

## O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo

LINS, Consuelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Beatriz Pimenta

Consuelo Lins trabalhou com Eduardo Coutinho em dois de seus filmes: *Babilônia 2000* e *Edifício Master*. Nesse livro ela descreve através de produções expressivas do cineasta, o processo de desenvolvimento de seu método de trabalho. Coutinho no início de sua trajetória, ainda como cineasta de ficção, filmou a primeira parte de *Cabra marcado para morrer* a pedido do Centro Popular de Cultura da UNE – CPC. No final dos anos 60, com personagens ainda muito tipificados, o filme seguia os moldes do CPC: equipes pequenas, orçamentos baixos, atores e locações naturais, mas ao ideal revolucionário não convinham ambigüidades ou experimentações estéticas. Segundo a autora, Coutinho só começa a elaborar um método próprio quando trabalha como documentarista na Rede Globo, período em que mantém sua produção autoral de forma independente.

No início dos anos 80, um programa do Globo Repórter dirigido por ele causa impacto na tevê, fato que os mais velhos talvez ainda lembrem e que os mais jovens devem conhecer a fim de entender melhor a trajetória do cineasta. Para além do bem e do mal, nesse episódio relatado no livro, um major aposentado, tido como coronel em seu latifúndio no Nordeste, fala sinceramente sobre suas crenças, conseguindo cativar os telespectadores apesar dos absurdos de sua prática. Quando já estávamos em um processo de abertura política, o usual seria caricaturar o coronel. Coutinho, porém, opta por mostrar o quanto formas de poder arcaicas ainda estão arraigadas na

crença daquele homem e na das pessoas que o servem. Em *Santo Forte* ele vai sedimentar ainda mais essa idéia, apresentando vida e crença como fatores indissociáveis. De maneira geral, seus personagens sempre falam a respeito daquilo em que acreditam, em que não acreditam ou em que gostariam de acreditar. Seu método é incentivar o personagem a falar espontaneamente e em sua linguagem. Nessas falas não importa muito a veracidade dos fatos, pois com frequência a encenação do personagem para o cineasta, ou para a câmera, pode ser mais reveladora do que o fato relatado. Essa linguagem dos personagens, mesmo quando usada para transmitir informações clichês, nos ajuda a penetrar imagens de um cotidiano que nos é estranho. Pela ótica de seus filmes, entre os seres humanos sempre haverá alteridade, mas também consenso quando ele subverte o dito popular declarando que "de perto todo mundo é normal".

Coutinho usa o vídeo na composição de seus filmes desde seu aparecimento e o considera uma possibilidade de viabilizar seus projetos, e não um meio por si. Hoje, com vídeo de alta qualidade é comum fazer filmes a partir de material digital; na época em que o vídeo tinha baixa qualidade era mais usado em videoarte. Para Coutinho não é o material que define a qualidade de um filme ou, até, se um filme é um filme, mas sim o conteúdo desse material. Para seus filmes, que sempre exigiram material abundante e que não tinham fins diretamente comerciais, o vídeo sempre foi uma possibilidade de viabilizar projetos, ou seja, o vídeo para Coutinho não foi opção estética, mas meio de ver realizados seus filmes.

Estética, aliás, é algo cujo conceito não fica bem-esclarecido no livro. Algumas vezes o termo é usado como algo predefinido e imutável: "os filmes de Coutinho são produtos de certos dispositivos que não são a forma de um filme, tampouco a estética"; depois, fala-se que "os impedimentos atuais para se realizar um documentário estão muito mais ligados à estética", quando o plano longo que incorpora o acaso

é evitado; e, por fim, há a constatação de que nos filmes de Coutinho "ética e estética se articulam de modo inextricável". A censura, portanto, permanece, ainda que mais sofisticada, já não tão preocupada com as informações, mas com a maneira de abordá-las; e isso só se dá como questão estética à medida que existe outra estética que deixa espaço para pensar, para construir opiniões diferentes sobre o que está sendo apresentado.

