

Nancy María Mora Castro

# QUANDO O GROTESCO ENTRA EM HARMONIA COM O BELO

O cinema de Jan Švankmajer

BELO HORIZONTE

Nancy María Mora Castro

# QUANDO O GROTESCO ENTRA EM HARMONIA COM O BELO

O cinema de Jan Svankmajer

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Artes Visuais com habilitação em Cinema de Animação  
Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci

BELO HORIZONTE

Nancy María Mora Castro

# QUANDO O GROTESCO ENTRA EM HARMONIA COM O BELO

## O cinema de Jan Svankmajer

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Artes Visuais com habilitação em Cinema de Animação

---

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci- EBA UFMG

---

Leonardo Vidigal- EBA UFMG

BELO HORIZONTE

“Vivemos só para descobrir beleza.  
Todo o resto é uma forma de espera.”

Kahlil Gibran

## DEDICATÓRIA

A Sandra, minha querida mãe, amiga e apoio incondicional.

Aos meus irmãos, Migue, Naty e Noe.

Ao meu pai, Miguel, em homenagem a sua memória.

# AGRADECIMENTOS

Ao Marco, meu colega de trabalho e companheiro de luta em todas as horas.

Ao meu orientador Cacá, pelo incentivo e apoio.

Aos Camelos, esses seres que me iluminam, que me enchem de orgulho e são minha fonte de inspiração.

Ao meu querido Escandar, meu cúmplice e companheiro, pela força e pelo carinho.

## RESUMO

Este texto busca refletir a estética belo-grotesca presente na produção de algumas obras do cinema contemporâneo, explicar como essa estética é composta e quais elementos visuais constituem uma obra belo-grotesca. Adota-se como objeto de análise a obra do cineasta tcheco Jan Švankmajer. Para tanto foram utilizados como referencial teórico os conceitos de beleza, feiura e grotesco cunhados principalmente pelo semiótico Umberto Eco. Foi então possível reconstruir os conceitos estéticos nos filmes produzidos, sobretudo no Leste Europeu. A análise proposta constatou que as mudanças culturais e políticas ocorridas no período seguinte ao pós-guerra, possibilitaram a criação de um expressivo número de filmes com características estéticas muito particulares.

(Palavras Chave: Estética- Jan Švankmajer – Belo- Grotesco- Animação- Estranho)

## RESUMEN

Este texto busca hacer una reflexión sobre la estética bello-grotesca presente en la producción de algunas obras del cine contemporáneo, explicar como esa estética está compuesta y cuáles elementos visuales constituyen una obra bella-grotesca. Se toma como objeto de análisis la obra del cineasta checo Jan Švankmajer. Para esto fueron utilizados como referencial teórico los conceptos de belleza, fealdad, y grotesco, acuñados principalmente por el semiótico Umberto Eco. Fue entonces posible reconstruir los conceptos estéticos en las películas producidas primordialmente en el Este de Europa. El análisis propuesto constató que los cambios políticos y culturales ocurridos en el período siguiente al posguerra, posibilitaron la creación de un expresivo número de películas con características estéticas muy particulares.

(Palabras llave: Estética- Jan Švankmajer- Bello- Grotesco- Animación- Extraño)

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 e 2 – Frames do filme <i>O Eclipse</i> , 1962, direção de Michelangelo Antonioni .....	13-14
Figura 3 e 4 – Frames do filme <i>O Demônio das Onze Horas</i> , 1965, direção Jean-Luc Godard .. .....	15
Figura 5 – Uma Velha Grotesca. After Quinten Metsys (1465/1530).The National Gallery, Lon- don. ....	19
Figura 6 – Retrato grotesco – Estudo do Homem. c. 1500-1505. Black chalk on paper. Oxford, The Governing Body, Christ Church, UK.....	20
Figura 7, 8 e 9 – Frames do filme <i>O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante</i> , 1989, direção Peter Greenaway .....	22
Figura 10 – Frame do filme <i>Historia naturae (suíte)</i> , 1967, direção Jan Svankmajer .....	26
Figura 11 – Frame do filme <i>Picnic with Weissman</i> , 1968. Direção Jan Švankmajer .....	28
Figura 12 e 13 – Frames do filme <i>Jabberwocky</i> , 1971, direção Jan Švankmajer .....	36
Figura 14, 15 e 16 – Frames do filme <i>Jabberwocky</i> , 1971, direção Jan Švankmajer. ....	34

# SUMÁRIO

Introdução .....	10.
Capítulo I - Estética e cinema na contemporaneidade .....	11
1.1. Contextualização .....	11
1.2. Estética e o cinema contemporâneo .....	16
1.3. O belo e o grotesco. O que compõe uma cena belo-grotesca? .....	18
2. Capítulo II - O belo-grotesco presente na obra de Jan Švankmajer .....	24
2.1. Contexto histórico da produção cinematográfica do leste europeu.....	24
2.2. Animações surrealistas.....	26
3. Capítulo III - Jabberwocky, uma animação belo-grotesca. ....	32
4. Bibliografia .....	38

# INTRODUÇÃO

A presente monografia constitui o fruto de uma inquietude, um questionamento que surgiu a partir da vontade de explicar a experiência e os sentimentos que se geram no espectador diante de uma obra cinematográfica que contém elementos visuais considerados feios, deformes ou grotescos, mas que na tela são apresentados de forma bela, quer dizer, uma bela representação de coisas feias.

