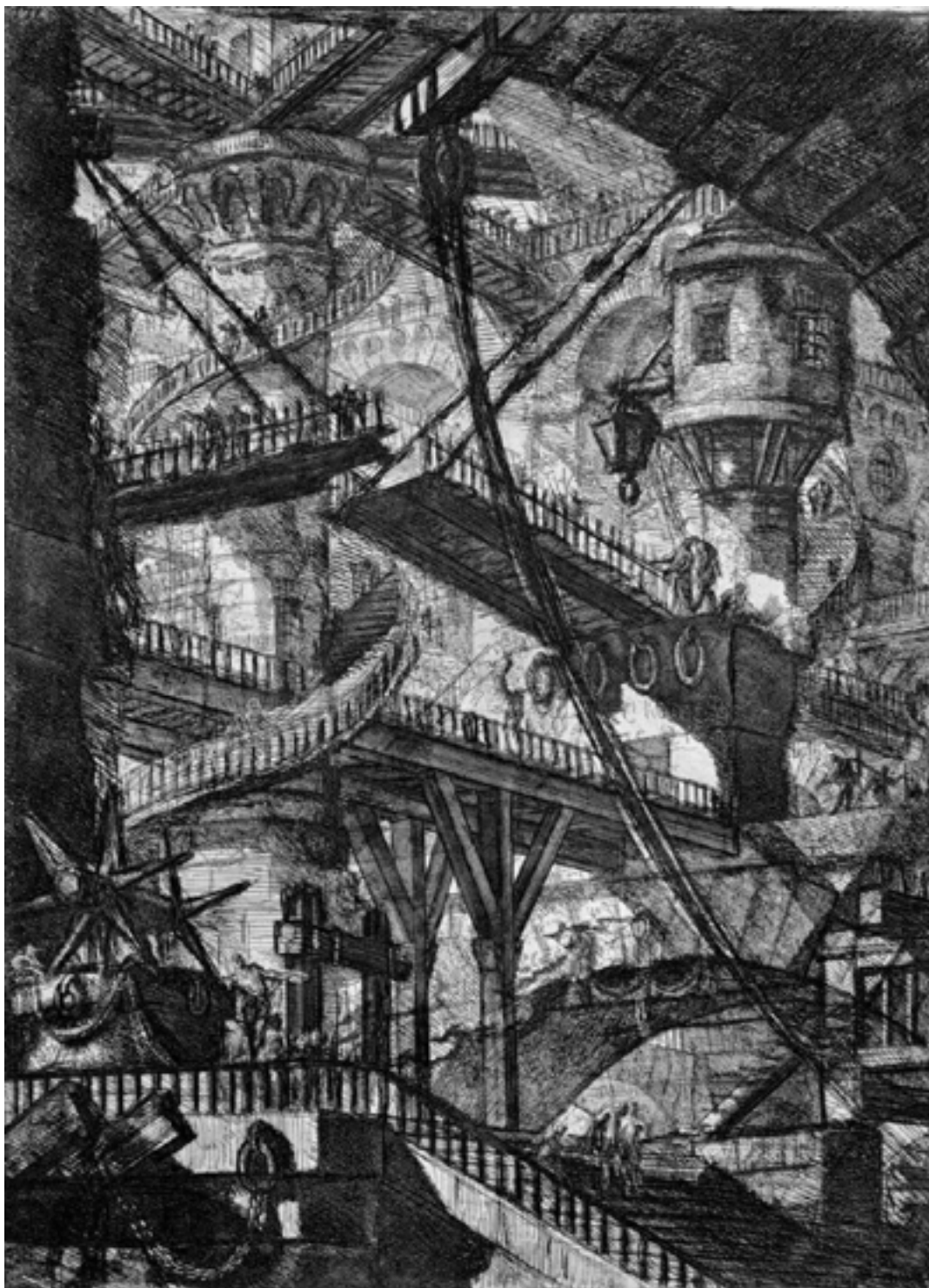
**10.** Sem me aprofundar, grupo psicológico é aquele que possui coesão social, que compartilhem valores, interesses, laços, ou seja, que compartilhem uma identidade comum.

**11.** Em “On the Psychology of the Uncanny”, Jentsch não discute a essência do termo, mas tenta identificar os processos físicos que, com generalidade e regularidade, culminam na experiência subjetiva do *inquietante*.

**12.** “Among all the psychical uncertainties that can become a cause for the uncanny feeling to arise, there is one in particular that is able to develop a fairly regular, powerful and very general effect: namely, doubt as to whether an apparently living being really is animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate – and more precisely, when this doubt only makes itself felt obscurely in one’s consciousness. The mood lasts until these doubts are resolved and then usually makes way for another kind of feeling.”. T.M. Jentsch, E. (1906), p. 224.







ao lado: gravura de Giovanni Battista Piranesi da série *Carceri D'invenzione* [Prisões Imaginárias], 1749-1750.

sistema físico, que age além do controle da consciência, se afastando da ideia de um corpo íntegro. Apesar de Freud não se convencer dessa incerteza como forte exemplo do inquietante, minha percepção é de que podemos sim identificar uma intensa manifestação do *inquietante* nos movimentos “involuntários” e anormais do corpo.

É nesse sentido que vejo o *inquietante* na obra de Pina Bausch: os gestos exagerados, obsessivos e deslocados de sua habitualidade provocam no espectador uma inquietação na tentativa de compreender que corpo é aquele e o que ele diz. Talvez ele resida na relação paradoxal entre dissociação e reconhecimento do corpo e do gesto. Não se trata de, simplesmente, uma descontextualização, mas de um deslocamento de sentido. A fisicalidade do corpo que a encenação de Bausch revela é a da iminência da loucura, da fragmentação entre corpo e mente. A repetição como recurso estético tem esse poder de anunciar o corpo como um mecanismo, um sistema de pulsões.

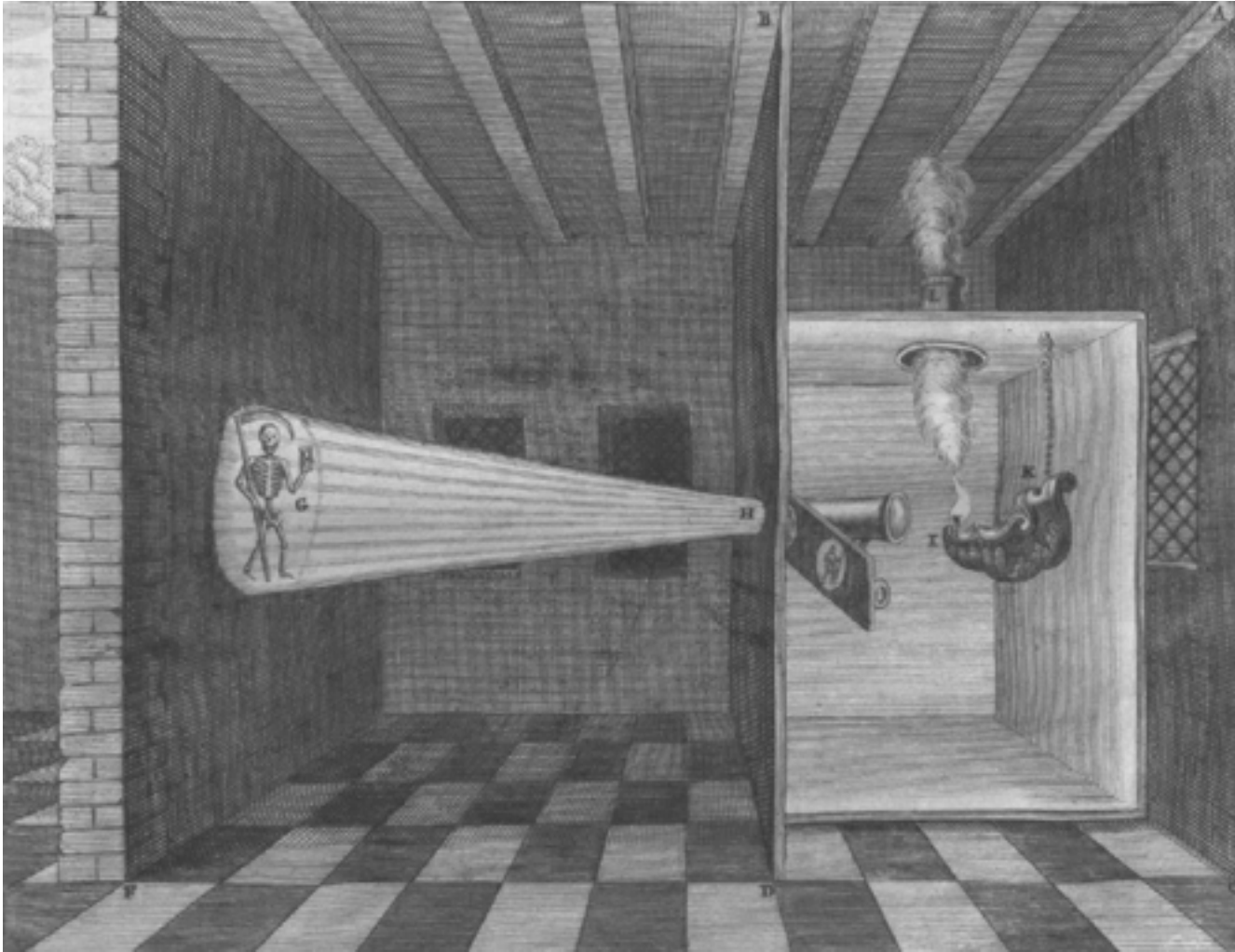
A própria “repetição do mesmo” é tida por Freud como uma expressão do *inquietante* para algumas pessoas. No exemplo que ele dá a inquietação estaria ligada a um desamparo, ao sentimento de desorientação no espaço, como num labirinto em que não encontramos a saída. Na ideia da repetição utilizada nos movimentos corporais das coreografias de Bausch, creio que o *inquietante* está no desamparo em relação ao sentido de realidade das coisas, muito relacionado ao mundo onírico ou a insanidade.

De certa forma, concordo que, muitas vezes, o *inquietante* reside justamente na dúvida, não exatamente na incerteza intelectual, como Jentsch defende, mas na transição entre o desconhecido e o conhecido, na turbidez que precede o reconhecimento, como se fôssemos transportados para um limbo, um universo do inconsciente, podendo ser um estado temporário ou não. Penso, por exemplo, em um sonho que tive recentemente em que eu, acordada na cama, sentia intensamente uma presença estranha e via, em frente a mim, um vulto obscuro mexendo em minhas coisas. Esse sentimento extremamente inquietante de um invasor em sua casa, de alguém que não deveria estar lá, ameaçando sua intimidade, é algo que pode ser temporário, uma vez que a presença se revela e que a reconhecemos ou a que nos acostumamos. Ou então ela pode ser uma inquietação constante: a ideia de que há algo ou alguém morando em sua casa sem que sua presença seja inteiramente revelada, existindo apenas em vestígios que encontramos pelos cômodos - como objetos que desaparecem ou que mudam de lugar - dando espaço para que a especulação e a dúvida se transformem em paranoia, à medida que não temos mais certeza de estarmos realmente vendo aquelas mudanças ou se é um delírio fabricado por essa inquietação.

Como veremos mais adiante, o *inquietante* pode se manifestar em diversos temas de efeito inquietante, como a morte, os *duplos* e a casa mal-assombrada. Como admite Freud, o *inquietante* na ficção é bem mais amplo que no campo das vivências, pois nela seu conteúdo não está sujeito à prova da realidade. No entanto, muito do que seria inquietante na vida real não o é na ficção, já que ela permite uma realidade



ao lado: gravura de Athanasius Kircher sobre o funcionamento da lanterna mágica, em seu livro *Ars magna lucis et umbrae* [A Grande Arte da Luz e da Sombra], 1671.



13. Laura Mulvey, *Death 24 x a second: stillness and the moving image* (Londres: Reaktion Books, 2006).

14. A lanterna mágica foi inventada nos anos de 1600, e é um dispositivo de projeção de imagens a partir de uma fonte de luz, lentes e slides de vidro. Inicialmente iluminadas por velas, peças de vidro pintadas a mão eram projetadas e movidas manualmente para animar as ilustrações.

poética e isso varia de acordo com os limites desenhados pela diegese, a realidade própria da narrativa.

Neste trabalho, parte das imagens que constituem os *ensaios de cenas* foram pensadas antes da minha aproximação com o conceito do *inquietante*. No entanto, isso não as livrou de seu caráter inquietante, pelo contrário, são talvez as que mais transmitem esse sentimento. Outras foram pensadas justamente como exercícios temáticos já com a pretensão de explorar os temas típicos do *inquietante*. Desde o princípio eu pretendia explorar esses temas pela via da imagem em movimento e, mais particularmente, pela filmagem cinematográfica que abre um outro universo de possibilidades de efeitos inquietantes, sendo o cinema, por si só e em sua origem, não um simples meio pelo qual o *inquietante* pode surgir, mas sim sua própria manifestação.

## A arte do engano

A crítica cinematográfica, Laura Mulvey, em seu livro *Death 24x a Second*, descreve o cinema como sendo descendente de duas linhas contraditórias: “a aspiração de se mostrar a realidade”, que vem da tradição da câmera obscura, “com imagens em movimento” que, por sua vez, pertence à tradição da ilusão de ótica e que explora a capacidade do olho humano de enganar a mente. Assim, o cinema se relaciona fortemente com a fotografia, pela aspiração de retratar a realidade, com aparatos ilusionistas pré-existentes que conjuram demônios e alimentam superstições associadas à vida após a morte.

Durante o século XIX, “mágicos e ilusionistas desenvolveram as artes do engano”, apelando à fascinação humana pelo antinatural, pelo impossível e, por fim, pelo sobrenatural”<sup>13</sup>. Essas artes se aproveitam de particularidades tanto da visão quanto da mente humana: mesmo aqueles com uma visão mais cética e confiante das razões do mundo se deparam com um senso de incerteza. Ainda que o universo sacro, com seu caráter supersticioso, estivesse em retrocesso após o Iluminismo, parte do âmagô da irracionalidade humana persistia. Nesse aspecto, Freud contribui para o entendimento de que o irracional é intrínseco a racionalidade humana, habitando seu inconsciente e abrigando medos irracionais.

A imaginação humana sempre foi fascinada pelos aspectos mágicos da reprodução mecânica da imagem e do movimento. Assim, há uma longa tradição do uso dessas “magias naturais” no entretenimento das massas. A lanterna mágica<sup>14</sup> é um desses dispositivos que se utiliza de “truques de ótica” e que foi amplamente usado em shows nos séculos XVII e XVIII. Ainda que o jesuíta Athanasius Kircher – por muito tempo considerado o inventor da lanterna mágica – insistisse que as ilusões produzidas derivavam de fenômenos naturais e não mágicos, e de seu propósito



consistir em surpreender o público tornando visíveis tais manifestações, a lanterna mágica trouxe à tona uma ampla e disseminada cultura imagética de monstros e demônios, que então poderiam ganhar forma em matéria.<sup>15</sup>

Mesmo que as imagens projetadas já tivessem, em si, o aspecto de sonhos, visões e convocações sobrenaturais, a capacidade ilusionista desses aparatos era ainda mais acentuada com a projeção de imagens irreais, sendo frequente a temática de criaturas míticas, como a morte e o diabo. Esses shows de fantasmagoria que se utilizavam de novas tecnologias para estimular velhas superstições fazem parte da cultura do *inquietante*, levando o público a uma desorientação causada por um “estranhamento tecnológico”. Isso explicaria o porquê de mesmo a mente mais racional experienciar a incerteza quando confrontada por uma ilusão a qual ela não consegue explicar. Nas palavras de Jentsch, “mesmo quando eles sabem que estão sendo ludibriados por ilusões meramente inofensivas, muitas pessoas não conseguem conter seu extremo sentimento de desconforto”<sup>16</sup>.