Particularmente certos procedimentos em sua trajetória, mais do que um método, são hoje característicos de uma estética cinematográfica, que ele inaugura no Brasil: atores e locações naturais, o plano longo sem cortes, o som direto, a marca evidente dos cortes, a imprevisibilidade do roteiro devida à não-expectativa sobre a fala dos personagens, e o procedimento inédito de não fazer um filme sobre os outros, mas de "fazer um filme com os outros" do início ao fim, e filme de qualidade, é claro. Cabe ainda lembrar que a autora indica com precisão as influências em Coutinho do Cinema Novo brasileiro, do cineasta francês Jean Rouch, do cinema direto americano, bem como afinidades de sua prática com algumas expectativas teóricas de André Bazin, que não chegaram a se confirmar no cinema moderno.

---

### Auto Retrato

Exposição na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea na Fundação Serralves na cidade do Porto, Portugal, de 28 de julho a 14 de outubro de 2007.

Márcia Valéria Teixeira Rosa

---

A partir da segunda metade do século 19, a fotografia modifica o processo de execução dos auto-retratos, gerando uma série de discussões em torno de seu va-

lor artístico, mas, principalmente, nova forma de representação não mais no ateliê e sim diante da câmera.

As vanguardas históricas trazem nova contribuição e nova reflexão do papel desempenhado pelo artista. Em especial a partir da década de 1960, os artistas, distanciando-se do ateliê, distanciam-se igualmente da forma tradicional de auto-representação diante do espelho. Notamos que a utilização da fotografia não se restringe à documentação, mas se exerce sobretudo como expressão artística.<sup>1</sup>

O presente texto apresenta breves considerações acerca do auto-retrato, tema da mostra na Fundação Serralves, que reúne cerca de 30 artistas plásticos. Sob curadoria de Guy Schraenen, a idéia central da exposição é apresentar as várias formas de auto-representação da geração de artistas da década de 1960, utilizando a imagem fotográfica como ponto de partida e acoplando os conceitos de auto-retrato e autobiografia.

Por princípio, a prática de execução da pintura de auto-retrato é tratada como forma de representação realista, objetivando a autocontemplação.<sup>2</sup> Por outro lado, Édouard Pommier<sup>3</sup> alega que, para atender a essa prática artística, desde a Renascença o pintor transforma, retoca ou mesmo melhora as características físicas do retratado.

Em relação aos artistas da década de 1960, não se trata de retoque para incrementar a aparência – as fotografias são retocadas, rabiscadas ou exibem intervenções pelo desejo de apresentar-se sob diversas formas. Em *Important Business nr2*, Geza Perneczky coloca fotos de partes de seu corpo ao lado dos membros fotografados; o resultado é sempre um jogo de diferentes posições, "brincando" com o olhar do espectador.

Essa atitude de intervenção sobre a fotografia está presente também na obra de Mark Verstockt *Man in this is not a book*, cuja foto de corpo inteiro apresenta duas

linhas dividindo seu corpo em quatro partes; na linha vertical, o registro da medida de sua altura: 1,78m.

As poses tradicionais em três quartos diante do cavalete são abandonadas, em favor de nova atitude, a exemplo de Guglielmo Achille Cavellini em *Autoitratti*: três fotos do artista de pé, usando numa máscara de macaco, em outra chapéu longo, tendo os olhos cobertos com o nome do artista, e na terceira máscara de caveira. Seu terno reproduz as cores da bandeira italiana, sendo cada faixa de cor composta por círculos com seu nome, como uma colcha de retalhos; dessa forma, o artista italiano deixa registrada sua nacionalidade, revelando sua identidade.

Os artistas podem também auto-revelar-se através de acontecimentos de sua vida, como a foto de Christian Boltanski aos nove anos, em *10 Portraits Photographiques de Christian Boltanski 1946-1964* ou ainda através de gestos, como em *Reconstitution de Gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, jogando uma gigantesca orelha para o alto, em 1949.

Outro mecanismo utilizado pelos artistas é o revelar-se com recurso da nudez. No entender do curador, o desnudar-se é estar aberto plenamente para expor suas qualidades e defeitos, como na obra de Sten Hanson *A living man*, em que o artista está nu estendido na grama; em *Portrait*, com os dois retratos de Sef Peeters exibindo no peito nu as inscrições "God" e "Devil"; ou, ainda, nas radiografias ampliadas de várias partes do corpo de Roy Adzak, em *From Anthropometric Data*.

