

Campo e contracampo em 'A Casa': ruínas e fragmentos de uma experiência visual na estratégia da ausência

*Field and counterfield in 'The House':
ruins and fragments of a visual experience
in the strategy of absence.*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: O artigo foca a produção de Camila Mello, e sua poética de ausência e abandono em atos de subtração nas imagens, criando lacunas de estranhamento. O texto centra-se em um trabalho denominado A Casa, um filme originado de uma série de desenhos, onde a artista busca um diálogo com Samuel Beckett, e o paradoxo do personagem Molloy, da obra de mesmo nome do escritor irlandês: a impossibilidade da expressão, e a extrema urgência em dizê-lo (fazê-lo).

Palavras chave: Fotografia / ficção / sombra / impossibilidade.

Abstract: *This article surveys the work of Camila Mello, and his poetry of absence and abandonment in acts of subtraction in the images, creating gaps of estrangement. The text focuses on a work called The House, a film originated from a series of drawings, where the artist seeks a dialogue with Samuel Beckett, and the paradox of Molloy, personage with the same name of the Irish writer's book: the impossibility of expression, and the extreme urgency to say (do) it.*

Keywords: *Photography / fiction / shadow / impossibility.*

Introdução

Analisar o resultado plástico do trabalho de Camila Mello (Brasil, 1985) a partir de elementos de sua poética- um traço que percorre envolvendo a projeção de uma sombra projetada, requer comprometimento. Tal qual o mito de Plínio, o Velho, sobre a origem da pintura, escrever sobre uma artista sempre exige este gesto de aproximação, como quem cerca, envelopa. Pretende-se utilizar aqui uma metodologia dialética, discorrendo sobre as questões que envolveram a produção de seu filme, intitulado *A Casa* (Figura 1). Nele, a artista trata dos conceitos de *campo* e *contracampo* do desenho, em um enredo que tem como cenário uma casa e um moinho em ruínas. Estes lugares servem também de habitação da artista, no interior do estado do Rio Grande do Sul, Brasil. A realização da imagem (*campo*) é comparada à condição da ação do desenho (*contracampo*), provocando um olhar de fora para dentro do processo do desenho. A montagem do filme, dirigido pela artista, tenta recompor o tempo de elaboração de um desenho.

Para esta análise, será realizada uma operação triangular entre os elementos sombra, desenho e ruína, passando por outros conceitos operatórios presentes em Mello. O objetivo é analisar como a literatura se funde e se confunde, através dos movimentos do desejo do desenho, na criação da artista. Tentaremos assim aproximar estes desejos à história do romance "Molloy", escrito por Samuel Beckett no pós-guerra (Beckett, 1995). Escolhido como referência literária pela artista, a obra reflete-se no filme, nos gestos do personagem que dá título ao romance. Em ambos, há uma ação de organização obsessiva de pequenos seixos, para não serem perdidos. Como uma fábula sobre a poética do desenho e da película sensível do filme, tentarei localizar esta sombra do desenho perdida, como um dilema que percorre o processo do artista: a impossibilidade de fazer (dizer) algo, e a extrema urgência em fazê-lo (dizê-lo).

1. A sombra

Sabemos que quando há sombra, há um problema a ser resolvido. Lembremos das sombrias radiografias médicas, ou dos antigos negativos fotográficos. Mas a sombra é também, de uma maneira paradoxal, um instrumento de conhecimento, pois tem em si a força de excitar a curiosidade para um esclarecimento, uma cura. *Sombra* vem do latim "*umbra*", um termo que designa um peixe de cor sombria, um peixe de rio, da família dos salmonídeos. Já "*orphos*" é um pequeno peixe do mar que se esconde entre as rochas e que, para Agnès Minazzoli (Minazzoli, 1996) está na origem do adjetivo órfão, que representa aquele que foi privado de algo muito importante.



Figura 1 · Camila Mello, *A Casa*, Instalação Fotográfica, 2016. Fonte: Camila Mello.

Em seu *Tratado da Pintura*, Leonardo da Vinci já descrevia a sombra como uma privação (*privatione*) de luz. E Giotto, explica Stoychita (Stoichita, 1997), evocava a sombra como um método para modelar corpos, recuperando-os, dando encarnação. As funções fantasmáticas são presentes na sombra, como a anúncio de uma presença através da ausência, além de sua relação indiciária e de semelhança. Dante, no fim do *Purgatório*, já falava da primeira sombra como o primeiro sinal de também primeira luz, um nascimento em negativo.

Os documentos de trabalho da artista servem de mote para o filme, ao se referirem a ausências, incompletudes, lembranças, possibilidades de obras, em processo gerador do trabalho: coleções e arquivos de sombras, que se tornam motivo. Um vazio cheio de ressonâncias com significados de presenças reais.

A metáfora da morte e da ruína apresenta-se nos desenhos de Mello como um tempo de espera pela elaboração da obra, e da possibilidade do recomeço, através da reconstrução. Tudo isto passando pelo conceito de sublime, que tem a origem no trágico e no patético, e se traduz no filme *A Casa* como elevação e possibilidade de retomada da vida.