Sendo a lanterna mágica precursora do cinema, tendo sido o principal foco para a pesquisa e desenvolvimento do qual ele emergiu, podemos dizer que o cinema tem, desde antes de sua origem, conotações bastante próximas ao *inquietante*. Contudo, o efeito inquietante não se limita ao pré-cinema, sendo experienciado de diversas formas ao longo da história cinematográfica.

O nascimento do cinema ocorreu do encontro das “artes da realidade” e das “artes do engano”, em uma exibição comercial em Paris, no ano de 1895. Nessa ocasião, os irmãos Auguste e Louis Lumière projetaram imagens em movimento com um equipamento produzido por eles, o Cinematógrafo, que era capaz de filmar, projetar e revelar as películas.

Para os primeiros espectadores, o espetáculo proporcionado pelo cinematógrafo teve um efeito inquietante similar ao produzido pelos mecanismos que o precederam. Na época, houve relatos de experiências assustadoras, envolvendo maldições, fantasmas e “espíritos malignos que lançaram cidades inteiras ao sono eterno”<sup>17</sup>. Segundo o crítico e historiador, Antoine de Baecque, a sensação percebida pelos primeiros espectadores era de que ali estavam registrados corpos que pairavam entre a vida e a morte, como um “jazigo de fantasmas”. O aspecto fantasmagórico era ainda reforçado pelo ritmo irreal com que as imagens se moviam, seu silêncio e sua ausência de cor, o que só poderia representar que esses corpos pertenciam a outro mundo. Baecque ainda destaca que

*o escuro da sala, o feixe de luz rompendo a escuridão, o ritual do espetáculo, todos esses elementos reconstituíam as condições de uma sessão de espiritismo onde a tela da sala se assemelhava logo ao estado mental de cada espectador, como um estado de devaneio permanente onde podiam se projetar os corpos.*<sup>18</sup>

**15.** Koen Vermeir, “The Magic of the Magic Lantern (1660-1700): On Analogical Demonstration and the Visualization of the Invisible”, in: *The British Journal for the History of Science*, Vol. 38, No. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p.133.

**16.** “(...) even when they know very well that they are being fooled by merely harmless illusions, many people cannot suppress an extremely uncomfortable feeling”. T.M. Jentsch, E. (1906), p. 222.

**17.** “(...) evil spirits that have cast whole cities into eternal sleep (...)”. T.M. Mulvey, L. (2006), p. 36.

**18.** Antoine de Baecque. “O corpo no cinema”, in: Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges. (dir.). *História do Corpo*. v. 3: *As mutações do olhar: O Século XX*. (Petrópolis: Ed. Vozes, 2008), p. 484.

**19.** “The cinema combines, perhaps more perfectly than any other medium, two human fascinations: one with the boundary between life and death and the other with the mechanical animation of the inanimate, particularly the human, figure”. T.M. Mulvey, L. (2006), p. 11.

**20.** Trecho do livro “Manifestos do surrealismo”, de André Breton. Trecho disponível na Biblioteca Sérgio Milliet, CCSP, e no site da entidade pelo link: *centrocultural.sp.gov.br/2020/03/05/o-surrealismo-nas-artes-visuais-e-no-cinema*.

**21.** Miriam Tavares, *Buñuel e o Surrealismo: a arquitetura do sonho* (Coimbra: Grácio Editor, 2016), p.46.

**22.** André Breton apud Tavares, M. (2016), p. 58.

Para Mulvey, “o cinema combina, talvez mais perfeitamente do qualquer outro meio, duas fascinações humanas: a dos limites entre a vida e a morte e a outra da animação mecânica do inanimado, particularmente da figura humana”<sup>19</sup>. Como vimos anteriormente, o tema da incerteza sobre um objeto ou figura ser inanimado ou não, faz parte do universo do *inquietante*, mas não é apenas nesse ponto que a produção cinematográfica se aproxima do conceito.

George Méliès, talvez mais que qualquer outro, explorou as possibilidades do cinema como o encontro das “artes da realidade” e das “artes do engano”. Sendo um mágico profissional de uma longa linhagem de ilusionistas, Méliès soube combinar as duas tradições levando a mágica para o cinema, ainda no século XIX. Ao invocar um universo paralelo de surrealismo mágico e de efeitos extraordinários, o então cineasta chegou a ser reconhecido pelos Surrealistas, em 1951, como um realizador que colocava o cinema a serviço do imaginário ao explorar seu potencial artístico, ao contrário dos irmãos Lumière, cuja obra era considerada restrita ao domínio de um realismo banal.

Aos Surrealistas interessava o mundo dos sonhos, do inconsciente, o afastamento da realidade comum, e muito dessa visão advém do contato dos artistas surrealistas com a obra de Freud e a psicanálise. Em seu manifesto, o poeta surrealista, André Breton escreve:

*SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão.*<sup>20</sup>

Como afirma a pesquisadora Miriam Tavares, o cinema surrealista busca “a ambiguidade e a entrega ao abismo, (...) o jogo de palavras e a busca do sentido que está além do nosso olhar cotidiano”<sup>21</sup>. Dessa forma, era importante para os Surrealistas que o cinema se libertasse das outras artes, do “teatro filmado” por exemplo, ou seja, que ele se recusasse ser a simples reprodução de outras artes. Era preciso que o cinema fosse reconhecido como um meio revolucionário, e experimentado por meio de suas particularidades, de sua potencialidade lírica. Nesse aspecto, o surgimento da montagem foi considerado por muitos teóricos o ato inaugural do cinema enquanto arte.

Componente essencial da arte surrealista, o fluxo do sonho e do inconsciente e sua extensão temporal são, então, possibilitados tecnicamente pela montagem no cinema. Assim, o cinema guardava a possibilidade de concretizar o sonho surrealista: o de fragmentar o tempo. A possibilidade de um tempo simultâneo, em que há quebra da contradição entre passado, presente e futuro. Nas palavras de Breton, o cinema permitiria que o tempo fosse “mutilado, saqueado, aniquilado”<sup>22</sup>, o que na prática significava uma construção aproxima a estrutura onírica, em que o tempo não é regrado nem contínuo.



No enfrentamento do domínio do pensamento cartesiano, os Surrealistas se baseavam nos ensinamentos freudianos para apresentar os sonhos como meio de revelar mais sobre a natureza humana do que os artifícios da razão. Nesse sentido, o sonho seria mais importante do que os estados de vigília. Com *Um Cão de Andaluz*, de 1929, Luis Buñuel e Salvador Dalí concretizam o desejo do surrealismo de levar para as telas a estrutura ilógica dos sonhos.

Do cinema e dos Surrealistas, aqui me interessa a intersecção com os submundos do inconsciente, com os aspectos que levam a experiências do *inquietante*, seja pela técnica da montagem ou pelas temáticas que o cinema possibilita explorar. Nesse sentido, a obra cinematográfica de Maya Deren tem muito a contribuir.

Nascida na Ucrânia em 1917, Deren se muda para os Estados Unidos em 1922 e, em 1943, produz seu primeiro e mais famoso filme, *Meshes of the Afternoon*, um curta-metragem experimental, produzido junto de seu marido da época, Alexander Hammid. Considerado uma das mais importantes obras de vanguarda do meio cinematográfico, esse curta retrata a própria Deren em um jogo de perseguição com a morte, personificada em uma figura com rosto de espelho. Em um percurso labiríntico, ela se encontra com outras versões dela mesma e se depara com objetos que se repetem, se transfiguram e que mudam de lugar.

Apesar de Deren não pertencer ao movimento surrealista, tanto por rejeitar o acaso quanto por não transfigurar a realidade, há em sua obra uma sensibilidade surrealista. Isso porque ela “nega o cinema narrativo lógico casual e (...) recusa um tempo-espço contínuo (...) de acordo com estratégias do surrealismo como disjunção e descontinuidade, porém sobre outra perspectiva”<sup>23</sup>, ainda que onírica. Deren se utilizava das oportunidades técnicas possibilitadas pelo fazer cinematográfico para compor – pelo uso de cortes, reversão, aceleração e redução da velocidade das imagens – uma narrativa em espiral, observando as instâncias da imaginação, que não se guiam por referências claras de tempo e espaço. Sua intenção era a de uma construção fílmica próxima aos rituais de transe e magia, proporcionando experiências de novas realidades. Por isso, sua produção se afasta das convenções da decupagem clássica, em que se constrói a ilusão de uma continuidade e de uma associação direta entre os planos.

Isso é ainda mais visível em seu curta *At land*, de 1944. Nele, vemos Deren em uma praia escalando as raízes expostas de uma árvore até que alcança a extremidade de uma mesa em um elegante salão. Ao longo dessa extensa mesa, homens e mulheres bebem e conversam, enquanto Deren continua seu caminho se arrastando entre arbustos e copos, sem que os outros se afetem. Os gestos de Deren são contínuos, mas o espaço não. O espaço é construído pelos gestos, ele é abstrato.

Além de cineasta e escritora, Deren era também uma coreógrafa experimental. Ela pertence a uma linhagem de mulheres – junto de Loie Fuller – que aproxima dança e cinema, mas Deren explora essa relação de forma mais radical. Desde antes do cinema, ela nutria o desejo de se expressar por imagens e isso a levou a buscar na

ao lado: frame do  
filme *Un chien andalou*  
[Um cão andaluz], de  
Luis Buñuel, 1928.



**23.** Luciana Cao Ponso; Ana Beatriz Fernandes Cerbino. *Um salto de Maya Deren em direção à videodança*. (Rio de Janeiro: UFF, 2012). p. 4.





ao lado: frames dos filmes *Meshe of the afternoon* [Tramas do entardecer], 1943; *Ritual in Transfigured Time* [Ritual no Tempo Transfigurado], 1946; *At Land* [Em terra], 1944; de Maya Deren.

poesia a sua expressão, mas se viu realmente realizada no exercício cinematográfico. Em seu texto *Collected Writings on Film*, ela escreve:

O que existia na minha mente era essencialmente uma experiência visual. A poesia foi um esforço de colocar imagens em palavras. Ao ter uma câmera nas mãos, foi como voltar para casa, foi como poder fazer o que eu sempre quis sem a necessidade de traduzir em palavras.<sup>24</sup>

Por meio do cinema, Deren subverte o espaço, o tempo e o corpo. Ela não se utiliza do filme como recurso documental para a dança, como uma dança filmada, mas faz uso da montagem como composição coreográfica, “uma dança fílmica que apenas pode ser executada no cinema”. Na obra da artista, a dança é uma linguagem que é completamente incorporada ao filme. Nos curtas *A Study in Choreography for Camera*, de 1945, e *Ritual a Transfigured Time*, de 1946, essa relação é bastante evidente.

Além da transfiguração do espaço e do tempo, Deren usufrui da fragmentação e da interrupção do gesto como artifício para construir seus rituais e intensificar tensões. A ruptura do gesto e sua transposição para outro plano faz com que a tensão se acumule, em vez de dissipar, como se o movimento nunca fosse concluído, mas repetido e recomeçado.

A obra de Maya Deren concentra diversos elementos do meu interesse. Além de indicar como o cinema e a montagem podem ser meios técnicos na construção de experiências do *inquietante*, ela revela como a dança – o corpo e o movimento – tem uma força capaz de intensificar essa composição. A partir de subversões da realidade, ela explora aspectos sensoriais que são profundamente perturbadores. A combinação de elementos familiares com elementos *infamiliars*, como os *duplos*, e a maneira como ela insere a incerteza, a alucinação e a ruptura, constituem uma narrativa onírica de efeito inquietante.

Além dos aspectos já mencionados, acredito que há ainda algo que intensifica a experiência do *inquietante* naqueles que assistem aos filmes de Deren nos dias de hoje. Como bem observou Mulvey, apesar dos filmes dos Lumière terem sido considerados banais e desinteressantes depois que o cinema foi assimilado, hoje eles voltaram a nos apresentar mistério e estranhamento. Seria a sensação de estranhamento de ver o “movimento fossilizado pela primeira vez” que é ainda estimulado pelos gestos, expressões e movimentos intrincados, o silêncio e as escalas de cinza. Sinto que nos filmes de Deren algo semelhante acontece. O efeito granulado e repleto de marcas das películas, a baixa resolução e a intensa presença das sombras dos filmes preto-e-branco resultam em uma aparência estranhamente fantasmagórica.

24. Maya Deren *apud*. Ponso, L.; Cerbino, A. (2012). p. 3.

# A casa

## A casa como lugar

A casa é comumente vista e vivenciada como lugar de conforto, proteção, familiaridade e intimidade. No entanto, coberta por essas camadas de acolhimento jaz uma fragilidade, aquela dos segredos, daquilo que se guarda por de trás das máscaras da vida social. A casa é o templo onde são velados os “segredos de família”, os tesouros, as memórias das vidas passadas. Nela encontramos vestígios de histórias de pessoas já extintas e nos deparamos com o cheiro e o desgaste do que envelhece, mas que resiste. A casa também guarda os “segredos” das realidades imaginárias, das experiências subjetivas, do mundo interior das existências humanas ou os “escondidos” da alma humana.

O habitar é o mais íntimo dos estados. Por ser a casa o lugar onde há mais o sentimento de segurança, também é onde ele se mostra mais frágil. E entre o desejo de se manter acolhido e a avidez de se desvelar o oculto, há uma mistura de angústia e fascínio. Não à toa, a ficção tem extensivamente se valido do contraste entre a segurança do ambiente doméstico e a temível invasão de uma presença estranha. Fossem invasores mal-intencionados, espíritos ou seres malignos, as superstições em torno de presenças indesejadas dentro da casa criaram um tema amplamente contemplado no cinema e, principalmente, na literatura.

A temática da casa mal-assombrada foi muito explorada pelos românticos, como Edgar Allan Poe, sendo a mais popular manifestação do *inquietante* durante o século XIX. Logo no início de seu conto *The Fall of the House of Usher*, Poe descreve a sensação ao se deparar com a casa de Usher:

*Não sei explicar — mas à primeira vista da construção um insuportável sentimento de angústia invadiu minha alma. Digo insuportável, pois tal impressão não encontrava consolo em nenhum sentimento prazeroso — porque poético — com que a mente amiúde acolhe até mesmo as mais cruéis imagens de desolação e terror. (...) Fui tomado por um frio na alma, uma vertigem, uma náusea profunda — um desânimo mental irredimível, que nenhum estímulo da imaginação poderia instigar ao sublime. Parei para refletir: o quê, o que me perturbava tanto ao contemplar a casa de Usher? Era um mistério inexplicável; sequer conseguia lutar contra os devaneios sombrios que me assolavam ao ponderá-lo.*<sup>25</sup>

Como Anthony Vidler observa, Poe, ao descrever suas impressões com “sentimentos vagos”, ele cria uma atmosfera em torno da casa que aparenta ser produto de um sonho. Como se em suas próprias características ela possuísse uma fatalidade, como se a casa fosse em si um “poder *inquietante*”. Segundo Vidler, a casa mal-assombrada dos românticos possui signos próprios de sua assombração. Frequentemente são “repositórios de séculos de memória e tradição”<sup>26</sup>, assemelhando-se à representação

**25.** Edgar Allan Poe, “A Queda da Casa de Usher” in: *Edgar Allan Poe: Medo Clássico* Vol.1 (Cajamar: Editora DarkSide, 2017)

**26.** Anthony Vidler. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: The MIT Press, 1996), p. 18.



de uma cripta. No lugar de ossos, as casas mal-assombradas guardam velhos objetos, quadros assombrosos, escadas rangentes, partes de um corpo já desmembrado e consumido pelo tempo.