É uma ambiguidade, uma contradição, mas ao mesmo tempo, o belo e o grotesco são dois conceitos estéticos que podem entrar em harmonia de vez em quando, dependendo do da mão e dos conceitos do artista.

Neste escrito se tenta realizar uma aproximação à animação no âmbito audiovisual a traves do trabalho de um dos mais importantes membros com vida do movimento surrealista, Jan Švankmajer. Na obra deste cineasta e animador tcheco com mais de quatro décadas de trajetória se conjuga essa relação de contraste estético belo/grotesco.

Nas obras deste diretor as técnicas de animação permitem cruzar ate outros mundos que podem construir uma critica de este. Uma genealogia da imagem animada praticada desde estes parâmetros permite não só estabelecer pontes entre surrealismo e animação, também identificar em ambos os campos o lugar fundamental que possui a categoria freudiana do estranho.

## Capítulo I

# Estética e cinema na contemporaneidade

### 1.1 - Contextualização

A produção cinematográfica realizada após Segunda Guerra Mundial caracteriza-se principalmente pela busca exaustiva de novas formas de expressão e pela renovação de conteúdo. Pode-se considerar uma etapa de crise dinâmica em que o novo envelhece de forma acelerada. A Segunda Guerra contribuiu com o surgimento na Itália do neo-realismo, caracterizado por usar cenários naturais e atores não profissionais, filmes realistas, que mostravam a miséria da guerra e a problemática da volta à paz.

Na França, o acontecimento cinematográfico mais importante do pós-guerra foi o aparecimento da Nouvelle Vague. Os diretores tratavam da vida moderna francesa e colocavam os jovens como ponto central dos filmes; estes tinham um custo baixo e conservavam o estilo individual de seu diretor. Era um cinema de qualidade, comercial e de conteúdo existencialista.

Esta quantidade variada de estilos espalhou-se pelo mundo chegando também à Europa Socialista, que apresentou uma grande renovação cinematográfica, em 1960.

Estes movimentos têm em comum esse impulso renovador tão procurado pelos autores de cinema da época. Porém, ao lado desse dinamismo todo, aparece certa problemática: a censura cinematográfica, o papel da política no cinema, a polêmica em torno do cinema de autor, a problemática de autonomia artística frente aos condicionalismos do caráter econômico.

Nascido como um resultado de trabalhos e curiosidades de pessoas de diferentes países, o cinema em poucos anos se transformou em espetáculo de massa. Busca existencial, expressão lírica, arma política, exploração da memória e das possibilidades da linguagem, o cinema também é instrumento pedagógico e científico utilizado nas instituições de ensino e laboratórios. Hoje não é possível constatar com exatidão seu lugar e suas funções no domínio da arte e da cultura contemporâneas.

Apesar de sua curta existência histórica, o cinema juntou-se às outras artes na pesquisa de novas formas de linguagem. Se ao nascer o cinema herdou as estruturas narrativas do teatro e do romance do século XIX, segundo Gubern (1979) o cinema contemporâneo seria conquistado pelo espírito de ruptura e de investigação “anti-romance”, sua essência artística não está na construção do argumento ou trama ou conter uma narrativa linear. O cinema moderno incorpora em sua linguagem, como aconteceu no o anti-romance e a poesia experimental, os mecanismos do sonho, os repentinos lapsos do pensamento, as percepções equívocas do sono paradoxal ou as metáforas sensitivas. Essas experiências tornam-se cada vez mais abundantes desde que a nouvelle vague procedeu a uma reestruturação decisiva dos códigos da linguagem. Este gênero constituiu um estímulo permanente para o progresso da técnica e da estética da montagem. Tratava-se de abandonar a estrutura tradicional da narração e de substituí-la por uma visão impressionista e por uma fragmentação, privilegiando a essência do assunto que se deseja tratar. Estas características constituem uma fonte de renovação permanente para o cinema contemporâneo.

A dimensão estética do cinema explica por que motivo as preocupações de numerosos diretores se aliam a certas tendências da pintura atual. Como ponto de partida pode-se calcular que em 1920, com o aparecimento do movimento surrealista, a visão dos artistas e cineastas da época transitava por um caminho menos figurativo e mais atrevido em questões narrativas. O maior exemplo disso é *Um cão andaluz* (Un chien andalu, França, 1928) filme

dirigido por Luis Buñuel e Salvador Dalí. O filme não possui uma narrativa linear e faz uso da lógica dos sonhos, baseado em conceitos da psicanálise de Freud, como as fantasias e o inconsciente. Com a chegada do cinema de Buñuel, começou a se pensar em um *cinema como instrumento de poesia*, segundo Ismail Xavier (1983) “com todas as possíveis implicações desta palavra no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita realidade que nos cerca”.

Hoje o cinema não figurativo ou abstrato é representado por certo numero de trabalhos do movimento *underground* norte-americano. Outros diretores se deixaram influenciar pelas experiências plásticas modernas, mas sem as levarem mecanicamente para a tela. Por exemplo, em alguns filmes Michelangelo Antonioni chega a recriar as estruturas urbanas e arquitetônicas da Roma moderna, convertendo esses elementos em um dos protagonistas dramáticos do filme. Neste sentido, estas tendências de gravar filmes fora dos estúdios contribuíram para conscientizar muitos cineastas contemporâneos sobre as possibilidades plásticas dos cenários naturalistas.