É certo que toda a criação artística tem algo de utopia, e esta, de inconsciente. Um desejo que não foi enunciado, de um objeto inapreensível, uma sombra, um afeto de angústia, de falta, de ausência. Um fato inconsciente que nos constituiu, mas nos foi impedido de acessá-lo diretamente. O trabalho de Camila Mello tem algo de psicanalítico, e nos ajuda a nos aproximar destas passagens ao desconhecido, em uma ronda infinita de um obstinado pelas passagens sombrias, e pelos nossos fantasmas.

O artista parte de suas emoções e de seus sentimentos pessoais, ressentidos em vida privada, e o trabalho de pesquisa artística é um processo de formação, isto é, de dar forma a estas tensões. E somente no momento em que a obra encontra o público, numa espécie de transferência, é que surge a sua parte mais íntima, suas sombras. No filme *A Casa*, vemos, em uma longa cena de um corte de cabelos, a protagonista que desenha. Ali está a própria presença artista, neste processo de catarse com seus fantasmas, e com seus antepassados. Seriam eles que habitaram o lugar em ruínas, depois de fugirem na Alemanha nazista? Toda a atmosfera do filme é sombria. Impossível não lembrar o dilema posto por Adorno (Adorno, 1998), que Beckett também trata em *Molloy*: a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz. Porque a poesia requer um abandono da memória, e porque o esquecimento se torna impossível. Se é impossível expressar-se, talvez possamos nos expressar usando a própria linguagem da impossibilidade. O desenho, o traço, marcam esta sutura do passado da artista, rompido pelos acontecimentos brutais da história.

Amós Oz, em *E a história começa* (OZ, 2007), reflete sobre a importância dos parágrafos iniciais de uma narrativa, e sobre o quanto a primeira frase deva ser importante e sedutora para um bom início. Oz remete a Dante (ALIGHIERI, 1998), cuja abertura de *O Inferno* poderia servir como modelo para todas as narrativas: “No meio do caminho da vida”, que mais ou menos é o lugar onde tudo começa.

Parafrazeando Oz, eu perguntaria onde fica, “se é que fica”, a linha divisória entre a apresentação de um texto sobre uma artista e a narrativa em primeira pessoa de alguém que trabalha em arte, e escreve sobre o processo de pesquisa em arte, pleno de sentimento e de envolvimento. Em meio ao novelo, na meada, buscamos estes fios. Um fio de Ariadne, que nos permitiria a salvação, ou da possibilidade de nos perder para sempre, de encontrar a morte entre sombras, malhas e teias. Fio do labirinto, metáfora do texto e da obra. Fios da meada de um percurso, onde o distanciamento e o afastamento muitas vezes tornam-se impossíveis, e onde podemos chegar à conclusão que não existe apenas um ponto de partida. “Só se pode entrar no mato é até ao meio dele”, ensina-nos Guimarães Rosa (ROSA, 1976).

2. Desejo-falta e desejo-excesso: o filme sombrio

Escrever este texto refletindo em paralelo ao processo criador da artista, e seus consequentes desdobramentos, pode ser uma oposição entre dois pólos, dois modos do desejo, marcados, o primeiro pela ausência, pela falta, o negativo, e o segundo pelo excesso, o positivo. Um processo de criação segue algumas fases, sendo a primeira aquela que representa provar esta sensação de ausência, de véu negro (a impossibilidade e a necessidade em fazer algo). Nela se situa o catalisador gesto de organização da obra e de busca dos meios para a sua realização. Creio que este primeiro estágio é da ordem do inconsciente, regressivo a nível psicológico, mas que logo se torna consciente. Imaginemos o filme da artista no processo de elaboração do roteiro. O processo começa então com um sentimento de vazio, de angústia que se desenvolve de forma solitária, no interior do atelier/laboratório, como algo marcado por um sofrimento de alienação ao mundo exterior, ligando a criação com a separação, o adeus, e a morte.

Podemos comparar este estágio com a primeira parte de *Molloy*, e com o início do filme *A Casa*. No livro, o narrador-personagem se arrasta por lugares estranhos, mal come, mal dorme, despreza a esperança e a própria dor e chupa pedras. Ele vai em busca de uma mãe desaparecida. É uma história feita de “nãos”, sem tempo, espaço ou objetos definidos. Já no filme da artista, em um fundo negro, a personagem (a própria Camila Mello), mostra quatro pedras em suas mãos (Figura 2). O som é de pedras, de rio, de dentes. Ela leva cada uma das