Casas abandonadas podem ter esse mesmo efeito sobre seus visitantes. O romanista Victor Hugo chegou a escrever sobre uma dessas casas, que particularmente o fascinava. Ele a descreve como uma casa “boa”, “perfeitamente habitável” e simplória. Apesar disso, seu aspecto era estranho, e tinha a reputação de ser mal-assombrada. O fato de uma casa em perfeitas condições estar abandonada o fazia questionar quem eram seus antigos habitantes, quais motivos explicavam seu abandono. “Olhar para ela era olhar para um segredo”<sup>27</sup>. Hugo diz se tratar de um enigma:

*Parece que aquela casa, à noite, entregue às trevas, deve chamar por socorro. Será muda? Saem vozes de dentro? Que faz ela na solidão? O mistério das horas negras existe ali facilmente. A casa assusta ao meio-dia; que será ela à meia-noite? (...) O espaço vai redemoinhar ali? O impalpável vai ali condensar-se? Enigmas. Sai daquelas pedras o horror sagrado. A treva que está nesses quartos defesos é mais do que treva; é o desconhecido.*<sup>28</sup>

Essa casa, apesar de abandonada e impregnada de trevas, aparenta ter vida. Seu aspecto assustador e inquietante não deriva de um estado de ruína, há algo vivo e aterrador habitando seus cômodos. No entanto, outras casas abandonadas – estas com sinais evidentes de descuido e abandono – Hugo descreve como “casas mortas”, mortas pelas memórias e pelos próprios vazios, assombradas pela crendice alheia. Ele compara a morte das casas à morte dos homens: “a casa, como o homem, pode tornar-se cadáver; basta que uma superstição a mate. Então é terrível”<sup>29</sup>.

A casa assombrada acomoda o *inquietante* sob a sombra da ambiguidade. Ela é um inventário de legados e memórias que ao mesmo tempo se revela na escuridão, na melancolia e no vazio e na inércia. A casa não dita como assombrada encontra-se no campo incerto entre o *homely* e o *unhomely*, o *familiar* e o *infamiliar*. Talvez ela ainda não esteja tão desvelada e exposta quanto aquela que é condenada à ruína, mas é como se sua ambiguidade adormecesse sob o carpete, guardando o presente para um dia revelá-lo como passado, formando camadas de histórias para um dia, então, desguardá-las.

Como articulado por Freud, o próprio termo *unheimlich* – equivalente ao *inquietante* na língua alemã – possui suas raízes etimológicas que se referem ao ambiente doméstico e íntimo. *Heimlich* (familiar) é o adjetivo que deriva do substantivo *Heim* (lar, morada). Porém, como vimos anteriormente, a ideia de *heimlich*, que está atrelada a sentimentos de confiança, de bem-estar e seguridade, gradualmente se aproxima daquilo que é “oculto, secreto, místico”. Dessa forma, “*heimlich* é um termo cujo significado se desenvolve em direção à ambivalência, até, finalmente, coincidir com seu oposto, *unheimlich*”<sup>30</sup>. Inclusive, o uso do termo *infamiliar* para se traduzir *unheimlich*

é bastante apropriado, pois expressa semântica e morfológicamente a complexidade dessa palavra-conceito. “Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar”, assim como *unheimlich* é um tipo de *heimlich*, o *infamiliar* emerge do *familiar*.

Para Freud, *unheimlich* é a “propensão do familiar de se voltar contra seu detentor, subitamente se tornando desfamiliarizado, desrealizado, como em um sonho”, o *infamiliar* emerge do *familiar*<sup>31</sup>. *Unheimlich* também seria comparável a um retorno angustiante, a algo que é desenterrado, que “escapa das fronteiras do lar”, “o retorno do que foi reprimido”. Seria a emersão do inconsciente para o consciente.

Ao analisar os escritos de Freud, Vidler enfatiza a importância do *inquietante* (ou *infamiliar*) na interpretação das relações entre a psique e a moradia, entre o corpo e a casa. Nesse sentido, eu me pergunto se não seria a casa a guardiã do inconsciente, ou mesmo se a casa não seria a própria imagem simbólica do inconsciente. A casa guarda nossos segredos mais íntimos, guarda os traumas e até as marcas da nossa existência, mesmo que não tomemos consciência delas. Assim como o labirinto pode ser a representação do espaço mental do inconsciente – um enigma que atua como uma proteção, guardando nossos pensamentos subliminares que foram “esquecidos” pelo consciente – a casa pode ser a porta de entrada para o labirinto. Nele, impera a incerteza entre realidade e sonho, mundo real e espiritual. É o lugar onde as impressões são prolongadas indefinidamente, onde minutos se tornam séculos. Talvez seja no labirinto que o *inquietante* encontra morada, onde temporalidade e espacialidade colapsam.

Ao comentar sobre a obra do escritor E.T.A. Hoffman – que teria feito do *inquietante* um gênero próprio na literatura – Vidler destaca o papel da arquitetura na encenação do *inquietante*, assim como instrumento para sua manifestação espacial. Para Hoffman, a arquitetura era fundamental na representação autêntica do microcosmo do mundo natural. Para isso, ele construía meticulosamente os cenários de suas histórias, delineando os espaços de modo a ressoar para as dimensões psicológicas dos personagens, de forma a fazer da arquitetura a expressão espacial da psicologia do *inquietante*.

A casa me interessa como esse lugar simbólico de guarda, de onde emergem os segredos e as sombras. Mas, a casa também me interessa como corpo, como coisa viva que acoplamos em nós ou na qual somos engatados. A casa feita de terra e carne.

31. Vidler, A. (1996), p.7.

27. “Looking at it one looks at a secret.”. T.M. Victor Hugo *apud*. Vidler, A. (1996)

28. Victor Hugo. *Os trabalhadores do mar* (São Paulo: Martin Claret, 2004), p.83.

29. Hugo, V. (2004), p. 11.

30. Freud, S. (2010), p. 256.



**ao lado:** *La Maison vision-  
née [A Casa vista]* (Casa  
em Pleinmont, Guernsey),  
Victor Hugo, 1866.

## A casa como mulher

A filósofa Silvia Federici, em seu livro *Calibã e a Bruxa*, descreve o intenso processo de degradação social ao qual as mulheres foram submetidas ao longo dos séculos XVI e XVII. Nesse processo, as mulheres sofreram perdas em diversos âmbitos da vida social: viram seus direitos serem corroídos, perderam autonomia e testemunharam sua desvalorização social e econômica junto de um processo de infantilização legal, em que não eram consideradas aptas a viver sozinhas e controlar suas próprias vidas.

Todas essas perdas também se refletiram na divisão sexual do espaço. As mulheres foram expulsas de seus empregos e das ruas, onde não deveriam andar desacompanhadas, com o risco de serem mal faladas, ridicularizadas ou atacadas sexualmente. Elas eram orientadas a não permanecer nas áreas mais expostas das casas, como a entrada e as janelas e, também, a não se reunirem com outras mulheres.

Nesse período, havia um amplo debate acerca da natureza das virtudes e dos vícios femininos. Federici destaca duas tendências dentro deste debate:

*Por um lado, construíam-se novos cânones culturais que maximizavam as diferenças entre as mulheres e os homens, criando protótipos mais femininos e mais masculinos. Por outro lado, foi estabelecido que as mulheres eram inerentemente inferiores aos homens — excessivamente emocionais e luxuriosas, incapazes de se governar — e tinham que ser colocadas sob o controle masculino (...).*<sup>32</sup>

Tudo que envolvia aquilo que era considerado feminino era tratado como subversivo, inclusive a “língua feminina”, que era considerada um instrumento de insubordinação. No universo da dramaturgia, a principal vilã era a esposa desobediente, seguida da “desbocada”, da “bruxa” e da “puta”.

Nesse mesmo período, surgiram leis e punições destinadas ao controle das mulheres e de seus corpos, tanto no espaço doméstico quanto no público. Na Europa, mulheres que eram vistas como “desbocadas” eram castigadas com focinheiras, obrigadas a andar pelas ruas “como se fossem cães”. Para além das humilhações, “as prostitutas eram açoitadas ou enjauladas e submetidas a simulações de afogamentos, ao passo que se instaurava a pena de morte para mulheres condenadas por adultério”<sup>33</sup>. É então que surge o modelo de feminilidade da mulher passiva, obediente, casta e silenciosa. A mulher domesticada. Aquela do “instinto materno”, que tão somente serve para assegurar a reprodução, a despeito dos seus prejuízos.

Apesar desse processo ter seguido vias legais nos séculos seguintes, a mentalidade por trás dele são, claramente, reconhecidas em escritos e condutas que datam do século XV, apoiados em pensadores da Antiguidade.

Um desses exemplos é abordado pelo arquiteto Mark Wigley em seu texto *The Housing of Gender*. Nele, Wigley comenta aspectos do canônico tratado de Leon

**32.** Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa* (São Paulo: Elefante, 2017), p. 201.

**33.** *Ibid.*, p. 203.



Battista Alberti, *De re aedificatoria*, de 1485. No quinto livro do tratado arquitetônico, em que Alberti discute o desenho de edifícios “privados”, fica claro o caráter de cumplicidade que o exercício da arquitetura assume na intersecção entre a ordem espacial e o sistema patriarcal. A casa descrita e defendida por Alberti funciona como um mecanismo de domesticação da mulher. Enquanto ao homem é concedido todo o espaço público, toda sorte de aventura ao ar livre, a mulher é confinada no espaço mais profundo da casa, cercado por cômodos que a distanciam ao máximo do mundo externo. Alberti se vale de uma ordem social “pré-arquitetônica” descrita por outros autores para então reforçar o que ele acredita ser uma tradição inquestionável. A arquitetura de Alberti implementa uma ordem preexistente.

Em sua análise, Wigley usa textos prévios que discutem a espacialização como dominação patriarcal: *Della Famiglia*, tratado anterior de Alberti sobre a família na Florença renascentista, e *Oeconomicus*, tratado sobre economia doméstica escrita no século IV a.C. por Xenophon, discípulo de Sócrates. Xenophon, cujo tratado havia se popularizado durante a Renascença, afirma que a condição da mulher é doméstica, enquanto a do homem é própria às ocupações públicas. Alberti segue pelas mesmas linhas,

*É como se a natureza assim prevê nosso bem-estar, providenciando para que os homens tragam as coisas para casa e para que as mulheres as protejam. A mulher, enquanto permanece trancada em casa, deve zelar pelas coisas, permanecendo em seu posto, por cuidado e vigilância.*<sup>34</sup>

Séculos depois, ainda é algo que nos soa um tanto familiar. Em seguida, Wigley explica que tanto Alberti quanto Xenophon falam do espaço como elemento transformador do caráter físico e mental daqueles que o ocupam. O corpo daquele que permanece muito tempo no espaço doméstico se torna afeminado e sua mente, enfraquecida.

*Aquelas ociosas criaturas que ficam o dia todo entre as mulheres [little females] ou que mantêm suas mentes ocupadas com pequenas ninharias femininas [little feminine trifles] certamente carecem de masculinidade e espírito glorioso.*<sup>35</sup>

O interior da casa, é o espaço da feminilidade, o homem que habitar esse espaço se torna feminino. Mas não só isso. É dentro da casa que se mantém a feminilidade e a sexualidade da mulher sob controle: fora de casa ela não se torna masculina e sim, mais perigosamente feminina. A natureza da mulher é julgada como disruptiva e incontrolável.

A domesticação da mulher é então realizada pelo casamento. Somente o casamento, instituído para efetivar esse controle, seria capaz de adestrar um animal tão indomável. Dessa forma, a casa é não somente o lugar da mulher cativa, mas o

ao lado: gravura inglesa do século XVII em que é representado o freio reprendor [*scold's bridle*] usado em mulheres consideradas “remungonas” e “desbocadas”.



34. “It is as though nature thus provided for our well-being, arranging for men to bring things home and for women to guard them. The woman, as she remains locked up at home, should watch over things by staying at her post, by diligent care and watchfulness.” T.M. Leon Battista Alberti *apud*. Mark Wigley, “The Housing of Gender”, in: Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality & Space* (Nova York: Princeton Architectural Press, 1992). p.334.

35. “Those idle creatures who stay all day among the little females or who keep their minds occupied with little feminine trifles certainly lack a masculine and glorious spirit”. T.M. *ibid.*, p. 335.



próprio mecanismo desse controle. Ela tem uma função ativa na produção da divisão de gênero, e não apenas garante sua manutenção.

Ao interpretar Xenophon, Wigley afirma que “o casamento é a razão para se construir uma casa”, a casa é a espacialização da instituição. Assim, a conformação da casa segue a ordenação do casamento, que implica uma hierarquia, um arranjo próprio. No alto da hierarquia, o marido. A casa deve, então, ser configurada de forma a proteger os direitos do marido – que são primordialmente seus direitos reprodutivos – afastando sua mulher de outros homens. A lei que rege a casa é a lei do pai.

Uma vez que a mulher é espacialmente assimilada pela casa através dos rituais cotidianos do casamento, ela não é tanto mais uma ameaça quanto um animal doméstico: se torna virtuosa. E então, a casa assume o controle da mulher e não há mais somente a casa ou a mulher e sim, a mulher-como-casa, pois suas virtudes como mulher não podem ser separadas do espaço físico da casa. Ainda assim, a casa não deixa de ter, em sua estrutura, elementos de controle e vigilância. Além de trancas, grades, trincos e venezianas que limitam e mantêm a mulher sob suas divisas, a casa exerce controle também por normas sociais, como bons modos, códigos de vestimenta, maneiras de se portar, superstições e religiosidade. Dessa forma, a casa se configura como uma “intersecção de um sistema espacial a um sistema de vigilância: o pai como a “cabeça’ do lar estabelecido para controlar o corpo, que é a mulher”. Assim como ocorre com a mãe, as filhas são também guardadas sob essa vigilância, trancafiadas em seus quartos, permitidas a frequentar suas janelas apenas na condição de “arranjar um marido”.

Alberti emprega a analogia da teia de aranha para explicar o funcionamento desse sistema de vigilância no qual o pai tem o controle de suas posses, mantendo-se no centro da “teia”. Ele explica que o homem deve agir como a aranha que, ao finalizar o trabalho de construção de sua teia, ali permanece em alerta, cuidando para que, no instante em que algo perturbar sua estrutura, ela possa agir imediatamente e tomar conta da situação.