Fig. 1 e 2. *O Eclipse*, 1962, direção de Michelangelo Antonioni

O surgimento da *pop-art* na década de 60 também influenciou de maneira decisiva o trabalho de alguns diretores. Vale destacar a influencia das historias em quadrinhos, que conquistaram uma grande importância cultural naquela época. Como no caso de *O Demônio das Onze Horas* (Pierrot Le Fou, 1965) de Jean-Luc Godard. Da grande arte às histórias em quadrinhos, da Arte Pop aos programas de televisão, tudo interessa ao cineasta francês, incluindo capas de livros e todas as formas gráficas de texto, anagramas e capas de discos, anúncios de neon e publicidade. De acordo com Angela Dalle Vacche (1996), a estética de *O Demônio* gira em torno da técnica da colagem, que será utilizada neste filme como ferramenta de subversão do padrão culto e questionamento quanto a sua capacidade de apresentar o mundo.



Fig. 3 e 4. *O Demônio das Onze Horas*, 1965, direção Jean-Luc Godard.

Esta abertura permanente do cinema às pesquisas e experiências paralelas de outros meios de expressão artística fez que, em menos de cem anos este explorasse e assimilasse o que as outras artes tinham levado séculos para estabelecer. Por isso ressaltou o artigo de Antonin Artaud, *A velhice precoce do cinema* (1933), pensamento que deixa em evidência a contradição entre sua novidade e frescor, e a densidade cultural de sua trajetória.

## 1.2 - Estética e o cinema contemporâneo

Uma palavra pode definir acertadamente a produção, distribuição e consumo de cinema contemporâneo: diversidade. Novas propostas estéticas e narrativas estão se ensaiando nas produções contemporâneas. Existe uma procura pela quebra da linguagem narrativa, e uma experimentação de novas técnicas de montagem e também de filmagem. Assim também o cinema é susceptível a abordagens muito diversas, sendo difícil abarcá-las dentro de uma só concepção teórica sobre o cinema. Dessa maneira, talvez seja mais prudente pensar em várias abordagens teóricas sobre o cinema.

Uma dessas pode ser a abordagem estética. A estética compreende segundo Aumont (1994) “a reflexão sobre os fenômenos de significado considerados como fenômenos artísticos”. A estética do filme é assim “o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas”. A estética compreende uma concepção do belo e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. Ela depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes. Pode-se dizer que estética é a ciência dos sentimentos, o estudo da natureza do belo, o julgamento e a percepção do que é considerado belo, as emoções provocadas pelos fenômenos estéticos. Por tanto, a estética também se ocupa do sublime ou da privação da beleza, ou seja, o que pode ser considerado feio ou grotesco. Para Kant (1790) o juízo estético é oriundo do sentimento e funciona no ser

humano como intermediário entre a razão e o intelecto. A palavra é usada hoje para se referir às diferentes concepções do belo e da arte.

O juízo do gosto, o conceito do belo (ou da ausência da beleza), é emitido por sentimentos de prazer ou desprazer, e estes sentimentos estão ligados às sensações estéticas e pertencem ao sujeito. São os sentimentos procedentes das sensações agradáveis que emitem o juízo do belo, induzindo o desejo de permanecer desfrutando de tais sensações. O prazer é a ligação principal que Kant faz com o belo, por ser um prazer subjetivo, ele é desprovido do sentido de conhecimento, não está vinculado à realidade de um objeto ou fenômeno, o prazer que o belo oferece vem apenas das representações sensivelmente aprendidas.

Os conceitos e as diferentes leituras estéticas das obras de arte sofrem variações ao longo do século XX, e cada contexto histórico irá trazer consigo um modo diferente de avaliá-las esteticamente. Omar Calabrese (1999) afirma que cada momento histórico não se pode reduzir a uma única etiqueta, pelo simples motivo de que a história é uma confrontação de fenômenos distintos. Para analisar uma obra esteticamente é necessário considerar as ideias estéticas que estavam imperando nesse momento. Por exemplo, o feio de hoje é sinal de que grandes transformações virão. Isto quer dizer que aquilo que será apreciado e elogiado como grande arte amanhã, poderá eventualmente parecer desagradável hoje e que *o gosto está sempre atrasado em relação ao aparecimento do novo*, como afirma Umberto Eco (2007). O feio é relativo aos tempos e às culturas, o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã e o que é percebido como feio pode contribuir, em um contexto adequado, para a beleza de um conjunto.

Não existe uma estética constituída no cinema, explica Aumont (2001), mas assuntos de natureza estética foram frequentemente discutidas a respeito dele, principalmente em torno de questões como se o cinema é considerado arte ou não (tendo nascido mas como técnica ou distração). Sua especificidade artística foi muitas vezes salientada. Por este motivo o cinema

foi sempre comparado com artes reconhecidas, como a música, a pintura e o teatro, e ao mesmo tempo valorizado por grandes críticos (Bazin, Bonitzer, Pagnol, Gance) enfatizando características muito particulares, o ritmo, o enquadramento, a fala, a encenação, etc.

### 1.3 - O belo e o grotesco

O que compõe uma cena belo grotesca?

Segundo alguns autores (Omar Calabrese, Umberto Eco, Muniz Sodré e Paiva) a maior característica do grotesco é a deformidade. Para outros é o estranhamento. O grotesco também é relacionado por Kayser (1957) com o excesso, com a desmedida, como uma mistura de elementos antagônicos. Para Hegel, o grotesco tinha um sentido depreciativo. O grotesco pode-se interpretar como a busca ou a aceitação do imperfeito, contrário ao ideal estético que desde a antiguidade prega o domínio do belo sobre o feio, sendo a beleza às vezes tomada como sinal de bondade e a feiúra como maldade, o grotesco é humano.