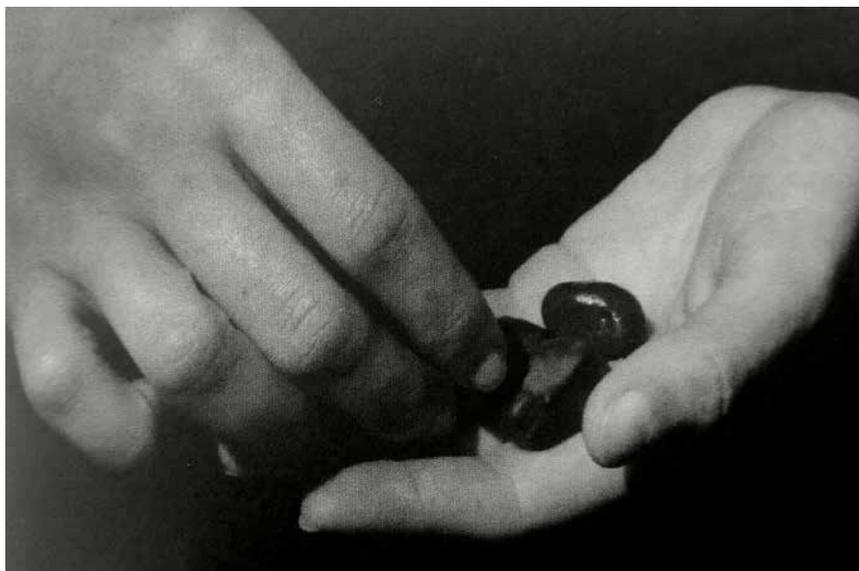


Figura 2 - Camila Mello, *Molloy*, Fotografia do filme *A Casa*, 2017. Fonte: Camila Mello.

pedras à boca e as chupa, sucessivamente. Há um corte na vida do personagem, que passa de um ambiente urbano para um lugar de isolamento e de ruínas. Mas algo novo emerge, como um duplo. Na segunda parte do livro de Beckett, também surge a figura de um duplo, que é aparentemente oposto ao personagem Molloy: seu reflexo invertido, seu negativo, na figura de um detetive que acaba depois adquirindo o mesmo fastio e ausência de sentido do objeto de sua busca.

Paralelamente a uma fase inicial regressiva, o desejo de completude desta falta acontece como no filme *A Casa* como um fluxo, uma força reativa. À construção da obra no desenho das sombras, acompanha o medo da destruição. Nesta bipolaridade, entre utopia e melancolia, entre fracasso e recuperação, nesta vacilação entre estrutura e colapso, fecundariam os desenhos. A fase da produção seria seguida pela necessidade de compartilhamento, como se a melancolia da criação viesse acompanhada pela vaidade. De ordem afetiva, a autobiografia se transfere à vontade de construir uma obra, onde situamos esta perda original, esta sombra. Ela possui um desejo de completude que se realizou na criação do filme. São estes dois tipos de desejos que movem a artista, desde a origem, e que atravessam o filme falando de um mal-estar e de uma crise.

Conclusão

O que nos prende ao filme *A Casa* e ao livro de Beckett, é justamente o seu absurdo, tanto existencial como da obra em se fazendo. A existência dos personagens insiste em uma busca pelo sentido da vida: “este rumor que se levanta no nascimento e até mesmo antes, e esse insaciável como fazer, como fazer” (Beckett, 2007, p.124). Creio que todo o artista vive esta espécie de obsessão, a de construir uma obra. Um desejo de eternizar a vida em uma forma, e de paralisá-la através da imagem. Na origem do desejo de imaginar, figuraria a vontade de dar uma imagem ao desejo. Trabalhar com arte significa trabalhar a partir de privações, de faltas, tanto na literatura, como no desenho ou no cinema. Da mesma maneira, envelopar uma sombra projetada, e construir a assim uma obra, é algo próximo a encenar a chegada da morte. Esta, para artistas e escritores como Beckett e Mello, é afirmação, antes da negação. Desenhar com as sombras. Partindo das trevas, das ausências, das faltas, poderia o artista, o escritor, estabelecer um pacto com a sombra, e com a morte, transformando-a em material plástico? Buscar a sombra, como aquela que nunca vivenciamos realmente, a sombra do ocaso final? Porque escrever, porque desenhar ou fazer um filme, se temos a convicção de que, se nós morrermos, a arte, como toda a atividade será em vão? O segredo do artista é que ele sabe que toda a arte, qualquer arte, não será inútil. A intenção não seria a de evitar a morte, mas de

antecipar-se a ela, preparando-se para as suas surpresas. E viver assim, como uma criança, na eterna infância da arte, sentimento que não cessa de morrer em cada um de nós, para depois renascer, sucessivamente.

Referências

- Alighieri, Dante (2007) *A Divina Comédia: Purgatório*. São Paulo: Editora 34. ISBN 97885-7326;
- Adorno, Theodor W. (2009) *Dialética Negativa*. Trad.: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISSN 0100-5120.
- Adorno (1998) *Crítica cultural e sociedade*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática. ISSN 1981-5336.
- Minazzoli, Agnès (1996) *L'Ombre de L'Image*. Paris: Champ Vallon. ISSN 2182-8239;
- Oz, Amos (2007) *E a história começa*. Rio de Janeiro: Ediouro. ISBN 9785-3592.
- Rosa, Guimarães (1976) *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio. ISBN 9788-8078.
- Stoichita, Victor (1997) *The Short History of Shadow*. Londres: Reaktion Books. ISSN 18618901.
- Beckett, Samuel (1995) *Malloy*. São Paulo: Editora Azul. ISBN 9788-5250.