*Deixe o pai de família fazer o mesmo. Deixe-o organizar seus negócios e colocá-los de forma que todos olhem apenas para ele como cabeça, de modo que todos são dirigidos por ele e a ele sujeitados para garantir sustentação.*<sup>36</sup>

O curioso aqui – e Wigley é sagaz nessa observação – é que, ironicamente, ao contrário da aranha, o pai não pode ocupar o centro de sua estrutura sem perder sua masculinidade. Sendo a casa o centro dessa estrutura, somente a mulher pode ocupar essa posição. E apesar desse arranjo não permitir que a mulher tenha a visão do que ocorre além da casa, Alberti argumenta que a vida pública resulta e depende do domínio doméstico. Sendo assim, o pai é apenas a figura pública que posa como um bom dirigente, mas na verdade é a mulher que assume o fardo da vigilância interna, como o “olho que tudo vê”. Responsável por monitorar tudo que acontece na casa, a mulher se torna a tutora da lei, aquela que *detém todas as chaves*.

36. “Let the father of a family do likewise. Let him arrange his affairs and place them so that all look up to him alone as head, so that all are directed by him and by him attached to secure foundations”. T.M. *ibid.*, p. 339.

A análise de Wigley é interessante principalmente no sentido de mostrar o caminho de transformação dessa mulher que, ao ser confinada no espaço doméstico, deixa de ser um animal arredo para se tornar um corpo robusto, um corpo atado, mas central. Mesmo com todas as limitações impostas a ela, ao se configurar como mulher-casa, ela detém certos poderes e acessos que o homem não sustenta. Não estou, de forma alguma, defendendo essa posição, mas vejo esse corpo como um corpo forte que sustenta, ainda que em muito prejuízo próprio, o mundo dos homens. Como se, ao possuir a casa como parte de seu próprio corpo, a mulher fosse também uma guardiã do tempo, da história e dos segredos da vida humana. Como se carregassem no próprio corpo as marcas do tempo e os rituais que marcam seus ciclos. Enquanto isso, os homens se aventuram em jornadas forasteiras, seguros de que as mulheres guardam sua linhagem. Em sua falsa grandeza, atrelam-se ao futuro das coisas, idolatram seus feitos, lustram suas máquinas e se admiram em reflexos metálicos. Não são como as aranhas, mas sim como as moscas, cegas em torno da luz. Guiadas pela lua, acabam por zanzar confusas em torno de uma lâmpada qualquer.

Ao integrar-se ao espaço doméstico, a mulher está intimamente próxima a tudo que permeia esse universo, inclusive ao que compreende a imagem da morte. A casa como o lugar da memória privada, dos segredos passados e das vidas extintas, é também o lugar onde se confronta a terra, onde se encara a própria finitude e a decomposição do corpo. A casa é feita dessa terra e dessa carne. Adentrar a casa é remexer o solo e desenterrar seus ossos. Ser parte da casa nos faz lembrar – assim como os vermes também o fazem – que também somos carne, uma efemeridade que envelhece, sucumbe e retorna sob outras formas.

Sobre a mulher-como-casa, trago dois filmes que me marcaram muito e contribuíram para essa reflexão. O primeiro diz mais sobre a mulher como o âmago da casa, em uma metáfora sobre a *terra mater*. O segundo, apresenta a relação da mulher-casa num âmbito sobrenatural, mas também introduz o tema do corpo que será tratado no próximo capítulo.

*Mãe!*, de Darren Aronofsky, é um filme indigesto. Chegar ao final é um exercício de resistência. A todo momento o filme causa desconforto: inicia-se com a sensação de algo inquietante que, então, evolui para um intenso sentimento de pavor. Algumas cenas de violência beiram a atrocidade. O intuito de Aronofsky parece ser realmente de suscitar impacto nos espectadores, mas o que me interessa nesse filme é mais a metáfora que ele sugere do que as reações que ele provoca.

O filme começa com um casal – um famoso poeta e sua esposa grávida – que está no processo de restaurar sua casa após ela ter sido incendiada. A casa aparenta ser isolada de qualquer vestígio humano, cercada por árvores a perder de vista. Assim, a visita inesperada de um fã do marido parece inquietar sua esposa, que se divide entre cuidar da reforma e atender as solicitações do marido e do novo hóspede. Ela, sozinha, é quem cuida de todo o restauro nos mínimos detalhes, mas seu trabalho



é continuamente interrompido pela chegada de novos membros da família do visitante. As visitas, no entanto, não perturbam seu marido, que claramente, se mostra entusiasmado com a presença de admiradores. A partir daí, o que parecia ser uma sequência de acontecimentos inusitados – porém plausíveis – desemboca em uma sucessão de eventos surreais. Entre o nada e o lugar nenhum, é de espantar quando a casa fica cercada de uma multidão em vigília pelo grande poeta. E ainda mais estarrecedor quando a casa se torna, literalmente, o palco de uma guerra.

Em meio ao caos, um detalhe parece ocupar as preocupações da esposa: uma mancha de sangue aos poucos se espalha pelo assoalho da casa. O que seria aparentemente um detalhe é o que nos leva ao sentido do filme. A casa está ferida e essa úlcera se alastra pelas estruturas à medida que a mulher é exaurida pelos estranhos que a invadem, e que chegam a assassinar seu filho. Será esta ferida que iniciará um novo incêndio e que consumirá novamente a casa e a mulher. No final, o que sobrar será o seu coração petrificado que permitirá o recomeço.

Apesar das críticas feitas ao filme e a sua metáfora um tanto vulgar sobre deus, a natureza e os homens, sinto que há um valor na metáfora da casa quando se une à metáfora da mulher como corpo intrínseco a ela. Durante o filme, vemos a protagonista lavar, limpar, cozinhar, remendar, pintar, se preocupar, cuidar e parir. O uso de alegorias e simbologias que remetem a história bíblica do surgimento da humanidade talvez nem contribuam tanto para o que eu quero dizer, mas no filme essas imagens ajudam a criar o tensionamento que vai culminar no ápice de sua resolução: é o trabalho doméstico e emocional da Mãe que sustenta a humanidade e seus caprichos.

*Suspiria*, filme de Luca Guadagnino de 2019, retrata o espaço de uma renomada escola de dança que guarda em seu interior energias demoníacas e sobrenaturais. Os corpos das dançarinas são controlados por forças externas, mais precisamente, por forças do próprio casarão que acomoda a escola. A bruxa centenária que se decompõe por trás das paredes e dos assoalhos, parece encarnar a casa, enfeitiçando e punindo os corpos que se recusam a viver sob seu domínio.

Tais corpos são submetidos às mais terríveis perversões, sendo a dança o mais usado meio de tortura. Os corpos, possuídos pelo espírito da “mãe dos suspiros”, performam rituais de magia macabra que se aproximam de ataques epiléticos e espasmos frenéticos. Guadagnino faz da dança uma metáfora da mortalidade do corpo, mas também usa o corpo feminino como símbolo de suas obsessões. A casa que vigia e pune é um misterioso complexo de portas, espelhos falsos e portais ocultos, um labirinto traiçoeiro de segredos obscuros. E como um corpo, não possui saídas que possam ser acessadas se não pela morte.

Neste filme, o corpo é tratado de forma visceral. É um corpo potente e subversivo, que alinhado aos poderes da bruxa matriarca, é capaz de performar atos poderosos de magia. No ambiente doméstico, o filme retrata a fraternidade feminina em forma de clã de bruxas. Há o sentimento de irmandade entre elas, especialmente nos momentos

na página seguinte: *frame*  
do filme *Suspiria*, de Luca  
Guadagnino, 2019.

que estão juntas à mesa e conversando na cozinha. A unidade do clã é inerente à constituição física do casarão da escola: é o espaço físico encarnado pela mãe que confere poderes às filhas. As discípulas que ingressam na escola são enfeitiçadas em sonhos, constituídos por memórias e delírios. As imagens dos sonhos são densas em simbolismos e metáforas e passam, rapidamente, pelo quadro como lampejos de um feitiço. Analisando esses quadros, pude perceber referências diretas ao trabalho da fotógrafa Francesca Woodman que abordarei em seguida.







# O corpo

## O corpo como morte

Como vimos anteriormente, o *inquietante* remete àquilo que nos é bastante familiar, mas que de alguma forma se torna incômodo ou assustador. Diversas manifestações do corpo estão sujeitas ao efeito do *inquietante*, até porque nada nos é mais familiar do que nosso próprio corpo. A incerteza acerca de um corpo estar vivo ou não reflete uma das dimensões do *inquietante* sobre o corpo.

Quando nos deparamos com um corpo morto ou inanimado – como bonecos ou autômatos –, a imagem desse corpo nos remete ao que conhecemos como uma pessoa viva; logo, esperamos que ele venha a abrir os olhos. Freud associa a inquietação que resulta desta incerteza a um medo primitivo que retorna quando nos deparamos com a morte. O corpo morto que revive seria considerado um inimigo que pretende nos levar com ele para o *outro mundo*.

Tanto aquilo que é morto e que nos parece vivo, quanto o que é vivo, mas aparenta estar morto suscita uma identificação do corpo que oscila entre sujeito e objeto, e a objetificação do corpo o aproxima da morte. Segundo o filósofo Henri-Pierre Jeudy, apesar de idealizarmos a nossa soberania sobre o corpo, ele aparece destinado a se tornar um objeto e o “cadáver oferece essa visão inequívoca do destino do corpo como objeto”<sup>37</sup>.

A maneira como nos arrumamos, nos maquiamos, nos olhamos no espelho, nos inspiramos em modelos idealizados de imagens corporais e como participamos de cerimônias encenadas para o culto do corpo, seria expressão de que reconhecemos, implicitamente, que o nosso corpo é percebido como objeto pelo outro. Jeudy discute o corpo como objeto de arte; no entanto, faz a distinção de que o objeto de arte se caracteriza por ser intocável e imutável e o corpo, por estar em constante metamorfose, poderia ser comparado a um objeto de arte, mas nunca tomado como tal. Apesar disso, insistimos na obstinação estética de imortalizar nossos corpos e suas imagens.

Parece-me um tanto ambíguo que, no esforço de imortalizar nossos corpos, recorramos a uma objetificação radical do corpo a cada vez em que os sinais de deterioração nos trazem a angústia da morte. Queremos nos transformar em estátuas? Em manequins de mármore aos pés de escadarias e cortinas de vidro? Jeudy responde que não decidimos, enquanto sujeitos, sobre a objetificação dos nossos corpos, “pois todo o efeito de corpo-objeto está fundamentalmente ligado à *imago* da morte”. Transfigurar nosso corpo em objeto de arte é se rebelar contra a “soberania ameaçadora dessa lembrança”<sup>38</sup>.

O *duplo* é outro exemplo de ocorrência do *inquietante* na literatura e no cinema que nos remete ao nosso próprio corpo e à nossa visão da morte. Freud explica que, em sua origem, o *duplo* era garantia contra o poder da morte e que o primeiro *duplo* do corpo teria sido a “alma imortal”, que assegurava a eternização do ser. Essa duplicidade, como mecanismo de defesa, teria sido criada nos caprichos do “amor por si

37. Henri-Pierre Jeudy, *O Corpo como objeto de arte* (São Paulo: Estação Liberdade, 2002), p.19.

38. *Ibid.*, p.21.



mesmo, o narcisismo primário, que domina a vida anímica das crianças assim como a dos primitivos”<sup>39</sup>. Com a superação dessa fase, à medida em que se desenvolve uma “consciência moral” e autocrítica, o *duplo* deixa de ser uma garantia de segurança à continuidade da vida para se tornar um “mensageiro da morte”.

Dessa forma, parte do conteúdo que era reprimido por essa “consciência moral” passou a ser incorporado ao *duplo*, assim como

*todas as possibilidades pressupostas das formas do destino, às quais a fantasia ainda quer se aferrar, e todas as aspirações do Eu, que não puderam se realizar devido a expressas circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas reprimidas, que resultaram da ilusão de livre arbitrio.*<sup>40</sup>

Essa “duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu” se refere à expressão do *infamiliar* no íntimo do *familiar*, como um habitante oculto e sombrio que vive dentro de nós. O efeito *inquietante* desta manifestação surge da fragmentação da nossa identidade, corporificada em uma visão de nós mesmos, mas como um outro. Como se o *duplo* fizesse ruir uma suposta ideia de unidade que imaginamos e mantemos de nossa identidade. O *duplo* nos faz reconhecer estranhos a nós mesmos.

A fragmentação do corpo também pode transmitir o efeito do *inquietante* por motivos similares. Partes de corpos decepados que continuam vivos nos traz a perda do sentimento de unidade, perturba a síntese de representações que temos do que é um corpo, resultando em um fracasso no reconhecimento de nós mesmos como um corpo íntegro. O psiquiatra Paul Schilder nos lembra que a imagem do corpo que habita nosso imaginário se expande para além dos confinamentos do corpo: objetos e todo tipo de vestimentas se tornam também partes dessa imagem. Além delas incorporarem objetos que tem uma íntima conexão com o corpo, essas imagens assim também o fazem com partes do corpo que se espalham pelo espaço. Tudo que se origina ou que emana do corpo se mantém parte das imagens do corpo, como a voz, a respiração, os odores e todas as excreções, mesmo quando se separam dele. Assim, a sensação de desmembramento e, logo, do *inquietante*, também pode se originar ao ouvirmos a voz de uma pessoa que não se encontra ali, ou quando vemos o vestígio da respiração de alguém ausente ainda embaçando um vidro ou, mesmo, nos fios de cabelo esquecidos no ralo do banheiro.

Lembro-me de uma ocasião em que uma amiga me narrou um sonho lúcido que teve ao estar sob efeito de uma espécie de hipnose. Ela entrava em sua casa por um longo corredor, subia as escadas e, ao entrar no quarto, via mudas de roupa de sua mãe esticadas em cima da cama, como se seu corpo estivesse ali prostrado. Tomada por uma sensação de horror e extremo desconforto, ela ficara paralisada por algum tempo, para então, no segundo seguinte, ver aparecer ali onde antes estavam as roupas uma grande cobra que sibilava em sua direção.

na página seguinte: obra *The Wait [A Espera]*, de Edward Kienholz, 1964-1965. Fotografias de família de acervo próprio.