Os autores SODRÉ e PAIVA (2002) afirmam:

o belo é, desde o antigo grego, ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas. (...) O feio (tradicionalmente identificado ao "mau", assim como o belo era tido como "bom"), por sua vez, não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retirarmos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por exemplo, a proporção ou a harmonia), não produzimos automaticamente o feio.

Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo.

Victor Hugo, no prefácio da sua peça *Cromwell* (1827), estabelece o feio típico da nova estética na verdade como grotesco, segundo Eco (2007), *uma coisa disforme, horrível, repelente, transportada com verdade e poesia para o domínio da arte*. Schlegel, nos seus *Discursos sobre a Poesia* (1800) se referia ao grotesco ou arabesco como destruição da ordem clássica do mundo na livre excentricidade das imagens.

Ser grotesco não é a mesma coisa que ser feio, mas facilmente pode ser repulsivo como, por exemplo, os perfis desenhados por Leonardo Da Vinci, onde aparecem rostos humanos com características de animais. Isto provoca um estranhamento no espectador, porém a imagem se torna bela pela sua força de expressão.



Fig. 5. Uma Velha Grotesca. After Quinten Metsys (1465/1530).The National Gallery, London.



Fig. 6. Retrato grotesco – Estudo do Homem. c. 1500-1505. Black chalk on paper. Oxford, The Governing Body, Christ Church, UK.

(The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover, 1989), do cineasta e artista Peter Greenaway cria uma dualidade entre os prazeres humanos dos quais mais se abusam: o prazer gastronômico e sexual. No filme ambos são abordados abertamente e sem qualquer formalidade. Existe uma grande excitação visual criada nos pratos do restaurante e na atração entre os amantes, a nudez e, principalmente, em sua fome de paixão. O cenário se assemelha a um ateliê gigante onde as obras-primas são criadas, e há essa mistura de ateliê de arte com palco de teatro, com cortinas ocultando certos *espetáculos*. Há também uma construção que remete a circo ao redor do cenário, o que torna a cozinha um local exótico.

A visão que a câmera propõe de tal cenário é com *travellings* horizontais, pelo menos em boa parte do filme, o que cria essa ideia de contemplação, como se em certos momentos o espectador fizesse parte do filme e em outros momentos não. Tanto a cozinha como o restaurante possuem dimensões reais indefinidas, e não se sabe dizer o tamanho de nenhum dos dois, transformando esses dois espaços principais em um grande universo que consegue comportar todos esses personagens apresentados e desconhecidos, bem como tudo o que acontece dentro de tais espaços.

Greenaway conseguiu construir a relação do grotesco com o belo, do horrível e repugnante com o belo e atraente. Criou um cenário que gera essa gradação: o beco nos fundos do restaurante, depravado e infame, universo do extremo grotesco, onde o insólito toma sua pior forma. Passando pelo beco e entrando pela porta dos fundos do restaurante chega-se à cozinha, onde a comida crua e sangrenta chega para tomar nova forma. Atravessando a cozinha mais adentro chega-se ao restaurante onde as pessoas bem vestidas, a comida bem ornamentada, a decoração extravagante, enfim, tudo possui um tom enaltecido. E por último, caminhando um pouco mais no restaurante, chega-se ao banheiro onde o amor entre *o amante* e *a mulher* surge do silêncio, e de maneira poética.

Os amantes, nus, procurando um esconderijo, entram em um caminhão cheio de carne apodrecida. No meio da putrefação, despídos de roupas, entre o fedor da carne e os vermes, os amantes fundem seus corpos em um abraço. Esta cena representa uma bela metáfora que causa certo estranhamento, o qual se encontra presente durante o filme todo, tanto nas imagens como na linguagem. A iluminação e o uso da cor de cada espaço possuem uma beleza perfeitamente calculada, os enquadramentos e a composição da cena também contribuem a essa beleza estranha. Estes elementos presentes no filme contribuem com a geração dessa dualidade estética no espectador; ele observa imagens belas, harmoniosamente construídas, mas ao mesmo tempo acontecem situações repugnantes e aparecem excessos, imagens de

coisas consideradas grotescas ou repulsivas, como a carne ensanguentada e apodrecida. A beleza se encontra na forma como as imagens são tratadas e apresentadas ao espectador.



Fig. 7, 8 e 9. *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante*, 1989, direção Peter Greenaway.

Essa relação de contraste belo/grotesco também se evidencia através das situações contrastantes vividas pelo marido de Georgina (a *mulher*) e seu amante. Albert (o *ladrão*, marido e dono do restaurante) sempre entra no restaurante pelos fundos, emergindo do grotesco, enquanto Michael (o *amante*) entra pela porta da frente, refletindo seu porte e personalidade atraente e distinta.

Nesta obra se observa como o grotesco pode entrar em harmonia com o belo, Greenaway possui uma maneira particular de trabalhar com os contrastes entre luz e sombra, o olhar e não olhar, o bem e o mal, a vida e a morte, os excessos, a repetição, a metáfora e a alegoria. Constantemente se tem a sensação de estar diante de uma pintura, uma escultura, um texto barroco ou até mesmo de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

## Capítulo II

# O belo-grotesco presente na obra de Jan Švankmajer

### 2.1. - Contexto histórico da produção cinematográfica do leste europeu

Já foi comentado sobre o cinema contemporâneo e suas tendências estéticas. Para entender melhor o objeto deste texto, é importante mencionar o que estava acontecendo no Leste da Europa em relação ao cinema.

