



ESCRITA DA HISTÓRIA

E (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS

ARTE E ARQUIVOS EM DEBATE

CRISTINA FREIRE
organizadora

ESCRITA DA HISTÓRIA

E (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS

ARTE E ARQUIVOS EM DEBATE

X Congresso Internacional de Estética e História da Arte
Escrita da história e (re)construção das memórias : arte e arquivos em debate

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Comitê Científico

Cristina Freire (MAC USP / PGEHA USP)
Lisbeth Rebollo Gonçalves (ECA USP / PGEHA USP)
Edson Leite (MAC USP / PGEHA USP)
Vera Pallamin (FAU USP / PGEHA USP)

Comissão Geral do Congresso

Águida Furtado Vieira Mantegna
Andrea de Lima Lopes Pacheco
Guilherme Weffort Rodolfo
Joana D'Arc Ramos Silva Figueiredo
Paulo Cesar Lisbôa Marquezini
Sara Vieira Valbon

Apoio

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – PGEHA USP
Museu de Arte Contemporânea – MAC USP
Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo – PRCEU
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES

GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu
CALT - Cultura e Arte no Lazer e Turismo

ESCRITA DA HISTÓRIA

E (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS

ARTE E ARQUIVOS EM DEBATE

CRISTINA FREIRE
organizadora

{PGEHAUSP}

MAC
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

USP

PRCEU
USP

CAPES

FAPESP

São Paulo 2016

© – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 – Anexo – sala 01
05508-050 – Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil
Tel.: (11) 3091.3327
e-mail: pgeha@usp.br - www.usp.br/pgeha
Depósito Legal – Biblioteca Nacional

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Lourival Gomes Machado do
Museu de Arte Contemporânea da USP

Congresso Internacional de Estética e História da Arte (10., 2016, São Paulo) .
Escrita da história e (re)construção das memórias : arte e arquivos em debate / organização Cristina Freire. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016.
374 p. ; il.
ISBN 978-85-7229-074-6
1. Estética (Arte). 2. História da Arte. 3. Arquivos de Arte. I. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Estética e História de Arte. II. Freire, Cristina.
CDD – 701.17

Fotografia capa: Fernando Piola

*Tradução dos textos de Ticio Escobar, Sebastián Vidal Valenzuela, Fernando Davis,
Daniella Carvalho e Claudia Rojas:* María Cristina Caponero

Revisão de textos: André Henriques Fernandes Oliveira

Produção editorial: Águida Furtado Vieira Mantegna, Paulo Cesar Lisbôa Marquezini e Sara Vieira Valbon

Organização: Cristina Freire

Publicação do X Congresso Internacional de Estética e História da Arte - Escrita da história e (re)construção das memórias : arte e arquivos em debate, realizado nos dias 24 a 27 de outubro de 2016 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, organizado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo.

CARAVAGGIO: RELEITURAS E REESCRITURAS DA ARTE EM DEREK JARMAN

DONNY CORREIA¹

EDSON LEITE²

SINCRONISMO E DIACRONISMO ENTRE O PINTOR E O CINEASTA

“A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução”, escrevia Benjamin (1969, p. 60) em seu tratado sobre as reflexões acerca da obra de arte na modernidade. Assumimos a máxima como verdadeira e, a partir dela, gostaríamos de propor neste breve trabalho alguns outros pontos de vista a partir de um pré-estudo tendo como objetos a poética de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610) e do pintor e cineasta contemporâneo inglês Derek Jarman (1942-1994), que filmou a vida do artista italiano em 1986, mas o fez de maneira transversal à historicidade linear observada nas cinebiografias de outros artistas como Pollock, Rembrandt e Modigliani.

Citando, novamente, o mesmo trabalho de Benjamin, Julio Plaza observa que

[...] Benjamin propõe um princípio construtivo da história. Na oposição entre historiografia e historicidade, inclina-se para a segunda, pois é esta que pode representar uma historiografia inconsciente, o lado oculto da historiografia oficial e o registro da experiência humana. Benjamin vê, em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes e o presente atual do historiador (PLAZA, 2003, p. 4).