Os vestígios do corpo, e tudo mais que o simboliza, pode nos acometer de um sentimento de inquietação e melancolia que nos remete a uma espécie de morte do corpo, aquela do corpo-objeto. Toda a sorte de fragmentação pode nos trazer essa lembrança, inclusive a imagem especular. O corpo emoldurado no espelho é também um corpo fracionado: não temos a imagem total, mas uma parte. Ao escolhermos inúmeras posições diante do espelho, as imagens que temos do nosso corpo sofrem diversos efeitos de desestruturação e deformação. Nos olhando no espelho, tentamos, como num jogo de quebra-cabeças, juntar nossas partes para constituir um todo completo, íntegro. Segundo Schilder,

*O interesse que temos por espelhos revela a labilidade de nosso modelo postural, o caráter incompleto de nossos dados imediatos, nossa necessidade de fazer um contínuo esforço de construção para elaborarmos a imagem de nosso corpo.*<sup>41</sup>

O espelho nos oferece a falsa sensação de nos reconhecermos reais e inteiros. Assim também ocorre na ilusão especular da fotografia. Tanto o espelho quanto a fotografia nos apresentam a imagem de nossos *duplos*, nossas representações idênticas que se multiplicam no espaço. Essas imagens especulares nos possibilitam um reconhecimento, apesar de que nem sempre conseguirmos alcançar, através delas, um consolo reconfortante. Atraíamo-nos: a imagem que temos de nós mesmos é confrontada com nosso reflexo e deixamos escapar nossa concepção do que realmente somos. O que Jeudy afirma sobre o espelho também pode ser empregado na atuação da fotografia:

*O espelho não tem por função confirmar os dados que adquirimos acerca de nosso corpo; ele reativa, ao contrário, nossa imaginação. Se serve como peça de convicção, oferecendo-nos a prova momentânea do que é nosso corpo, isso se dá no jogo infinito de nossas ilusões, entre a complacência e a mortificação.*<sup>42</sup>

Mas a fotografia, ao contrário do espelho, suspende o movimento do corpo e, talvez, justamente por isso, seu efeito inquietante é ainda mais intenso. A fotografia joga com a memória, tenta inscrever um instante na eternidade e, assim, ela desloca uma imagem para fora do tempo. A fotografia – assim como as partes do corpo que se desprendem e assinalam sua presença efêmera – pode ser considerada um *índice*, ou seja, um vestígio, uma referência a um objeto por conexão física. Quanto a isso, Susan Sontag argumenta que

*a fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura é uma imagem), uma interpretação do real; ela é também um traço, algo diretamente gravado pelo real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto a pintura, mesmo aquela que conhece os padrões fotográficos de analogia, não é nada*

39. Freud, Sigmund. *O Infamiliar [Das Unheimliche]* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019), p.68.

40. *Ibid.*, p. 69.

41. Paul Schilder *apud*. Jeudy, H. (2002), p. 55.

42. Jeudy, H. (2002), p. 55.







*mais que uma declarada interpretação, uma fotografia se restringe ao registro de uma emanção (ondas de luz refletidas por objetos) – um vestígio material de seu objeto em uma forma que nenhuma pintura pode reconstruir”*<sup>43</sup>

O fenômeno fotográfico por vezes foi associado a uma aura mística e, em seu texto clássico *Ontologie de l’image photographique*, André Bazin expressa essa concepção ao associar a origem mais remota da fotografia às técnicas de embalsamento dos egípcios que ele traduz como o “complexo da múmia”. Essa seria, como a fotografia, uma defesa contra o tempo, e a morte nada mais é do que a vitória do tempo. Assim, “fixar artificialmente as aparências carnavais do ser é arrancá-lo do rio da duração: dispô-lo para a vida”<sup>44</sup>. A técnica de se retratar em imagem se mantém na história como esse desejo de se salvar da morte espiritual, de dominar o tempo.

Nessa mesma linha, Roland Barthes diz que a fotografia diz respeito a ressurreição, pois permite a materialização do retorno do que é morto. E se aproxima do que diz Sontag, ao argumentar que a fotografia

*traz sempre consigo o seu referente, (...) eles são colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.*<sup>45</sup>

A relação da fotografia com a morte pode ser, em parte, explicada pela natureza daquilo que, antes invisível aos olhos, se tornou visível por meio da fotografia. A imagem de um movimento interrompido fazia parte de uma dimensão invisível ou inconsciente da nossa experiência, assim com a levitação e outras visões do nosso cotidiano que, fixadas na imagem, se tornam perturbadoras. São visões aparentemente surrealistas, pois são o retorno de um inconsciente reprimido. Elas fazem parte da nossa percepção de mundo, mas que dificilmente se fixam no consciente, ficando guardadas no inconsciente sem que nos demos conta, até o momento em que voltam em forma de imagem fotográfica.

Na fotografia, há sempre uma morbidez implícita, pois a expressão é paralisada para nunca mais se alterar, o movimento iniciado e imobilizado permanece sem jamais se concluir, “como uma testemunha que desafia a morte”. E mesmo antes de sermos fotografados, já nos dispomos num breve ritual fúnebre, como quem se prepara para ser subtraído. Barthes descreve:

*Assim que eu me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: eu vou logo fazendo “pose”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.*<sup>46</sup>

E Jeudy completa:

*O ato de fotografar me faz passar de minha crença no estado de sujeito ao estado de objeto e, nesse sentido, esse é um momento de experiência da morte.*<sup>47</sup>

Arlindo Machado, em seu livro *A ilusão especular*, sugere o que nos levaria a posar para a câmera:

*(...) nos petrificamos diante dele [do obturador da câmera], como uma estátua grega ou renascentista, e forjamos no bronze de nosso próprio corpo a imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser. A pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então, uma ficção.*<sup>48</sup>

Se a imagem fotográfica é ficcional, podemos dizer que a câmera não é passiva, ela “impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença”<sup>49</sup>, e assim não podemos considerá-la um meio imparcial de representação. Por trás das fotografias há sempre uma motivação, uma intenção que rege os arranjos. A fotografia como culto doméstico, registra não só os indivíduos, mas também os papéis sociais que eles desempenham. Nas fotos de família são eternizados os momentos importantes e seus rituais, reforçando o sentimento de unidade de grupo e celebrando seus valores culturais, mas, frequentemente, como uma encenação ilusória. Seu valor como documento se dá mais como uma representação de suas intenções do que como imagem objetiva e absoluta.

Sendo a pose o símbolo dessa ficção narrada pela foto – uma ficção da perfeição e da coerência –, podemos dizer que a obra de Diane Arbus subverte e ironiza essa narrativa quando coloca, como protagonistas de suas fotografias, corpos marginalizados em poses exibicionistas. Ao fazer isso, a fotógrafa enuncia, de forma contundente, a beleza sombria da imperfeição humana. Seus personagens são aqueles indivíduos rejeitados pelos padrões de beleza e de “normalidade”: os taxados feios e grotescos. O impacto de suas fotos reside, dentre outros motivos, nas posturas dessas personagens que, ao encararem a câmera, nos provocam a encarar de volta, nos desafiando a reconhecer sua existência e autenticidade. Não escondem suas vulgaridades, são estranhas por serem elas mesmas. Elas nos dizem: “sou assim, e vivo”.

O discurso de Arbus é agressivo; ele nos expõe e nos perturba por nos fazer confrontar algo muito *infamiliar* – por ser marginal: essas pessoas, que a sociedade esconde e condena, retornam exibindo-se ostensivamente, debochando da caretice da beleza imposta. Ao retratá-las dessa forma, Arbus não tenta ressaltar suas estranhezas; ao invés, suas fotografias zombam e ridicularizam a pose como símbolo do perfeito, da beleza e da arte.

A obra de Francesca Woodman, por outro lado, parece lidar com o corpo fotografado a partir da ideia dele como vestígio. Em seus autorretratos, a artista aparenta querer fugir do enquadramento, como se isso fosse permitir que ela se libertasse. Talvez por ter cometido suicídio ainda muito jovem, suas fotografias adquiriram um ar ainda mais denso de melancolia e inquietação – sua figura parece ainda viver ali, aprisionada. Suas fotografias são quase sempre situadas em pequenos cômodos

<sup>43</sup>. Susan Sontag *apud.* Arlindo Machado, *A ilusão especular. Introdução a fotografia* (São Paulo: Gustavo Gili, 2015), p. 41.

<sup>44</sup>. André Bazin *apud.* Machado, A. (2015), p. 42.

<sup>45</sup>. Roland Barthes *apud.* Machado, A. (2015), p. 45.

<sup>46</sup>. Barthes *apud.* Jeudy, H. (2002), p. 46.

<sup>47</sup>. Jeudy, H. (2002), p.46.

<sup>48</sup>. Machado, A. (2015), p. 62.

<sup>49</sup>. *Ibid.*, p. 65.





**ao lado:** *A young man in curlers at home on West 20th Street* (1966), Diane Arbus

**na página seguinte:** fotografias de Francesca Woodman, *Sem Títulos*.

vazios, transmitindo, assim, uma sensação de intimidade, como se estivéssemos olhando por dentro de uma fechadura. Essa relação próxima que a artista estabelece com a câmera, somada a suas poses contorcidas e expressões aflitas, convergem em um sentimento de vulnerabilidade e fragilidade. Ao olhar para suas fotos, sinto como se ela já anunciasse a proximidade de seu destino.

Como em uma espécie de jogo, Woodman revezava entre se ocultar e se mostrar: ora assimilando seu corpo à arquitetura do ambiente, ora se despindo para a câmera. Seu corpo nu, junto a paredes deterioradas e tábuas envelhecidas, contracenando com espelhos e objetos domésticos, parece nos falar sobre uma sexualidade indaga-dora e, por vezes, mórbida. A figura fugaz e solitária que a artista construiu para si mesma é um tanto atemporal. Especialmente nas fotos em preto-e-branco, não há uma identificação imediata da época que está sendo retratada, e sim uma sensação de que sua figura é uma personagem que só existiu ali, naqueles cômodos silenciosos.

Quando me coloquei o desafio de falar do “corpo como morte”, não o fiz sem sentir um certo pesar e desconforto. No entanto, não poderia me furtar a esse tema se faço do meu propósito discutir os aspectos que tangem o oculto e o *inquietante*. Tão pouco seria produtivo abordar arquétipos me desviando deste – o arquétipo da Morte – que é tão presente no nosso inconsciente. Assim como o arquétipo da Casa se relaciona com o arquétipo da Mulher, questões acerca do corpo integram o domínio da Morte – especialmente quando dizem respeito ao corpo-objeto – e ajudam a compreender a construção do arquétipo da Mulher, no que remete à sexualidade e à objetificação.







# O corpo como mulher

Quando pensamos em corpo, pensamos em carne, em sangue, pensamos sobre a vida e sobre a morte. Durante séculos, foi construída, no nosso imaginário, a imagem da mulher como mulher-corpo; de forma tal que podemos associá-la a todos esses elementos anteriores. A carne do sexo, o sangue de menstruação, a vida por meio do parto e a morte por sua aliança com o diabo. Esta última teve seu ápice nos séculos XVI e XVII, com a caça às bruxas.

Como vimos na primeira parte do capítulo anterior, foi nesse período que houve um significativo retrocesso nos direitos das mulheres, restringindo sua vida pública e social, confinando-as no espaço doméstico. A caça às bruxas veio como um mecanismo de afirmação da supremacia masculina, no qual o desrespeito às regras de subserviência aos homens fazia da mulher cúmplice do diabo. Não apenas cúmplice, mas criada, escrava e amante. Segundo Federici, havia uma clara analogia matrimonial neste pacto: as mulheres “não se atreviam a desobedecer ao diabo”, ou seja, ele tinha sobre elas o poder previsto a um marido.

Essa associação das mulheres com o diabo, fazia com que os homens as temessem e as queimassem vivas. Elas eram vistas como destruidoras do sexo masculino, podendo atrair os homens com sua beleza os contaminarem quando tocadas, ou até mesmo os castrarem depois de satisfazerem seus desejos.

*Mas quem eram essas bruxas que castravam os homens e os deixavam impotentes? Virtualmente, todas as mulheres. (...) nenhum homem podia sentir-se a salvo ou estar seguro de que não vivia com uma bruxa. Muitos deviam ficar aterrorizados ao ouvir que, à noite, algumas mulheres deixavam seu leito matrimonial para viajar ao sabá.<sup>50</sup>*

As mulheres não foram apenas acusadas de mancomunar com o diabo, como também tiveram sua sexualidade transformada em força maligna, objeto de temor. De acordo com essa crença, as bruxas seriam capazes de acorrentar e escravizar os homens conforme quisessem. Acreditava-se que as bruxas participavam de práticas sexuais degeneradas e orgias com o diabo. Elas também eram acusadas de enfeitiçar os homens, fazendo-os desviar de ser caráter ao seduzi-los e ao despertar neles uma paixão erótica excessiva. Naquele momento, não havia distinção entre o homem castrado e o homem apaixonado, pois este último não é senão um homem moralmente impotente.

Defendia-se que a paixão sexual por uma mulher destruía a autoridade do homem e ameaçava sua capacidade de governar-se, pois perdia sua razão. Desta forma,

*uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e de autocontrole. Para que as mulheres não*

50. Federici, S. (2017), p. 339.



*arruinassem moralmente — ou, o que era mais importante, financeiramente — os homens, a sexualidade feminina tinha que ser exorcizada.<sup>51</sup>*

à cima: Diabo levando a alma de uma mulher que o servia em xilogravura de Olaus Magnus, *História de Gentibus Septentrionalibus*, 1555.

Assim, as mulheres eram torturadas e assassinadas em nome da supremacia e controle masculino. Junto da degradação social, as mulheres presenciaram sua repressão sexual. Segundo Federici, a caça às bruxas teria “produzido” uma espécie de mulher mais carnal e pervertida por natureza. Nesse sentido, foi instituída uma prática sexual mais contida e disciplinada, sendo a atividade sexual feminina transformada em trabalho à serviço dos homens e da procriação. Proibiu-se, então, todas as formas não produtivas e não procriativas da sexualidade feminina. A sexualidade não produtiva da mulher não só foi banida, como passou a ser depreciada por um imaginário que colocou a “bruxa velha e feia galgada na vassoura” como símbolo de repulsa às mulheres que consumavam seus desejos, a despeito de sua infertilidade. Negava-se o direito da mulher a uma vida sexual em sua velhice.

A sexualidade feminina era sempre associada à bestialidade e isso era intensificado pela forte presença de animais ao lado das bruxas. Esses animais seriam seus subordinados, aos quais elas alimentariam em suas próprias tetas. A proximidade com os animais fazia das mulheres tão bestiais quanto eles eram considerados. Sobre isso, Federici diz:

*Numa época em que se começava a adorar a razão e a dissociar o humano do corpóreo, os animais também foram submetidos a uma drástica desvalorização — reduzidos a simples bestas, ao “Outro” definitivo —, símbolos perenes do pior dos instintos humanos. Nenhum crime, portanto, seria capaz de inspirar mais aversão do que a cópula com uma besta, um*

51. Ibid., p. 343.



*verdadeiro ataque aos fundamentos ontológicos de uma natureza humana cada vez mais identificada com seus aspectos imateriais.*<sup>52</sup>

Seguindo tal pensamento, nada mais previsível do que a acusação às bruxas de se transfigurarem em animais, tirando das mulheres qualquer traço de humanidade restante. Assim, se instaurou um sistema de exploração do corpo da mulher que era justificado em mitos e crenças institucionalizados para que fossem punidas quaisquer atividades que ameaçassem a procriação, a transmissão de bens da família e o tempo de trabalho da mulher.

Junto a esse sistema de exploração e caça às bruxas, a prostituição sofreu um processo de desvalorização em que se estabeleceu uma significativa relação entre a prostituta e a bruxa.