Como já foi abordado no capítulo anterior, a Segunda Guerra mudou radicalmente a história dos povos e seus países. Algumas dessas mudanças têm conexões claras, como o sonho sionista do “país próprio”, que adotaria Israel. Nove países se tornaram independentes na Europa Oriental em só quinze anos, um território que junto teria quase o dobro do tamanho do Brasil. No Leste Europeu da II Guerra havia aliados da Alemanha e também países conquistados à força. Com o sonho alemão de conquistas desmoronando, quem tomou boa parte daquele território foi o Exército Vermelho soviético. Assim, com ares de força libertadora, se tornava massiva a influência da União Soviética nesta parte da Europa. Graças à influência soviética, estes países se tornaram regimes comunistas. Alguns à força, outros com apoio da população.

A partir do início do regime comunista Romênia e Tchecoslováquia passam a dividir certas semelhanças históricas: ambos são aliados da União Soviética, mas também passam por momentos conflituosos com este país. A produção cinematográfica nesta região, além de ser censurada pelo próprio regime, era praticamente desconhecida no mundo capitalista e não recebia influência nenhuma das produções estadunidenses. Durante o regime comunista, a censura chegou com muita força, e uma das saídas que os cineastas da época encontraram para se expressar foi o

cinema de animação. As animações também sofriam de censura, porém isto acontecia de uma forma mais branda, por se tratar de uma produção que contem um caráter mais infantil.

A distância e a Guerra Fria fizeram com que as diferenças culturais entre esses países e os ocidentais ficassem ainda mais marcadas. Isto se reflete nos trabalhos em animação realizados na época. A cultura do leste europeu fica plasmada claramente nestas produções, tanto nos temas abordados e na narrativa dos filmes quanto na estética e no uso de um humor extremamente crítico. Muitos animadores tratam temas voltados para questões sociais e educacionais.

A pesar de que algumas animações foram censuradas, esta técnica também foi utilizada a favor do regime comunista para propaganda, sendo muito apreciada por se tratar de um produto que consegue atingir e chamar a atenção de crianças e adultos.

Alguns anos depois, a censura foi abrindo brechas e foi permitida a exibição de determinados filmes. Assim surgiu uma nova produção cinematográfica que possuía temas extremamente críticos e que levantavam questionamentos sobre a sociedade, a burocracia e o modo de vida do homem moderno.

A técnica de animação predominante foi a de Stop Motion. Certos países desta região, como Rússia, República Tcheca e Iugoslávia têm uma forte tradição com teatro de bonecos, com a fabricação de brinquedos infantis e enfeites. Isto explica porque os animadores sentiram mais intimidade para trabalhar com Stop Motion. As animações do leste europeu se tornaram mundialmente famosas e elogiadas devido ao minucioso uso da técnica e à estética incomparável de suas produções.

Entre os animadores mais destacados se encontra o tcheco Jan Švankmajer. O trabalho deste realizador é comumente relacionado com surrealismo, inclusive, integrou o Grupo de Surrealismo Tcheco dos anos 60s. A abordagem surrealista, presente em quase toda a obra, transforma o cotidiano em bizarro. Sua filmografia, composta por mais de vinte curtas e seis longas metragens, renderam-lhe um lugar de destaque entre os criadores e disseminadores da arte surrealista, isto influenciou fortemente o trabalho de outros cineastas, como Tim Burton, os irmãos Timothy e Stephen Quay e Terry Gilliam.

## 2.2. Animações surrealistas

Švankmajer utiliza em muitos dos seus filmes um raciocínio de colagem, tanto nos elementos gráficos que compõem os filmes, quanto na montagem. Por exemplo, *Historia Naturae (Suíta)* (1967) é um retrato animado composto por oito partes as quais representam os oito reinos animais. Cada um desses capítulos mistura desenhos de ilustração científica, fotografias, animais reais, e esqueletos animados; e entre um capítulo e outro aparece a imagem da boca de um homem comendo um pedaço de carne.



Fig. 10. *Historia naturae (suíta)*, 1967, direção Jan Švankmajer.

Angela Dalle Vacche (1997) cita a descrição da colagem: “Na colagem, a hierarquia dá lugar à parataxe – ‘um lado é tão importante quanto o outro’. O que quer dizer que não existe mais um sistema de ordenação”. Mesmo que os princípios da colagem aconteceram no início do século XX, com o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, Dalle Vacche acredita que foi apenas com a *Pop art* da

década de sessenta que essa técnica ganha uma força particular. Em *Historia Naturae*, Švankmajer enfatiza contrastes a través de uma colagem de imagens e técnicas, criando uma acumulação de fragmentos sem hierarquia, que evoca aquilo que não está presente, ou melhor, aquilo que está lá mais é intangível. Cabe destacar que a trilha sonora do filme ajuda a compor esse clima surrealista, do imaginário, que é repetitiva e ao mesmo tempo encantadora.