Giorgio Ciam, em *Studio per un autoritratto*, apresenta o processo de auto-representação na frente do espelho, utilizando a fotografia como registro. Por outro lado, observamos que prática muito presente na década de 1960 consiste nas experiências de ocupação de outros lugares, para além do ateliê, possibilitando a investigação do próprio conceito de espaço e que encerram definitivamente a tradicional ligação da imagem reproduzida no espelho, dentro de um estúdio, como demonstrou Richard Hamilton em *Several volumes of Polaroid Portrait*.

1 Freund, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.

2 Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo. O auto retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio Alvim, 2000.

3 Pommier, Édouard. *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*. France: Éditions Gallimard, 1998.

---

## Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar

MARTINS, Luiz Renato. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Coleção Arte + (direção de Glória Ferreira).

América Cupello

---

O volume mostra os percursos do autor na investigação da obra de Manet, enfocando o paradigma Manet & Marco Zero da Arte Moderna, no cerne da conceituação de base formalista, que situou o artista como marco de origem da arte moderna por sua suposta indiferença ao motivo. Nesse sentido, sua pintura foi vista como princípio da arte não temática, origem da arte abstrata.

O texto privilegia a retomada do caso Manet em sua reviravolta interpretativa, por ocasião do centenário da morte do pintor, em 1983. Nessa ocasião surgem novas abordagens de sua obra, analisadas por Martins, que ressalta o contexto político e social em que o artista viveu, e a influência decisiva de Baudelaire em sua formação.

Promovendo instigante diálogo entre o presente, o tempo e a obra de Manet, Martins afirma que "os objetos artísticos modernos são complexos discursivos", conectando obra e contexto.

Colocando em questão o dossiê Manet e munido de linguagem ágil e direta, o autor expande seus instrumentos de pesquisa em verdadeira dissecação do tema, sob o viés do materialismo.

Em sua investigação, Martins refaz caminhos e ilumina o contexto em que a história se deu, alertando o leitor de que a narrativa sobre a qual trabalha é também uma história de poder que não começa nem acaba nela mesma.

Na reconstituição do caso Manet, Martins aponta a ascendência de Baudelaire sobre o pintor, fato ignorado pelos formalistas e que explica a grande questão colocada no texto: como se delineou a modernidade para Manet e a importância de Baudelaire em sua formação.

O autor aciona pistas que revelam a obra do pintor, tendo como pano de fundo o diálogo Baudelaire & Manet. Segundo Martins, as escolhas temáticas de Manet seguem literalmente as propostas de Baudelaire, ressaltando o caráter político e os nexos históricos (internos e externos às telas) e suas conexões com o contexto da época.

Nesse viés, a pintura de Manet, ao contrário do que pensavam os formalistas, não seria exclusivamente visual e não narrativa. Muito pelo contrário. Martins reflete, por meio das obras *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), *Olympia* (1865) e *Un bar aux Folies Bergères* (1881-2), sobre a atitude do artista, que não abdica da significação, mas maneja o sentido da ação e da comunicação. Seu texto evidencia que a arte de Manet estava no compasso da modernidade. Uma arte ancorada na vida efêmera, na Paris das grandes avenidas, dos cafés-concerto, das feiras internacionais e das vitrinas. A noção de mercadoria e a mutação radical do humano e suas relações são chaves mestras no entendimento dessa obra, sob a perspectiva de Martins.

Por meio da análise da obra-síntese de Manet, *Un bar aux Folies Bergères*, Martins conclui: "não retrata uma cena ligeira como faziam os impressionistas, mas trata-se de um quadro histórico, de um mural a um só tempo épico e trágico da vida moderna, como queria Baudelaire, e ainda um momento vivo do diálogo de Manet com este".

Além do texto principal, o volume possui um capítulo sobre referências e fontes, e outro sobre sugestões de

leituras. O livro contempla o processo, além da pesquisa reunindo arte, história, e investigação. Uma visão ampliada do tema e do artista, valiosa tanto para os estudantes como para os pesquisadores de arte em geral.

---

## O fim da história da arte

BELTING, Hans. São Paulo: CosacNaif, 2006.