-
1. **Donny Correia.** Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Edson Roberto Leite.** Professor titular do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e docente no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

Interessa-nos partir deste ponto de vista para estabelecer paralelos entre os dois artistas aqui abordados, fazendo com que a interpretação jarmaniana da vida e da história de Caravaggio, seja vista exatamente num corte sincrônico entre o legado do pintor e o que buscava legar em sua história o cineasta.

Ainda, sobre o conceito que buscamos para introduzir o assunto, diz Roman Jakobson (1969, p. 121) que a descrição sincrônica não considera apenas a produção de um dado período, mas também aquela parte da tradição que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Portanto, é a partir desta oposição entre o sincrônico e o diacrônico que poderemos examinar de que forma o cineasta britânico Derek Jarman apropriou-se de um resquício vivo da tradição para reescrever um Caravaggio pessoal.

CARAVAGGIO, UM PROTOCINEASTA

Olhando de maneira transdisciplinar para a obra de Caravaggio, não é difícil compreender as razões pelas quais Derek Jarman tenha se interessado por filmar sua vida de forma experimental, atípica e, sobretudo, imbricada com a própria vida do cineasta. Jarman já havia mostrado interesse por personagens históricos deslocados de sua historiografia original e postos em alinhamento com a contemporaneidade das décadas de 1970 a 1990.

Portanto, assim o fez com Michelangelo Merisi da Caravaggio. Jarman valeu-se da vida mundana, criminosa e devassa do pintor, cuja obra extremamente realista e ofensiva para o gosto da época, sempre lhe pareceu cinematográfica por excelência. Não à toa, declarou a esse respeito: “Se Caravaggio reencarnasse em nossos dias, certamente seria um cineasta [...]”³ (PEAKE, 2011, p. 300).

Uma questão óbvia a esse respeito se apresenta: como confrontar cinema e pintura no âmbito da interação verdadeira entre ambos, sem incorrer na dinâmica simplória de uma cinebiografia? Seria possível analisar quadro e enquadramento, pintura e campo, nos mesmos patamares e com as mesmas ferramentas? Para usar uma noção presente nos estudos de Jacques Aumont, pretendemos observar a maneira como Jarman transforma elementos naturais da pintura em diegese filmica a partir do estilo de pintura adotado por Caravaggio no século XVII.

[...] a borda inferior da tela pintada é aquela na qual, literalmente, tudo se apoia. É surpreendente, assim, que a borda tenha, quase sempre, um tratamento particular, que leva em conta essa função de solo e de sustentáculo perceptivos e imaginários. Citarei [...] manifestações frequentes em toda a pintura clássica: a tática que consiste em abrir, na borda inferior, um precipício mais ou menos ameaçador, um *abismo* [...] À tendência ao “abismo” pertencem obras como [...] *Deposição de Cristo*, de Caravaggio [...] (AUMONT, 2007, p. 121).

3. Tradução nossa.

Notamos que Aumont aponta um elemento bastante significativo na estética cinematográfica: o extravasamento da imagem para fora do campo visual do espectador. O cinema, em sua forma de compor a imagem, conta com o recurso narrativo que leva o que se vê no campo para além das bordas do quadro. Toda imagem é uma imagem aberta, tal qual o quadro de Caravaggio citado pelo autor.



Caravaggio. Deposição de Cristo. OST. (1602-1604)

Fonte: www.studyblue.com, acessado em 31/7/2016

Observamos na pintura de Caravaggio uma espécie de abismo, um ir além das bordas. Uma expansão do campo visual que implica a narrativa em evolução que mergulha no negro. O que parece um recurso menos importante, na realidade derrama para além dos limites da tela um movimento contínuo, já que nossos olhos são impelidos a se deslocarem da porção superior direita para a porção inferior esquerda, numa espécie de *panorâmica*. Sobre este fenômeno, Aumont evoca os escritos de André Bazin a respeito da relação entre pintura e cinema:

[...] o cinema, por suas diversas intervenções, “abriu” o espaço das telas pintadas, dotou-o de um fora imaginável, de um fora-de-campo [...]. O quadro filmico, por si só, é *centrífugo*[...]. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: [...] obriga o olhar de espectador a voltar sem parar para o interior [...]. (AUMONT, 2007, p. 111)