*Picnic with Weissmann* (Picknick mit Weismann, 1968) também possui essa estética de colagem, principalmente na montagem. O filme começa com imagens de plantas ainda inseridas no solo, interpostas com imagens de uns moveis que se encontram em um amplo gramado (mesa, cama, armário), simulando estar desfrutando de um piquenique. Encima da mesa o tarô esta sendo lido, sem a presença de um leitor, e um jogo de xadrez esta acontecendo de igual forma, sem um jogador. Quem parece ser o Weissmann do título, se apresenta como uma camisa e uma calça vazias, penduradas em um cabide. Durante o filme, uma pá cava continuamente o solo, em frente ao armário. Os objetos possuem uma inocência quase infantil, mas aos poucos vão apresentando atitudes hostis, e tudo termina em uma pequena e macabra cena. Esse, como muito dos filmes de Švankmajer vão além da interpretação, e o foco central de uma análise deve partir de um prazer estético, umas sequencias de imagens belas que não precisam ser entendidas mais sim admiradas e contempladas. É uma beleza que remete a infância, nostalgia de épocas que não voltaram mais.



Fig. 11. *Picnic with Weissman*, 1968. Direção Jan Švankmajer.

Švankmajer é reconhecido por animar coisas “inanimadas”, ou coisas completamente inusitadas. *Meat Love* (1989), é um curta-metragem de 30” que exemplifica perfeitamente o descrito anteriormente.

O ambiente criado em seus filmes comumente é de tonalidades escuras, muito sombrio, penumbroso, o que estimula muitas vezes uma sensação claustrofóbica, de mundo decadente, de confusão existencial, de solidão. Como compositor da decomposição, utiliza o desgaste, a deterioração, a ferrugem, o oxidado. Seus personagens quase sempre apresentam características de deterioração ou tomam vida a partir da composição de outros objetos como pregos e parafusos, rochas, eletrodomésticos.

A partir do gosto pelo oxido, surge também um extenso universo orgânico, que varia ente alimentos que adotam vida até o próprio processo de putrefacção. Frutas, legumes, vegetais e

principalmente carne representam situações humanas, conversam, brigam, dançam, são destruídas e transformam-se em novos seres.

*Flora* (1989), um curta-metragem com duração de 30", possui essas características mencionadas anteriormente. Desde a primeira cena, o espectador se encontra com imagens de vegetais se decompondo. Logo se revela que o objeto observado é uma mulher, cujo corpo é conformado por tomates, repolho e outros vegetais, remetendo às pinturas do Arcimboldo, as quais aparecem repetidas vezes como forma de referência nos filmes deste cineasta. Pedacos do corpo se decompõem de maneira acelerada, um único copo de água se encontra encima do criado mudo, sem possibilidade de ser alcançado pelo corpo amarrado. Dezesesseis *takes* e trinta e dois segundos parecem mais uma vinheta do que uma historia.

Com essas variações de formas e composições, Švankmajer dá vida a uma narrativa que cria associações e se dirige mais aos sentidos, à percepção. O uso de animais, seja vivos, mortos ou em estado de decomposição, faz com que se crie um universo absurdo mais que ao mesmo tempo faz todo sentido, e compõe as cenas mais surreais que possa-se imaginar.

Entre o orgânico e o oxido, Švankmajer busca o caos, a desordem, o medo, o humor critico, o terror e a morbidez, e parece que ele busca libertar de certa forma o espectador daquela conformidade cultural e social vivida na época. Muitos dos seus filmes foram censurados, por causa desse caráter subversivo e critico sempre presente na sua obra. Porém, aquela brecha que a censura abriu, permitiu que na década de 80 seus filmes fossem conhecidos mundialmente.

Jan Švankmajer estudou na Academia de Artes Performáticas de Praga no departamento de bonecos. Seu primeiro filme foi feito em 1964 e durante trinta anos fez filmes memoráveis e únicos, influenciando o trabalho de muitos cineastas reconhecidos hoje. Em 1987 Švankmajer completou seu primeiro curta-metragem, *Alice*, uma subversiva adaptação de Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll. Os experimentos surrealistas deste cineasta misturam atuação ou *live action*, com animação de objetos, explorando ao máximo de forma sutil os limites das técnicas.

A cada obra que é apresentada, transfere um pouco da sua intempestiva linguagem que revela a maior capacidade deste animador, transformar imagens consideradas grotescas, em belas. Através da pluralidade animadora e engenhosidade multifacetada do surrealismo são recorrentes nos seus trabalhos a diversidade de composições inspiradas no mundo dos sonhos. Suas histórias são carregadas de elementos surreais e macabros. O domínio da técnica se reflete claramente em seus trabalhos, seja com argila, massinha, objetos inusitados e comestíveis, ou criação de objetos e bonecos.

*Escuridão/Luz/Escuridão* (Tma/Svetlo/Tma, 1990), curta-metragem que possui sete minutos de duração, exibe um trabalho que impressiona pela forte irrealidade e seu caráter existencialista, e tem como ingrediente principal massas de argila formando partes do corpo, como pés, mãos, língua, olhos, pênis; que vão se juntando até formar um ser humano completo dentro de uma sala minúscula. Elementos que imediatamente causam estranhamento e perplexidade, mas que ao mesmo tempo, com o uso da narrativa, embevece o espectador.

O homem vai se formando aos poucos e conforme isto acontece, a sala parece que vai ficando menor e a sensação de claustrofobia aumenta. Pode-se interpretar esta sensação como uma alegoria à vida sufocante jazida durante muitos anos na região do Leste Europeu, mas também como uma metáfora da luta constante de um artista talentoso, que anda sempre na procura da beleza e significado do sistema político do país onde mora. Da escuridão da *não-existência*, à luz do conhecimento, à insuportável escuridão do ser, Jan Švankmajer coloca sua visão de mundo não muito alegre nem otimista.