Mauro Trindade

---

Em 1983, o professor alemão Hans Belting proferiu aula inaugural na Universidade de Munique que se tornaria célebre. Mais tarde lançada em livro, *O fim da história da arte?* punha em questão as dificuldades da história da arte, linear, ordenada e ocidental, em absorver as transformações da arte do século 20. "Tratava-se então", escreve Belting no prefácio deste mais recente *O fim da história da arte*, "de um gesto de revolta contra tradições falsamente geridas" que resultaram em uma história da arte escrita de forma apressada, caótica e incoerente.

Entre os dois livros, é patente a supressão do ponto de interrogação do título. A pergunta feita nos 80 tornou-se certeza na década seguinte. *O fim da história da arte*, subtítulo *Uma revisão 10 anos depois*, aprofunda e amplia questões apenas esboçadas na palestra inicial. A tese de Belting é a de que há uma crise na história da arte por sua incapacidade, em seus moldes tradicionais, de compreender a arte contemporânea. Mais ainda, mesmo a arte moderna e as artes "primitivas" e do passado teriam sido distorcidas e reduzidas para que pudessem integrar o conjunto da história da arte. Um problema de enquadramento, ou *rahmen*, no alemão original. Na opinião do escritor, menos do que do fim da arte ou de um fim da história da arte, somos testemunhas do fim de um determinado enquadramento da história da arte, já que a produção artística não parece mais caber dentro desse mesmo quadro.

Esse desenquadramento – *Aus-Rähmung* – revela crise ainda mais ampla nas pretensões do discurso científico em almejar compreender todas as coisas. O universalismo da história da arte não passaria, assim, de um equívoco. “A arte universal emerge finalmente como a quimera de uma cultura global (...) Em contrapartida, as minorias reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva em que não se vêem representadas.” A emergência dessas novas culturas é especialmente descrita nos capítulos *Arte ocidental: a intervenção dos Estados Unidos na modernidade do pós-guerra* – que trata do desenvolvimento da arte naquele país e de suas diferenças com a tradição européia – e *Arte e minorias: uma nova geografia da história da arte*, no qual aponta o aparecimento de artistas de todo o mundo como uma pá de cal no eurocentrismo cultural.

As conseqüências desse “desenquadramento” se estendem para outras instituições ligadas à arte e à cultura. Belting se debruça com especial atenção sobre as transformações do crítico nas últimas décadas, que deixou de ser avalista da obra de arte e passou a ser substituído pelo curador, como principal intermediário entre a obra e o público. Ele abandona o papel de informar sobre o cenário artístico, enquanto os limites entre arte e crítica tornam-se cada vez mais difusos, com artistas-críticos e obras de arte que funcionam como comentários a respeito da própria arte.

Igualmente sintomática é a mutação do museu clássico em museu contemporâneo, no qual o papel inicial de guarda e coleta dos objetos elevados à categoria de “artísticos” deixa de fazer sentido, na medida em que cessa a existência de um conceito conciliatório de arte. Com a objetividade científica em crise, diversos conceitos e funções da arte passam a conviver sem uma idéia hegemônica do que seria a arte. É o tempo das grandes exposições ou “megaexposições”, que promovem espetáculos de entretenimento mais do que compreensão da arte e que desaparecem ao fim do período de exibição. São mostras culturais e não artísticas, um “espaço livre” que dispensa a figura do especialista – o crítico –, substituído mais e mais pela figura do curador, cujo epígono seria o diretor cênico ou diretor de arte.

Grande parte dos esforços intelectuais do professor volta-se às questões das mídias eletrônicas. São técnicas que inexistiam antes da modernidade clássica e que fortalecem a sensação do caráter fenomenológico da arte contemporânea. Os objetos artísticos deixaram de ter portabilidade, concretude ou mesmo durabilidade, existindo apenas em locais específicos (site específico), em dimensões imateriais (arte digital e vídeoarte), e pelo breve instante de sua realização (happening, performance, etc.). “Na arte multimídia, os videotapes sempre desaparecem depois de exibidos, ou as instalações, depois de desmontadas. Desse modo, a duração que existia na presença da arte é substituída por impressões que se ajustam ao caráter fugaz da percepção atual”. O impacto da arte contemporânea vai muito além de um mero capítulo suplementar da história da arte e põe em xeque processos avaliativos de toda a arte. Em feliz comparação, Belting considera a história da arte um velho programa de concerto acompanhado pelo público em apresentação musical completamente diferente. “A arte do presente é mal compreendida porque é interpretada por regras do passado”, resume.