CARAVAGGIO POR CARAVAGGIO

Jarman desejou filmar não só a vida proscrita de Caravaggio, mas também dissecar a arte como uma forma de expropriação (PEAKE, 2011, p. 301). O bandido Caravaggio também assaltava sua sociedade com suas pinturas ultrarrealistas, assim como Jarman pretendia escandalizar as instituições com sua leitura pessoal, homoerótica e criminosa do pintor. Eis um dado que nos leva a enxergar o filme como reescrita da história, pois, em perfeita sincronia com a personalidade transgressora do diretor, “[...] destaca-se em primeiro plano, a preferência de Caravaggio pelo conflito humano em vez do retrato de alguma purificação ou redenção em nome do sagrado. O *undergroud* lhe interessa” (SOLEDAR, in: CASTAÑEDA; DIAS; FONSECA, 2014, p. 158).

Ao imprimir no filme sua própria consternação em relação ao estado de coisas que vivia, Jarman transfigura-se em Caravaggio, e seu pintor, no seu filme, torna-se personagem de suas pinturas. Com uma cumplicidade secular, Jarman ilustra a morte de Caravaggio, no final da fita com a mesma descida do Cristo de sua cruz.



Cena do filme *Caravaggio* do diretor Derek Jarman, (1986)

Fonte: Zeitgeist Films

Na pintura de Caravaggio, o vidente precisa do estímulo palpável para ser induzido a olhar o que está fora de campo. Na cena de Jarman, o fora de campo já está dado, e o espectador espera ser induzido a expandir sua visão para além da tela. Não é mais necessário expandir o campo visual da cena, mostrando o abismo depois do piso firme. Neste filme, o tempo não existe como noção linear. Não é possível compreender a vida de Michelangelo Merisi da Caravaggio estancada num dado momento da linha cronológica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Disse Merleau-Ponty (2013, p. 24) que a visão é espelho, ou concentração, do universo e que o cosmo particular dá acesso ao cosmo geral. No filme em questão, estão presentes os vícios do pintor, suas relações conturbadas com seus parceiros de

vida e obra. Cada momento do filme é pontuado por uma reprodução fidedigna de uma tela, de maneira que o cineasta mostra sua personalidade, desvela-se ao espectador, e coloca o pintor Caravaggio no protagonismo do assunto tratado em suas telas. Lembremos que, já em suas primeiras pinturas, Caravaggio valia-se dos personagens tratados para representar-se. É marcante, por exemplo, sua obra que retrata Baco doente. Já aí temos um dos deuses romanos, adotados a partir da mitologia grega, humaniza e retratado numa época em que o próprio pintor se encontrava recluso num sanatório italiano, debilitado.

Posteriormente, debilitado pela AIDS, Jarman também se valeu das contradições físicas e psíquicas de seus personagens, alguns históricos, como o rei Ricardo II ou o filósofo Ludwig Wittgenstein. Do ponto de vista de uma estética híbrida com vistas a um diálogo entre a pintura e o cinema, a complexidade repousa no fato de que sua vida é expandida para além dos limites centrípetos da moldura e encontra a vida de outra figura igualmente inquieta, no caso de nosso estudo, Michelangelo Merisi da Caravaggio, que reescreve a história da tradição enquanto escreve sua própria história.

Concluímos que o ato criador na arte de Caravaggio e na de Jarman caminham em paralelo, numa historicidade sincrônica em que pouco importa ou é útil a abordagem em forma de linha do tempo, pois os fenômenos comuns e intrínsecos colocam-se, forçosamente, num tempo e num espaço transversal e atemporal dentro da poética seja pictórica, seja filmica.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In GRÜNEWALD, José Lino (org. e trad.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CASTAÑEDA, Alessandra; DIAS, Victor; FONSECA, Rafael. **Derek Jarman**: cinema é liberdade. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções; Caixa Cultural, 2014.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEAKE, Tony. **Derek Jarman**: a biography. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.