*Como diz o ditado, “prostituta quando jovem, bruxa quando velha”, já que ambas usavam o sexo somente para enganar e corromper os homens, fingindo um amor que era somente mercenário (...). E ambas se vendiam para obter dinheiro e um poder ilícito; a bruxa (que vendia sua alma para o diabo) era a imagem ampliada da prostituta (que vendia seu corpo aos homens). Além do mais, tanto a (velha) bruxa quanto a prostituta eram símbolos da esterilidade e a personificação da sexualidade não procriativa.*<sup>53</sup>

Essa iconografia do corpo feminino persiste como uma vertente intermitente da mitologia e misoginia patriarcal. Laura Mulvey discute essa representação do corpo feminino pela via da divisão espacial do espaço no cinema (interior e exterior), associando a beleza feminina a uma superfície externa, uma máscara atrativa e sedutora que esconde um interior perigoso e traiçoeiro. Na história do cinema, as mulheres tiveram seus corpos erotizados e escondidos por trás de cortinas e janelas, de forma a construir a figura da *femme fatale* rodiada por enigmas e mistérios, próprios dos espaços fechados e escondidos. Na minha percepção a *femme fatale* foi criada nos mesmos preceitos que conceberam as bruxas. São essas personagens que seduzem os homens com seu poder erótico para, então, arruiná-los.

Mulvey aciona mais uma figura feminina nesse conjunto de representações perversas. Ela usa o mito de Pandora para ilustrar como essa topografia do exterior sedutor e interior ameaçador criou a iconografia da mulher fatal.

*Pandora foi a primeira Mulher da mitologia Grega, enviada pelos deuses para seduzir e destruir Prometeu em vingança por ele ter roubado o fogo dos céus. Ela era um artefato, uma armadilha viva, e todos os deuses contribuíram na criação de sua beleza extraordinária.*<sup>54</sup>

A história da criação de Pandora estaria por trás dessa visão fantasmagórica da mulher que usa seu corpo e sua beleza para performar uma vingança implacável das divindades contra a razão e a ambição dos homens. Mulvey afirma que há um

**ao lado:** A Criação de Pandora, Bernard Picart, 1733.

<sup>52</sup>. Ibid., p. 349.

<sup>53</sup>. Ibid., p. 355.

<sup>54</sup>. “Pandora was the first Woman of Greek mythology, sent by the gods to seduce and destroy Prometheus in revenge for his theft of fire from heaven. She was na artifact, a living trick, and all the gods contributed to creating her extraordinary beauty”. T.M. Mulvey, L. “Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity” in: Colomina, B. (1992), p. 59.







**ao lado:** *Prometeu abre a caixa de Pandora*, Pierre Audouin, 1801.

**na página seguinte:** montagem com cenas do filme *A Imortal*, de Alain Robbe-Grillet, 1963.

55. "Veiling implies secrecy. Women's bodies, and, by extension, female attributes, cannot be treated as fully public, something dangerous might happen, secrets be let out, if they were open to view. Yet in presenting something as inaccessible and dangerous, an invitation to know and to possess is extended. The secrecy associated with female bodies is sexual and linked to the multiple associations between women and privacy." T. M. Ludmilla Jordano-va *apud.*, Mulvey, L. (1992), p. 61.

deslocamento entre a aparência de Pandora e sua intenção. E ainda argumenta que essa recorrente distinção entre o “dentro e fora”, não só tem um papel central no entendimento das representações da feminilidade na fantasia socialmente construída, como também na forma com que a teoria psicanalítica enquadra o que é próprio do feminino. Na psique patriarcal dos homens se instalou a ideia de que o caráter feminino é algo a ser descodificado.

A própria *caixa de Pandora* e a curiosidade intrínseca à figura de Pandora simbolizam o corpo feminino e a vontade de explorá-lo como algo que liberta todos os maus que podem assolar o mundo. Como se o corpo da mulher carregasse em si o fardo da destruição da humanidade. A caixa também estende a imagem do corpo da mulher como recipiente que oculta segredos, de forma que esse corpo deve ser guardado longe do domínio público, o que corrobora o argumento de Federici ao tratar do confinamento da mulher ao espaço doméstico.

Velar implica em segredo. Os corpos das mulheres, e, por extensão, os atributos femininos, não devem ser tratados como inteiramente públicos, algo perigoso pode acontecer, segredos podem ser revelados, caso eles forem expostos à vista. No entanto, ao apresentar algo como inacessível e perigoso, se reforça um chamado a conhecer e a possuir. O sigilo associado aos corpos femininos é sexual e conectado a múltiplas ligações entre mulher e privacidade.<sup>55</sup>

Aqui a casa retorna como símbolo da guardiã dos segredos e mistérios entorno da mulher e de toda a vida privada. A casa, como o corpo da mulher, é o espaço do desejo, do castigo e do controle, ao mesmo tempo em que é como o próprio ventre, que nutre, acolhe e abriga.

Assim, retornamos ao lugar de partida, como num movimento incessante ao qual nossos corpos foram condicionados. Como no eterno retorno, vemos o mesmo enredo se repetir em ciclos. Séculos se passam e nos tornamos mais conscientes da nossa trajetória, juntamos a dor e a revolta e seguimos empurrando adiante a espiral da história.







# O processo

## Sobre a realização

Ao longo deste livro, expus as reflexões que foram surgindo ao longo do trabalho, que tratam de motivos me inspiraram na produção das imagens e de questões que passaram a me habitar a partir dessa produção.

Os desvios impostos ao trabalho demandaram uma fusão entre o que eu já havia elaborado tendo em vista uma filmagem – elaboração de um conceito estético, produção de alguns figurinos e adereços etc. – e todo o esforço posterior de reunir uma coleção de cenários e elementos encontrados em acervos digitais para compor as colagens.

Nessa fusão, busquei construir uma atmosfera visual baseada nas narrativas que eu já havia concebido conceitualmente, mas tentando transpor os limites impostos pela técnica fílmica e percorrer as possibilidades abertas pela colagem e pela escrita. Como resultado, me vi diante de um mundo muito mais aberto ao surreal e despreocupado com a factibilidade. Nesse sentido, a combinação da linguagem visual com a linguagem escrita se mostrou muito fértil e expressiva. Por um lado, pude explorar as possibilidades criativas de configuração visual de um espaço cênico, criando composições com elementos da direção de arte (cenários, objetos, figurinos e maquiagens) e até mesmo da fotografia (luz e enquadramento). Por outro, a linguagem escrita proporcionou uma ambientação que poderia incluir sonoridades, percursos, sinestesias e composições visuais que fogem ao quadro.

Apesar da conexão entre o texto e a imagem, não se trata de uma relação servil. A imagem e o texto são autônomos; nem a imagem é submissa ao texto e nem a palavra está domesticada a uma função descritiva. Ambos se interferem e se complementam, sendo possível a ampliação dos seus significados pelos diálogos que estabelecem entre si. Um movimento de “vai e vem”: mas não como esforço de tradução e sim, como exercício de ressonância.

Partindo da concepção inicial, na qual um conjunto de referências visuais deu origem a textos descritivos e detalhados das cenas, passei então a reunir imagens que se relacionavam direta e indiretamente com a ideia que buscava representar, em seguida compondo visualmente a cena por meio da colagem. O texto final, por sua vez, foi construído a partir das narrativas que as próprias colagens sugeriam. A construção cênica se estabelecia, assim, num movimento recíproco onde a imagem construía o texto e o texto construía a imagem.

Outra ideia condutora nesses exercícios de construção cênica foi a da potencialidade narrativa das unidades de cena (ou os *quadros*, “frames”); uma ideia pela qual devo especial gratidão ao meu orientador, Luis Antonio Jorge, que me abriu o olhar para a força da síntese, da condensação simbólica. Tanto as imagens quanto os pequenos textos que as acompanham foram criados tendo em vista não apenas essa síntese, mas também uma certa incompletude que se abre ao leitor, encarregado de completar sua



narrativa e seus significados. Nesse sentido, também sinto que há aqui uma influência da obra da Pina Bausch, que mantém a narrativa suspensa, fragmentada, permeada por hiatos e vazios, nunca conclusiva.

Feitas essas observações, a partir daqui, me proponho a apresentar algumas considerações acerca do papel da direção de arte na construção de significado dentro de uma narrativa, para então me estender aos procedimentos empenhados por trás dos enunciados visuais que resultam deste trabalho.

## A direção de arte no cinema

A direção de arte no cinema atua sobre a composição da visualidade fílmica e ocupa um papel central na construção da linguagem cinematográfica. Dentre as suas principais competências estão a cenografia, o figurino, a maquiagem e os efeitos especiais. Ao diretor de arte é atribuída a função de conceber a expressão plástica do filme, coordenando e orientando as atividades desses setores que compõe o departamento de arte. Junto do diretor de cena e do diretor de fotografia, o diretor de arte compõe o tripé de criação da linguagem visual do filme, reunindo as diferentes visões desses realizadores na composição geral da obra.

O diretor de arte se norteia pela dramaturgia do roteiro, realizando uma leitura subjetiva da estrutura narrativa, do gênero proposto, dos conflitos e personagens envolvidos e da abordagem geral da obra. Ele deve analisar os aspectos históricos, sociais e psicológicos a fim de estabelecer os vínculos da narrativa com o espaço, as vestimentas, os objetos, signos e outros elementos de cena. Seus repertórios e memórias pessoais são importantes condutores na compreensão e visualização das atmosferas e dos mundos que se pretende criar, pois as referências estão no cotidiano, nos lugares, nas ações e nas pessoas comuns, mesmo que o universo empreendido seja fantasioso. Isso porque, para além da pesquisa dos códigos e signos específicos da realidade social narrada, ou das atribuições “materiais” da obra, há outros aspectos intangíveis desse processo<sup>56</sup> em que diversas vivências podem trazer inspirações, estímulos e associações inconscientes.

A criação dentro da diegese de uma obra também inclui a produção de significados que potencializam a narrativa, e isso é feito a partir de escolhas estéticas que transmitem o efeito pretendido. Como escreveu Vincent LoBrutto, o espaço “(...) pode expressar poder, opressão, liberdade, medo, alegria, paranoia e um misto de emoções, estados e atmosferas baseados na relação entre os personagens e seus ambientes”<sup>57</sup>. Nessa passagem, o autor se refere ao espaço como uma potência narrativa na transmissão de significados e sensações dentro da imagem fílmica. Dentro disso, as texturas, as cores, os materiais e objetos escolhidos para compor os espaços

atuam na transfiguração dos ambientes e na criação de metáforas visuais, que vão conferir à imagem camadas de leitura e interpretação. A direção de arte produz atmosferas e espaços que, podendo caracterizar os personagens e dialogar com os espectadores, cumprem por si só uma função narrativa. Além de poder assumir um caráter mais naturalista, se aproximando do espectador, a direção de arte é também capaz extrapolar a verossimilhança, rompendo com a identificação e a familiaridade e promovendo o estranhamento como um artifício narrativo.

O trabalho da direção de arte não se limita a criar um espaço nos padrões do “belo”. Ele se preocupa muito mais com o emprego da linguagem simbólica: seus objetos carregam mensagens, suas cores transmitem sentimentos seus e materiais contêm emoções. Todos os elementos que compõem o trabalho da direção de arte dão materialidade a discursos: “Eles reverberam relações humanas e sociais, carregando conteúdos que as pessoas depositam neles. E que reconhecem neles.”<sup>58</sup> O figurino é um bom exemplo disso, pois se relaciona diretamente com os corpos em cena: ele veste os personagens de história, desejos, humores, códigos sociais e outros elementos significantes do seu modo de ser. E além de cumprir uma função realista dentro do universo diegético da obra, ele também pode se apresentar de forma alegórica, enfatizando o caráter simbólico das indumentárias.

Meu trabalho segue uma linha alegórica, evocando entidades e significados abstratos a partir de elementos concretos. Recorrendo aos artifícios da direção de arte, construo uma realidade decomposta, por vezes fantástica e surreal, por meio de uma materialidade transfigurada, deslocada de seu lugar e função comuns. Tento inverter a natureza das coisas, contar a história velada dos objetos, uma história oculta sob sentidos habituais. As personagens, por sua vez, são construídas como arquétipos femininos, simbolizando os diversos papéis que a figura feminina assume no inconsciente coletivo. O estranhamento (o *uncanny*, o *inquietante*, o *infamiliar*) que exploro nessas imagens serve de recurso para narrar essas naturezas ocultas do objeto doméstico; para desvelar as histórias entranhadas no corpo feminino; e para deslocar o espaço da casa de uma familiaridade que é tão tênue quanto a nossa própria percepção.

58. Thales Junqueira, “Direção de Arte em Cinema: leituras de um espaço”, in: Butruce, D.; Bouillet, R. (2017), p. 152.

56. Vera Hamburger, *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro* (São Paulo: Editora Senac e Edições SESC, 2014), p. 31.

57. Vincent LoBrutto *apud*. India Martins, “A Direção de Arte e a criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro”, in: Butruce, D.; Bouillet, R. (orgs.), *Direção de Arte no Cinema Brasileiro* (Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017), p. 83.



# Pesquisas e referências

Nas próximas páginas, dedicadas aos processos do trabalho, tentarei expor alguns dos procedimentos não tão evidentes “por trás” da realização das imagens. Etapas do trabalho que aparecem de forma sutil no resultado das imagens, mas que são importantes no conjunto do trabalho como exercícios de direção de arte.

## Cenário

*(...) o desenho do espaço é o primeiro passo para a configuração de um cenário. Ao lidar com a dinâmica das cenas, influencia diretamente a coreografia da câmera e dos atores. Esse é, talvez, o ponto mais importante da relação entre a cenografia e a dramaturgia, sua colaboração na estruturação das cenas – seja do ponto de vista da atuação, seja com relação aos recursos que oferece para a fotografia.*<sup>59</sup>

Nesta passagem, Vera Hamburger destaca a importância do desenho do espaço como ponto de partida na criação de um cenário e sua relação direta com outros elementos da produção fílmica. Na concepção do trabalho, elaborei o que seria o desenho do espaço por meio de textos descritivos, que depois me auxiliaram na definição dos cenários. De início, muito da dinâmica das cenas envolvia percursos e coreografias que requisitavam que eu pensasse também nos enquadramentos e nos movimentos de câmera e isso me ajudou a elaborar os cenários quando eles passaram configurar “caixas cenográficas”, por meio das colagens. O desenho dos espaços cênicos também foi determinante no exercício de imaginar os elementos que comporiam a cena e as impressões que eu pretendia criar com suas materialidades, assim como, seus posicionamentos nesse espaço.

Desde a concepção, o espaço doméstico foi parte fundamental da motivação do trabalho. A decisão por explorá-lo veio da ideia de que um lugar familiar e íntimo como a casa pode guardar segredos adormecidos e, por vezes, despertar sentimentos de inquietação. Durante algum tempo, a Vila Penteado<sup>60</sup>, uma antiga residência paulistana, foi minha escolha para a locação, mas devido às circunstâncias do momento, surgiram imprevistos e o trabalho teve de ser adaptado. Apesar disso, sua arquitetura de espaços amplos, de valor histórico e artístico, seu estilo de época, e as ambiguidades e contradições que estampam suas paredes se mantiveram como referência para minha pesquisa.

Partindo dessa referência, me deparei com a obra do fotógrafo francês Romain Veillon, composta por séries documentais de lugares abandonados ao redor do mundo. Suas fotografias agem como uma espécie de memento mori<sup>61</sup>, registrando a beleza de

**59.** Hamburger, V. (2014), p.35.

**60.** Localizada na rua Maranhão 88, a Vila Penteado, também conhecida como FAU Maranhão, é a primeira sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e compõe o patrimônio da cidade de São Paulo, tanto pelo seu valor como documento histórico, arquitetônico e artístico, como pelo seu papel na memória e construção do ensino da escola. O casarão é um dos últimos edifícios remanescentes do estilo *art nouveau* na cidade de São Paulo, projetado pelo arquiteto sueco Carlos Ekman e construída em 1902, para abrigar a família do conde Antônio Álvares Penteado, fazendeiro de café e industrial, detentor de uma das maiores fortunas da época.