---

## Escritos de artistas – anos 60/70

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (organizadoras), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, 461 páginas.

Izabela Pucu

---

Decorrido quase um ano da publicação do livro *Escritos de artistas – anos 60/70*, meu exemplar ainda permanece sobre a mesa de trabalho, menos por questões de desordem local e mais pela relevância do esforço de suas organizadoras, Glória Ferreira e Cecília Cotrim, em atender a demandas fundamentais do mercado editorial brasileiro no que diz respeito à arte,

esforço esse já identificado em seu primeiro projeto em conjunto, *Clement Greenberg e o debate crítico* (Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997). Traduzidos ou reproduzidos cuidadosamente, tais escritos se fazem atuais na medida em que muitas questões trazidas por seus autores confirmam sua importância ainda hoje.

Com belo e eficiente projeto gráfico, *Escritos de artistas* contém informações na página de abertura de cada texto, o que situa o leitor com relação ao autor e ao contexto no qual eles foram escritos. Já em sua capa, ou numa leitura dinâmica do sumário, podemos perceber curiosos encontros tanto de artistas de diferentes nacionalidades quanto de questões tão diversas, aproximados ali pela ordem cronológica que organiza os textos. Ao contrário, porém, do que se possa sugerir, como indica Glória Ferreira logo no início de sua apresentação, essa ordem não pretende impor nenhum tipo de teleologia ou evolução, mas sim "estabelecer possíveis diálogos de uma pluralidade de vozes" que coexistiram nessas décadas tão conturbadas quanto férteis e marcaram profundamente a reformulação do conceito de arte e também de sua produção.

A escrita está vinculada à prática artística desde os primeiros tratados da Renascença, nos quais a gramática figurava entre os conhecimentos que o artista deveria dominar, ao lado da anatomia, da matemática e de outras ciências afins. A partir dos anos 60/70 a escrita não só se afirma enquanto prática sistemática do artista, como também assume dimensão crítica e coloca em questão conceitos até então estabelecidos por outros agentes do circuito, mobilizando, por vezes, convenções associadas à formulação teórica.

A afirmação de que a escrita de artista perturba certas instituições não é escusa para livrar seus autores das exigências desse tipo de formulação. Ao contrário, o aspecto perturbador dessa escrita é uma de suas maiores contribuições à reformulação dos campos em que ela se insere, pois a presença do artista diante do texto é a demonstração exemplar de uma prática que recoloca constantemente em jogo seus agentes e seus próprios fundamentos.

Alguns escritos compilados aqui, como *Sem título*, de Carlos Zilio (1975, p. 348), *O tempo presente no espaço*, de Robert Morris (1978, p. 401), *Objetos específicos*, de Donald Judd (1965, p. 96), e muitos outros, resultam de rigorosa investigação, mas a precisão conceitual que os estruturou não excluiu o viés experimental na abordagem das questões ou no próprio uso da linguagem, mesmo quando a escrita se dá no âmbito acadêmico. Há, por outro lado, autores que exercem seu vigor com formato de poesia ou de manifesto, como é o caso de Claes Oldenburg em *Sou a favor de uma arte...* (1961, p. 67) e Arthur Barrio em *Manifesto* (1970, p. 262), e não deixam de revelar, de maneira radical, questões fundamentais acerca da arte e de suas imediações.

Os textos que se encontram reunidos em *Escritos de artistas* não foram produzidos *a posteriori* nem pretendem operar como dispositivos legitimadores de determinada produção artística, mas antes integram, fundamentalmente, a prática de seus autores, quer seja de maneira distanciada, crítica "ou compulsiva, colada ao trabalho e confundida com o afeto, com a duração do processo, da vida", como aponta Cecília Cotrim em seu posfácio, a respeito da escrita de Lygia Clark.