Acompanhado por uma sonoplastia muito bem atribuída, Švankmajer experimenta seus próprios devaneios, atribuindo um imponente sentido visceral e reflexivo às imagens que conformam o filme.

Trabalhos iniciais como *Punch & Judy* (1966), onde dois bonecos brigam por um hamster real, ou *Et Cetera* (1966) demonstram uma imaginação radical e uma abertura estética a todas os recursos cinematográficos que se encontram disponíveis.

Descrevendo alguns dos filmes de Jan Švankmajer, pode –se observar como impera uma estética grotesca, que ao mesmo tempo possui uma beleza. Esses fenômenos estéticos podem parecer contraditórios, porém é nessa contradição que radica a harmonia entre o grotesco e o belo. Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, e a lenda germânica Fausto têm servido como inspiração para realizar seus filmes, dando vida a adaptações subversivas das obras originais.

## Capítulo III

### Jabberwocky, uma animação belo-grotesca.

Depois de compreender como o contexto histórico influencia nas leituras estéticas das produções cinematográficas, é possível tomar como exemplo de belo-grotesco uma das animações do cineasta tcheco Jan Svankmajer.

*Jabberwocky* (*Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta*, 1971) um curta-metragem animado com 14 min. de duração, é uma adaptação subversiva que Jan Svankmajer fez para o poema de Lewis Carroll com o mesmo nome. Este poema do século XIX faz parte das aventuras de *Alice no País das Maravilhas*. A particularidade desta obra literária radica no uso de palavras inventadas alternadas com palavras já existentes na língua inglesa, produzindo um ritmo agradável aos ouvidos. Palavras brincalhonas que encantam e remetem a infância, fazem deste poema uma obra *non-sense*, alvo de diversas interpretações.

Na versão animada do poema feita por Svankmajer, um armário se desliza magicamente pela floresta em direção à câmera abrindo suas portas, as quais contem uma espécie de sala de jogos, com brinquedos e bonecas. É nesta seqüência de abertura que o poema de Carroll, *Jabberwocky*, é lido por uma voz de criança. O poema colocado no começo do filme remete a um feitiço que traz os brinquedos de volta à vida. Cabe destacar que a primeira e última estrofe são as mesmas, insinuando a circularidade do enredo heróico de caçadores de monstros.

Apresenta-se um cômodo onde brinquedos e jogos antigos interagem, sob a tutela de uma roupa infantil animada que faz às vezes de menino. Tudo se desenrola como se tratasse do mais belo dos pesadelos: os aviõezinhos feitos de folhas de caderno escolar voam fora da janela, bonecas sentam-se à mesa em um chá glutão e canibal no qual são servidas partes de outras bonecas, os pelotões de soldadinhos de plástico se posicionam calculadamente sobre uma mesinha. O cômodo

é oculto, suspenso, onde a solidão do menino joga. É uma história antiga a crença de que as crianças imaginam que seus brinquedos ganham vida quando ninguém os observa, que certo animismo misterioso se apodera de seus brinquedos, como se eles tivessem uma outra vida.



Fig. 12 e 13. *Jabberwocky*, 1971, direção Jan Švankmajer.

*Jabberwocky* finaliza quando uma linha de tinta traça avidamente um caminho, com rabiscos, dentro de uma espécie de labirinto e consegue alcançar a saída acima de um retrato masculino, o qual remete a uma figura paterna. Os filmes de Svankmajer freqüentemente contem uma estrutura encantatória. Esse encantamento vem da repetição de ações que leva a uma conclusão marcada por uma contenção ou um escape.

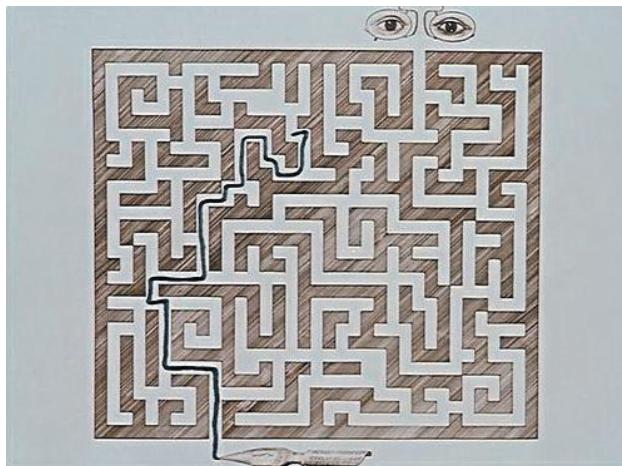


Fig. 13, 14 e 15. *Jabberwocky*, 1971, direção Jan Švankmajer.

O onírico, que é tema central no surrealismo, também é nesta obra do cineasta tcheco. Para Svankmajer, a vida se compõe de realidade e sonho, são elementos que vão juntos, e ele utiliza seus sonhos como fonte de criação. Existe uma logica dos sonhos, que se torna reveladora, e ao mesmo tempo fora do que o senso comum ou a ciência possam explicar.

Segundo Hal Foster em *Compulsive Beauty*, (1993) as definições e práticas do surrealismo se organizam em torno do sinistro no sentido em que este foi definido por Freud como múltiplos signos de uma confusão entre a vida e a morte. Para Foster “estas confusões maravilhosas apagam as distinções entre o dentro e o fora, o psíquico e o social”. A ilusão de vida caracterizada aos objetos (armário, bonecas e brinquedos, roupas, etc) que protagonizam este filme de Svankmajer emulam os efeitos do sinistro tipificados por Freud e recuperados por Foster a propósito de uma releitura das chaves do surrealismo. Esses objetos não são objetos estranhos, são objetos de uso comum, mas na situação colocada geram um estranhamento e convocam o inquietante, o lúgubre.