**61.** Termo usado pelo fotógrafo em entrevista para o site Culture Trip, em outubro de 2017. O termo é uma expressão latina que pode ser traduzida literalmente como “lembre-se da morte”.

um mundo desabitado, entregue à ação de tempo. Elas nos lembram da morte e das histórias que ficam para trás e expõem os contrastes entre luxuosidade e decadência.

A escolha desses cenários como pano de fundo<sup>62</sup> para as colagens se deu, por um lado, pelas possibilidades de intervenção que o espaço aberto dessas fotografias proporcionava e, por outro, pela temática da ruína que elas evocavam, com suas grandiosas construções que param no tempo e são absorvidas pelo vazio; temas que correspondiam com as sensações que eu pretendia construir, de um espaço suspenso no tempo e na memória.

Para compor o cenário, as fotografias passaram por modificações, como ajustes e filtros de cor e luz, efeitos e texturas, além de algumas alterações na estrutura do espaço. Com o desenho dos espaços e suas particularidades como base, as fotos foram selecionadas tendo em vista as características espaciais que cada cena demandava. Desta forma, eu já sabia quais cenas solicitavam um espaço mais amplo ou mais estreito, mais iluminado ou cavernoso. Eu já tinha em mente uma paleta de cores para cada cena, e já imaginava um enquadramento. Além disso, o olhar sobre alguns elementos essenciais da cena também foi fundamental na escolha dos espaços. Evidentemente, algumas reconsiderações precisaram ser feitas e os cenários foram sugerindo novas configurações. A partir desse diálogo, surgiam novos entendimentos e ideias que se mantiveram ao longo de todo o trabalho, fosse com os cenários, objetos ou figurinos.

## Cores, texturas e objetos

Elementos visuais como cores, texturas e objetos, caracterizam o espaço cênico de forma a comunicar ou sugerir sensações e significações simbólicas pelas relações que se dão entre eles. Seja por uma consonância cromática, por contrastes entre texturas ou pela repetição de objetos específicos, a composição desses elementos dita um ritmo, expressa tensões e convoca memórias afetivas.

As cores, por exemplo, têm uma capacidade expressiva que opera de forma subliminar, induzindo emoções e impressões nos espectadores. Segundo Vera Hamburger,

*Ao conformar o clima geral, o manejo das cores contribui para o estabelecimento da relação do espectador com o conteúdo do filme. (...) a direção de arte elege matizes, estabelece suas qualidades, explora os contrastes, de maneira a construir códigos dramáticos.*<sup>63</sup>

Dependendo de como forem usadas, as cores podem transmitir austeridade, abundância, morte, riqueza ou insalubridade. As texturas, por sua parte, tendem a evocar conceitos mais ligados ao tato, como temperatura, densidade, umidade, rigidez ou aconchego. Trabalhando em consonância ou em contraste com texturas, as cores contribuem na “materialização” dessas sensações. Um lençol de algodão branco, por exemplo, pode transmitir a sensação de suavidade, limpeza, frescor, leveza e pureza.

**62.** Uma das colagens (“A burra”) tem como cenário uma fotografia de outro autor, o fotógrafo Roberto Polidori, que também fotografou lugares abandonados, mas que não possui muito do seu acervo disponível na internet.

**63.** Hamburger, V. (2014), p.41.



Já uma seda vermelha, mesmo que a qualidade do tecido remeta a uma elegância, a combinação entre a textura e a cor tende a carregar conotações ligadas a vitalidade, sexualidade, luxúria, a algo profano e vulgar.

Além disso, a textura pode ser comunicadora dos efeitos da ação do tempo, contribuindo para a criação da atmosfera da cena. Marcas de envelhecimento, desgaste, rupturas e repetições são indícios de histórias, da vida dos materiais, dos seus usos no tempo. Em relação a isso, Hamburger reitera que “o estado dos objetos oferece dados à compreensão do mundo exposto, de sua história e circunstâncias, sem recorrer às palavras”.

Também segundo ela, os objetos de cena finalizam a caracterização do espaço, nos revelando quem habita aquele ambiente por meio de códigos que partem da nossa vivência para transmitir ideias ou qualidades. Cada objeto que compõe o cenário

*(...) conta com significados utilitários, formais, simbólicos e, mais uma vez, subjetivos. Sua estrutura construtiva comunica, ainda, pensamentos e interpretações sobre o equilíbrio e o conforto, jogando com o peso e o volume em sua presença no espaço.*<sup>64</sup>

No meu trabalho, o uso da cor se deu, de forma geral, com o propósito de criar ambientes sombrios, que remetessem à solidão, ao desamparo e, também, ao medo e à angústia. Cada cena possui uma paleta de cores específica que, juntas, compõe um arranjo cromático coerente, com o predomínio de cores fechadas e tons terrosos. As escolhas cromáticas de cada cena foram feitas conscientemente, mas provocadas por motivações instintivas ou inconscientes. Seria difícil dizer como essas escolhas foram elaboradas, mas acredito que partiu, em certo grau, de um olhar atento ao que os espaços, materiais e texturas me sugeriam.

O que fica claro para mim, em relação ao uso das texturas, é o desejo de marcar a passagem do tempo, transmitir a sensação de degradação, de um lugar que está desmoronando, atingindo o seu limite de contenção. E isso também se aplica aos objetos e figuras que habitam esse lugar. Estas, exaustas, castigadas pela repetição desmedida e brutal de suas coreografias; aqueles, desgastados pelo uso abusivo de suas formas. É a representação de uma casa em decadência, ferida e cansada. Nesse sentido, é uma casa assustadora, assombrada pelo *inquietante*, que é tudo aquilo que estava oculto e que vêm à tona com a descamação das paredes; com a sujeira que invade os cômodos e que cobre os brilhos da prataria; ou com os espelhos que desafiam a óptica.

A escolha dos objetos foi realizada com a intenção de explorar diferentes texturas, de forma que busquei suas representações em diferentes técnicas artísticas. Fossem fotografias, desenhos ou pinturas, os objetos possuíam texturas particulares que, aplicados à colagem, dão uma dimensão onírica a esse mundo que compõem. O uso

64. Hamburger, V. (2014), p.44.

na página seguinte:  
coleção de objetos  
garimpados dos acervos  
digitais dos museus The  
Metropolitan Museum of  
Art, National Gallery of  
Art e The Rijksmuseum.

de objetos de época simboliza um tempo passado, imobilizado, que ainda permeia essa realidade decomposta, talvez sugerindo uma inércia que se alonga.

Parti dessas vontades para iniciar minha pesquisa em acervos de museus que disponibilizam obras com alta resolução. Com o uso de palavras-chave e percorrendo exaustivamente seus arquivos, pude reunir uma coleção de objetos que dialogavam com o universo que eu estava criando. Com base nessa coleção, fui selecionando os objetos que compunham melhor com a cena. Por exemplo, reuni um grande conjunto de ilustrações de espelhos, relógios, cômodas, de pinturas de natureza morta, retratos de época e assim por diante. A técnica da colagem digital me permitiu testar diversas composições, além de me possibilitar manipular as formas das figuras para adequá-las a perspectiva do quadro.

Muitas ideias foram surgindo durante a criação, o que me levou também a pesquisar material em outros acervos menos especializados ou imagens mais genéricas da internet. Um exemplo é a figura da cobra gigante que rasteja em torno das personagens em uma das cenas, retirada de uma imagem escolhida em função da perspectiva e da composição específicas da cena. As personagens que habitam esses quadros, embora escolhidas de maneira semelhante, foram objetos de uma pesquisa mais direcionada; por isso, devem ser discutidas aqui de forma mais particular.

## Personagens

Os corpos das personagens foram eleitos de referências diretas. Mulheres retiradas de pinturas da artista portuguesa Paula Rego compõem três das dez cenas. Há um universo obscuro em suas pinturas e isso me interessou, tão logo fui apresentada à sua obra. Não menos importante que a expressividade dessas figuras, é a aproximação temática da obra da artista com a intenção deste trabalho: a artista explora a sexualidade e a feminilidade com narrativas ambíguas e, muitas vezes, seus ambientes são claustrofóbicos e misteriosos. Há um certo realismo mágico em seus quadros, algo de aterrorizante e surreal parece espreitar as cenas, um suspense que permeia os gestos das figuras. Sua obra parece habitar um mundo de faz-de-conta tenebroso, em que contos infantis dissimulam tabus e conflitos psicológicos, onde “nada é certo exceto a feitiçaria feminista e a noção subjacente de que nada é o que parece”<sup>65</sup>.

Em suas pinturas, a artista discute questões delicadas e controversas (como aborto, violência física e psicológica e relações familiares disfuncionais) com certa brutalidade. As personagens femininas são grandes, ferozes e implacáveis, mesmo quando estão em condições de vulnerabilidade. Rego faz o uso de alegorias, misturando elementos de motivos infantis, fábulas, e mitologias, para contar histórias indigestas.

Outras referências das quais me apropriei foram as obras da fotógrafa catalã Carlota Guerrero e da artista russa Alisa Gorshenina. A estética de Guerrero expressa um forte sentimento de solidariedade feminina, com corpos diversos sendo exibidos de

65. “(...)nothing is certain except the witchy powers of feminism, and the underlying notion that nothing is as it seems”. T.M. Trecho do perfil de Paula Rego no site da Saatchi Gallery, de Londres. Disponível em [saatchigallery.com/artist/paula\\_rego](http://saatchigallery.com/artist/paula_rego).







maneira naturalista e potente. Ela explora a repetição de cores, figurinos e penteados como forma de criar uma ideia de conexão entre as mulheres, de uma espécie de gangue feminista. Há uma grande beleza mística em seus retratos, uma energia feminina que evoca a ancestralidade como força discursiva. Os figurinos são uma ferramenta importante para passar essa mensagem de união e conexão entre as figuras, majoritariamente femininas. O uso de transparência, materiais fluidos e elásticos, fazendo a ligação dos corpos é marcante. A nudez também é muito presente nas suas fotografias, ora retratada como uma nudez introvertida e virginal, ora como uma nudez aflorada, libidinal. A sexualidade aparece como artifício dessas personagens e não como objeto do olhar do outro: uma sexualidade ativa. Há um misto de referências clássicas e alusões futuristas que constrói em torno de sua obra uma atmosfera transcendental, mística, espiritualista. Há também um forte simbolismo no uso de cabelos longuíssimos, trançados, amarrados, verdadeiras esculturas que remetem a essa ancestralidade.

A obra de Gorshenina, por sua vez, está muito relacionada à cultura do lugar onde nasceu, uma pequena vila localizada nos Montes Urais da Rússia. A partir de simbolismos tradicionais da cultura russa e de referências locais de sua infância, ela criou um mundo intimista de criaturas fantásticas costuradas em máscaras e figurinos. Suas produções são marcadas por um estilo surrealista, de acabamentos grosseiros e imprecisos e evocam uma realidade *uncanny*. São esculturas vestíveis que transformam seu corpo em figuras mágicas e, por vezes, sinistras. Suas máscaras são objetos marcantes de sua obra e, através, delas a artista traduz uma dimensão subjetiva, um encantamento, para além de uma conotação negativa do seu aspecto repulsivo. A artista diz que as máscaras são como diferentes encarnações dela própria<sup>66</sup>. A máscara age como objeto simbólico de uma identidade transformada ou invertida, desconfigurada. Não como se sua identidade fosse trocada ou substituída, mas rearranjada. Como se, por cobrir o rosto, a máscara permitisse que sua usuária encarnasse entidades que já vivem ali, submersas. O tema da máscara me interessa sobretudo pela natureza *inquietante* desses artefatos, mas também pelo modo com que ele emerge das questões contidas no trabalho de Grotowski e Bausch: não são máscaras aquelas que vestimos cotidianamente?

Por fim, resta dizer que empresto o meu corpo para algumas das personagens. Me visto com figurinos que criei, originalmente, com a finalidade de vestir outras mulheres que viessem a colaborar com o trabalho.

ao lado: *Swallows the Poisoned Apple*, 1995, Paula Rego.

nas páginas seguintes: performance *Awkward Moments Series II*, dirigida e fotografada por Carlota Guerrero; foto-collagem de Alisa Gorshenina.

<sup>66</sup>. Em entrevista para o site *The Calvert Journal*, de Londres. Disponível em [calvertjournal.com/features/show/11852/alisa-gorshenina-urals-russia-z](http://calvertjournal.com/features/show/11852/alisa-gorshenina-urals-russia-z).









## *Figurino*

A questão da caracterização das personagens é algo que foi surgindo com mais peso ao longo do trabalho. De início, pensava em utilizar vestes mais simples e genéricas como forma de dar mais evidência para os gestos das personagens. Com a impossibilidade de fazer um trabalho conjunto com outras mulheres que pudessem performar as cenas, aproveitei a oportunidade de ter mais liberdade e controle do processo e passei a desenvolver com mais profundidade a identidade das figuras que seriam representadas. Os gestos passaram a ter uma relevância não menos importante, mas evidentemente mais limitada e, então, a caracterização assumiu uma condição de maior potência narrativa. A performance do movimento deu lugar a uma imagem estática, em que o movimento é apenas sugerido, como parte dos sentidos que podem aflorar da experiência da composição. Com isso, o figurino e os demais elementos que compõem a caracterização funcionam como alegorias, dando mais camadas de leitura à imagem.





Os figurinos se dividem entre aqueles coletados de acervos digitais, incluindo as obras das artistas comentadas anteriormente, e os figurinos criados por mim. Desses últimos alguns fazem parte de uma coleção própria que reuni para este trabalho, como as camisolas e os penhoares que herdei de minha avó, Cecília, e a anágua de vestido de noiva que encontrei em um acervo de figurinos do Rio de Janeiro. Outros são resultado de intervenções em roupas comuns, que realizei com a ajuda de minha mãe.