No grotesco, afirma Adolfo Vasquez (1999), é que se manifestam imaginários fantásticos, estranhos e irrealis que são produzidos e combinados de forma heterogênea, “embora os elementos que se misturem ou combinem sejam reais”. O principal elemento estético que caracteriza esta obra como belo grotesco é o estranhamento, a estranha inquietação que se gera no espectador. Pode-se perceber que existe neste filme uma linha tênue entre terror, pesadelo, e inocência.

As situações que geram sentimentos de inquietude, por não conseguir ser explicadas, podem ser consideradas como angustiantes ou até aterrorizantes por quem as vivencia. O que apavora é o fato de que *algo não acontece como deveria acontecer*.

Freud, em seu artigo intitulado “*O Estranho*” (“*Das Unheimlich*”), de 1919 explora o que é considerado inquietude ou estranhamente familiar. *Unheimlichen* é tudo que deveria permanecer secreto, escondido e, no entanto aflora, afirma Eco (2007).

Freud se propõe a investigar as condições que promovem o aparecimento do estranho, considerando-as como fatores básicos de retorno de um conteúdo reprimido, qualquer que fosse seu afeto original. A estranheza se deveria ao retorno em si, e à secreta familiaridade do fenômeno, indicando portanto, não ser este novo ou alheio à mente, mas que apenas teria sido afastado pela repressão.

Freud concorda com o psiquiatra alemão Ernst Jentsch que o inquietante se apresenta como oposto de tudo aquilo que é confortável e tranquilo.

Um inusitado que reaparece depois da remoção de algo anteriormente conhecido e que havia perturbado seja a nossa infância individual, seja a infância de humanidade (como o retorno de fantasias primitivas acerca de espectros e outros fenômenos sobrenaturais). Freud remetia o recalque individual a temores referentes à esfera sexual, particularmente o medo da castração, o não é por acaso que citava situações “góticas” como membros arrancados do corpo, cabeças decepadas ou pés que dançam sozinhos como eventos inquietantes.

Uma experiência estranha acontece quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se.

O estranho não ocorre mediante a incidência de um fenômeno absolutamente desconhecido, mas revela-se como um retorno ou reiteração daquilo que é conhecido ou é familiar. É esse aspecto que Freud busca explicitar no termo *inheimlich*: sua ambivalência essencial entre o doméstico, amistoso e familiar (*heim*) e o desconhecido ou alheio. O estranho, portanto, seria uma reação de espanto diante de algo tornado irreconhecível por força dos processos repressivos.

Mas no estranhamento, isso que a fantasia oferta como objeto- fantasma é uma imagem inesperada, angustiante e principalmente, mórbida. O estranho revive a ansiedade dos complexos infantis, pondo o sujeito nesse lugar de falta e angústia; é um lapso abrupto da realidade em função da fantasia que a constitui.

Cenas como a da maçã apodrecendo, ou as bonecas sendo canibalizadas representam o grotesco, o repulsivo, a deformidade. A situação onde estas cenas são colocadas, o contexto da animação toda é bela, pois remetem a uma infância, a uma época de inocência, a algo estranhamente familiar. A estética belo-grotesca é constituída neste filme por situações que remetem à infância

em forma de pesadelo. O estranho e o inquietante representam os fenômenos que geram essa ambiguidade.

Muitas palavras em comum aparecem quando se tenta definir os conceitos de grotesco e de belo. A construção desses conceitos tem a ver com diversos fatores e um dos mais importantes é o contexto histórico da obra. O grotesco se apresenta como um limite tênue entre realidade e não realidade, numa tentativa de mostrá-la de forma diferente, não idealizada.

Também o Estranho aparece quando a realidade e a fantasia se mesclam e o limite entre elas fica nebuloso. Elementos como membros decepados, objetos inanimados que ganham vida, retorno da morte, realização imediata dos desejos, onipotência de pensamento entre outros são tão estranhos quanto grotescos. E parece que a pesquisa de um deles, traz necessariamente a presença do outro.

## Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. Linguagem e Vida. In: *A Velhice Precoce do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. P. 181-185.
- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009. P. 108-109.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995. P. 9-14/ 89-153.
- CALABRESE, Omar. *A idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. P 9-16/ 151-159.
- DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and Painting: How art is used in film*. Austin: University of Texas. Press, 1996. P. 107.
- ECO, Umberto. *Historia da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT, 1993.
- FREUD, Sigmund. "Volume XVII". *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Ímago, Rio de Janeiro, 1969.
- GUBERN, Roman. *Cinema Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. Cap. 1, p. 7-47.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 91-106/155-162.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juízo*. Madrid: Librería General de Victoriano Suarez, 1914.
- MUNIZ, Sodr e e PAIVA, Raquel. *O império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. P. 154.
- VASQUEZ, Adolfo Sanch ez. *Convite   estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. P. 285-290.
- Entrevista com Jan  vankmajer, por Máximo Esseverri, Argentina, 2007. <[http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=225:artensayosurrealismosvankmajer&catid=43:catensayos&Itemid=59](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=225:artensayosurrealismosvankmajer&catid=43:catensayos&Itemid=59)> Disponível em: 22/06/2012.