No desenho de figurino, busquei marcar a presença das personagens explorando as formas e as texturas dos tecidos. A estrutura da roupa, assim como o volume que o tecido dá a ela, são importantes no sentido que se espera transmitir. Desde uma saia densa em camadas, mangas exageradamente bufantes até um vestido fluido que cai pesadamente sobre o corpo, diferentes impressões são passadas ao espectador. O figurino pode transmitir poder, vulnerabilidade, submissão, força e outras significações que estão ligadas a códigos sociais. Algumas vezes, o que me vinha inicialmente eram as formas das silhuetas, era o questionamento de como eu gostaria de figurar as personagens frente ao pano de fundo dos cenários. Acredito que pensar o figurino foi muito importante para criar as composições do quadro, pois ao eleger o protagonismo dessas formas, seu contraste ou seu mimetismo diante do cenário, eu estava também dizendo sobre quem era aquela personagem. Como afirma o diretor de arte, Thales Junqueira, “o figurino é uma arquitetura, é tudo que veste os corpos em cena, fazendo parte da vasta e complexa rede de signos que são impressos num filme”<sup>67</sup>. E Vera Hamburger completa:

*Em linhas retas ou formas arredondadas, rente ao corpo ou esvoaçante, o desenho estrutural e estilístico imprime qualidades visuais e oferece diferentes facetas do personagem ao espectador. (...) Sensações ligadas à temperatura, peso e volumetria são estimuladas à visão das formas, cores e texturas presentes na vestimenta.*<sup>68</sup>

Considero muito valiosa a experiência que tive no desenvolvimento dos figurinos; trata-se de uma área que sempre me interessou, mas com a qual nunca tive muito contato. Por mais que tenha sido uma experiência modesta, sinto que me despertou a vontade, antes adormecida, de explorar esse meio de expressão. Durante as pesquisas de referências e, mesmo durante a “produção”, senti que houve uma troca muito significativa. O contato com essas roupas e suas materialidades também me contavam histórias, me sugeriam outras temáticas e, assim, fui absorvendo esses aspectos e fazendo modificações. Imagino que essas influências façam parte dos ditos “aspectos intangíveis” do processo de direção de arte: as materialidades nos dizem muito, mesmo que não saibamos explicar exatamente o que elas falam.

na página anterior: figurinos usados nas colagens dos ensaios de cena.

ao lado e nas páginas seguintes: croquis e ilustrações dos figurinos.



67. Junqueira, T. (2017), p. 154.

68. Hamburger, V. (2014), p.47.

















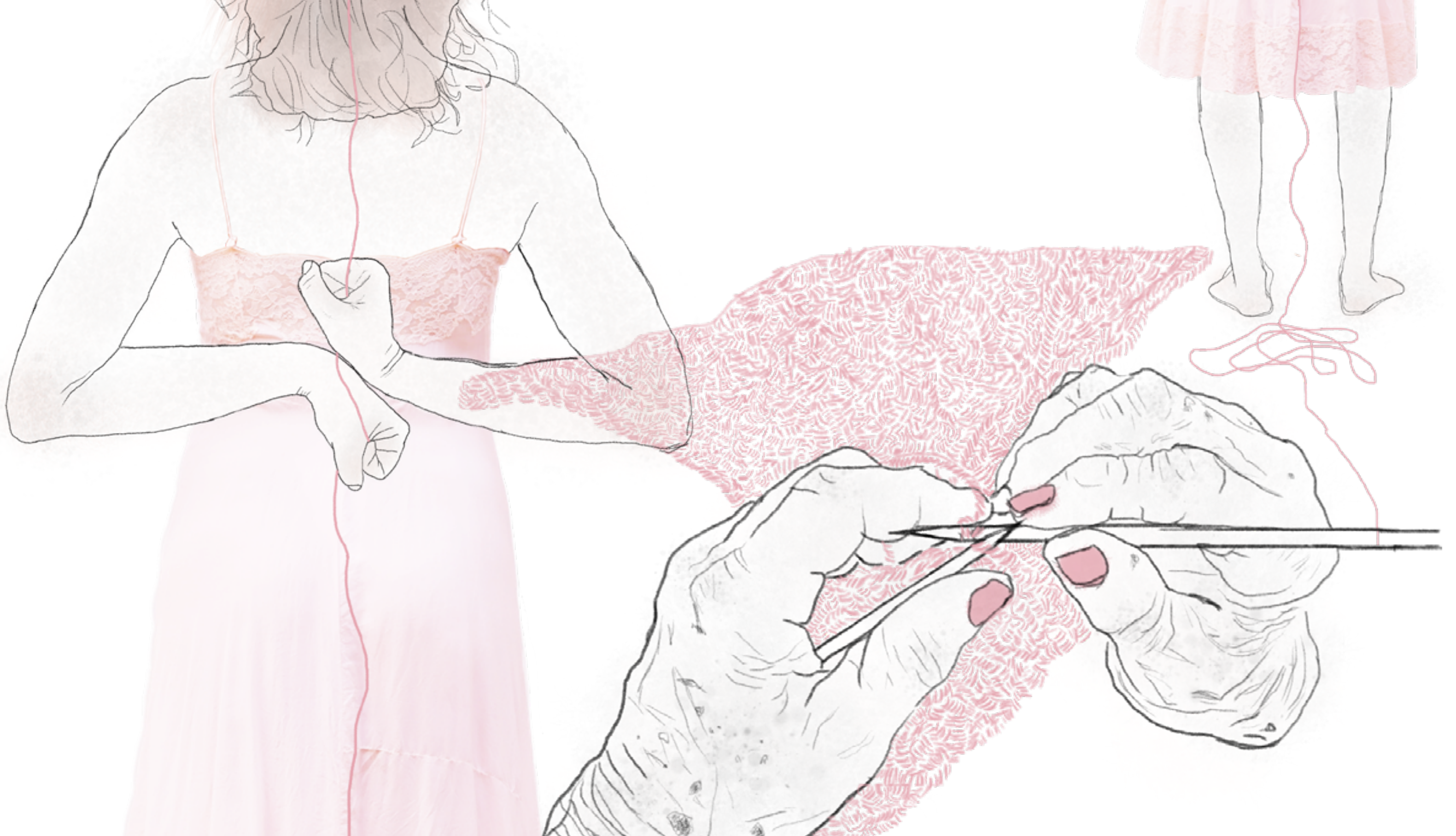














# Maquiagem

Outro elemento da direção de arte que me despertou interesse durante as pesquisas foi o da maquiagem de efeitos especiais. Na curiosidade de entender e aprender como são feitos esses efeitos, me inscrevi no Clitória, um curso de maquiagem realista e caracterização de cinema, ministrado de forma remota por Tayce Vale e Débora Saad<sup>69</sup> em 2021.

Neste curso tive a experiência prática de confeccionar próteses e aplicá-las em um projeto de caracterização de personagem. Já tendo em mente uma das personagens do meu TFG - da qual partiu a vontade de produzir uma maquiagem realista - realizei uma caracterização que conciliou os dois propósitos. Apesar da composição da cena dessa personagem não ressaltar a maquiagem, pensei que seria interessante trazer o processo e o aprendizado para este trabalho, como forma de reunir todos os elementos da direção de arte com os quais tive o contato nesse tempo de imersão.

O desenvolvimento da caracterização se iniciou com uma pesquisa de referências reais de cicatrizes, cortes e texturas de pele. A partir delas, montei um mural de inspiração para, em seguida, desenhar minha personagem, mostrando uma visão geral da caracterização e detalhando onde as peças seriam aplicadas.

A confecção das próteses começa pelas esculturas em *clay* (uma massa de modelagem), que demanda um trabalho minucioso de criação de formas e texturas realistas. Em seguida, o processo de moldagem em silicone é executado para que então os moldes recebam o material com qual as próteses são produzidas, podendo ser de silicone *platsil*, próprio para as próteses mais trabalhadas, ou de *pros-aide cream*, ideal para peças mais finas e menos detalhadas. Com as peças prontas e curadas, há a aplicação de uma pré-pintura, feita com um tipo de tinta à base de álcool, que também é utilizada após a aplicação, para fazer o restante do acabamento na pele do modelo. Todas as etapas devem ser feitas com muita atenção e cuidado para se obter um resultado realista e convincente.

O trabalho do maquiador de cinema pode ser muito próximo do figurinista, pois juntos são encarregados de caracterizar o personagem por inteiro, sendo responsáveis por tudo que envolve o corpo do ator nesse processo. O maquiador de cinema, diferentemente do maquiador de beleza, preza pelo realismo. Mesmo que se trate de uma realidade fantástica, ele busca uma representação que autentifique o universo criado pela narrativa.

A maquiagem no cinema, além de caracterizar as personagens aplicando cabelos, pelos faciais e carecas, transformando características corporais e faciais ou forjando marcas de nascença e cicatrizes, também pode ser usada a favor da intensificação do realismo, no sentido de acentuar características circunstanciais dos personagens. Por exemplo, ao pintar manchas de pele e bronzear a personagem que vive sob o sol do sertão; ao realçar as olheiras e aplicar bolsas embaixo dos olhos na personagem

**nas páginas seguintes:** quadro de referências para a concepção da maquiagem da personagem de *A Caça*; fotos do processo de produção das próteses usadas na maquiagem; desenho de concepção da personagem; fotos da maquiagem finalizada.

cansada e deprimida; ou ao simular doenças e ferimentos. A caracterização também é responsável por representar, no personagem, a passagem do tempo e, para isso, utiliza-se de técnicas de envelhecimento, muitas vezes com o uso de pintura e de aplicação de próteses. Dentro de uma diegese fantástica, a maquiagem pode construir caracterizações caricatas e fantasiosas, ou produzir criaturas irreais, se aproximando do universo dos efeitos especiais.

Curioso como funciona o olhar do maquiador de cinema: um olhar divergente, quase visceral, atento aos detalhes da anatomia humana, à beleza dos processos naturais do corpo, às texturas presentes no mundo ao seu redor, sempre buscando referências nos mais diversos lugares. De certa forma, é também o olhar que percebo nos diretores de arte que trabalham no cinema. Pois sendo o cinema uma arte que observa o mundo, atento aos detalhes e suas significações, o diretor de arte é quem reflete esse olhar na imagem fílmica, construindo, material e esteticamente, um mundo novo.

Foi uma experiência fascinante adentrar os bastidores de um setor da direção de arte que ainda tem pouca visibilidade e é pouco explorado no Brasil. Serviu como um meio de entender parte dos processos dentro da realização fílmica, e visualizar a complexidade e a potência do trabalho coletivo empenhado em um projeto audiovisual.

**26.** Tayce Vale foi a responsável pela caracterização de grandes produções brasileiras, como Bacurau, Bom dia Verônica, Reality Z e Pacarrete, com a colaboração e parceria de Débora Saad.















## *Considerações finais*

Chego ao final deste trabalho com a sensação de ter descoberto novos mundos. Muitas portas foram abertas, muitas coisas foram remexidas dentro e fora de mim. Fico feliz de finalizar esta etapa da minha vida e, ainda mais, por estar construindo novas perspectivas que me permitem continuar expandindo o olhar e a imaginação sobre a infinidades de universos possíveis da criação artística. Agora, mais do que nunca, me sinto mais próxima do que inspira: me interesse pelos mundos que habitam o interior das coisas, pelos mundos que estão guardados nas gavetas esperando ser encontrados.



# Bibliografia

**Baecque, Antoine de.** “O corpo no cinema”, *in*: Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges. (dir.). *História do Corpo. v. 3: As mutações do olhar: O Século XX*. (Petrópolis: Ed. Vozes, 2008) pp. 481-507.

**Butruce, Débora; Bouillet, Rodrigo** (orgs.). *Direção de Arte no Cinema Brasileiro* (Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017)

**Colomina, Beatriz** (ed.). *Sexuality and Space* (Nova York: Princeton Architectural Press, 1992)

**Federici, Silvia.** *Calibã e a Bruxa* (São Paulo: Elefante, 2017)

**Fernandes, Ciane.** *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação* (São Paulo: Annablume, 2017)

**Flaszen, Ludwik; Pollastrelli, Carla.** *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 – 1969* (São Paulo: Perspectiva, 2007)

**Freud, Sigmund.** *O Infamiliar [Das Unheimliche]* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019)

\_\_\_\_\_. *O Inquietante* (São Paulo: Companhia das Letras, 2010)

**Hamburger, Vera.** *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro* (São Paulo: Editora Senac Edições SESC, 2014)

**Hugo, Victor.** *Os trabalhadores do mar* (São Paulo: Martin Claret, 2004)

**Jentsch, Ernst.** "On the Psychology of the Uncanny" (1906), *in*: Collins, Jo; Jervis, John (eds.): *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), pp. 216-228.

**Jeudy, Henry-Pierre.** *O Corpo como Objeto de Arte* (São Paulo: Estação Liberdade, 2002)

**Jung, Carl Gustav.** *O Homem e seus Símbolos* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016)

**Machado, Arlindo.** *A ilusão especular. Introdução a fotografia* (São Paulo: Gustavo Gili, 2015)

**Mulvey, Laura.** *Death 24 x a second: stillness and the moving image* (Londres: Reaktion Books, 2006)

**Poe, Edgar Allan.** “A Queda da Casa de Usher” *in*: Edgar Allan Poe: Medo Clássico Vol.1 (Cajamar: Editora DarkSide, 2017)

**Ponso, Luciana Cao; Cerbino, Ana Beatriz Fernandes.** *Um salto de Maya Deren em direção à videodança*. (Rio de Janeiro: UFF, 2012)

**Price, W. David.** “The Politics of the Body: Pina Bausch's ‘Tanztheater’”, *in*: *Theatre Journal*, vol. 42, n. 3 (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990)

**Tavares, Miriam.** *Buñuel e o Surrealismo: a arquitetura do sonho* (Coimbra: Grácio Editor, 2016)

**Vermeir, Koen.** “The Magic of the Magic Lantern (1660-1700): On Analogical Demonstration and the Visualization of the Invisible”, *in*: *The British Journal for the History of Science*, Vol. 38, No. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 127-159.

**Vidler, Anthony.** *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: The MIT Press, 1996).

## Sites acessados:

[calvertjournal.com/features/show/11852/alisa-gorshenina-urals-russia-z](http://calvertjournal.com/features/show/11852/alisa-gorshenina-urals-russia-z)

[carlotaguerrero.com](http://carlotaguerrero.com)

[centrocultural.sp.gov.br/2020/03/05/o-surrealismo-nas-artes-visuais-e-no-cinema](http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/05/o-surrealismo-nas-artes-visuais-e-no-cinema)

[essentialdrama.com/practitioners/grotowski](http://essentialdrama.com/practitioners/grotowski)

[itsnicethat.com/features/carlota-guerrero-in-conversation-photography-260421](http://itsnicethat.com/features/carlota-guerrero-in-conversation-photography-260421)

[losgatosmag.net/alisa-gorshenina](http://losgatosmag.net/alisa-gorshenina)

[metmuseum.org/art/collection](http://metmuseum.org/art/collection)

[nga.gov/collection/collection-search.html](http://nga.gov/collection/collection-search.html)

[revistacinetica.com.br/nova/tesao-e-tensao](http://revistacinetica.com.br/nova/tesao-e-tensao)

[rijksmuseum.nl/en/content-search](http://rijksmuseum.nl/en/content-search)

[saatchigallery.com/artist/paula\\_rego](http://saatchigallery.com/artist/paula_rego)

[theculturetrip.com](http://theculturetrip.com)



Filmes:

**Lumière, Louis.** *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895.

**Buñuel, Louis.** *Un Chien Andalou*, 1929.

**Deren, Maya.** *Meshes of the Afternoon*, 1943.

\_\_\_\_\_. *At Land*, 1944.

\_\_\_\_\_. *A Study in Choreography for Camera*, 1945.

\_\_\_\_\_. *Ritual in Transfigured Time*, 1946.

**Wenders, Wim.** *Pina*, 2011.

**Aronofsky, Darren.** *Mother!*, 2017.

**Guadagnino, Luca.** *Suspiria*, 2019.



**Fontes** Bluu Next e Adobe Jenson Pro

**Papel** Alta Alvura 120g/m<sup>2</sup>

**Impressão** Inove Gráfica Digital

**Ilustrações de contra guarda** Calixto Comporte

**Encadernação** Verônica Spnela

**Projeto gráfico com a colaboração de** Calixto Comporte

