

Jan Švankmajer, herdeiro do *Grotesco*

Arthur Valle
Instituto Superior de Ensino - Fundação de Apoio à Escola Técnica/RJ (ISE-FAETEC/RJ)
E-mail: artus_agv@yahoo.com.br

Resumo:

Jan Švankmajer, artista nascido em 1934 na cidade de Praga, atual República Checa, é o realizador de uma obra cinematográfica de grande originalidade, mundialmente reconhecida pela síntese singular que apresenta entre a técnica de animação conhecida como *Stop Motion* e o trabalho de atores reais. De forte impacto visual, a obra de Švankmajer evidencia, ainda, uma enorme erudição, estabelecendo um diálogo denso com a tradição artística ocidental, em especial com uma categoria estética que deita raízes longínquas no passado da arte europeia - o *Grotesco*. Na presente comunicação, através da referência a diversos filmes de Švankmajer e às considerações teóricas sobre o *Grotesco* - em especial aquelas tecidas por Wolfgang Kayser, em um texto clássico sobre o tema, *Das Grotesk. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, de 1957 - pretende-se discutir as diversas facetas desse diálogo entre a obra do cineasta checo e o mundo 'estranhado' das manifestações do *Grotesco* nas artes.

Palavras-Chave: Jan Švankmajer; Grotesco; Animação *Stop Motion*

Abstract:

Jan Švankmajer, artist born in 1934, in the city of Prague, current Czech Republic, is the producer of a cinematographic *oeuvre* of great originality, world-wide recognized for its singular synthesis between the so-called technique of Stop Motion animation and the work of real actors. Of strong visual impact, the production of Švankmajer evidences, still, an enormous erudition, establishing a dense dialogue with the occidental artistic tradition, in special with an aesthetic category that lies down deep roots in the past of the european art - the Grotesque. In the present paper, through the reference to the diverse films of Švankmajer and to the theoretical considerations of the *Grotesque* - in special those formulated by Wolfgang Kayser, in a classic text on the subject, *Das Grotesk. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, of 1957 - it is intended to argue the various aspects of this dialog between the production of the czech cineast and the uncanny world of the manifestations of the Grotesque in the arts.

Keywords: Jan Švankmajer; Grotesque; Stop Motion Animation

1. Jan Švankmajer nasceu na cidade de Praga, atual República Checa, em 1934. Desde meados dos anos 1960, seus filmes vem deleitando, fascinando, e - em igual medida - provocando choque e repulsa nas audiências dos mais diversos países. Nesse meio tempo, Švankmajer amalgamou um verdadeiro séqüito de cultuadores fiéis e inspirou não pequeno número de obras de outros artistas: entre as mais conhecidos, poderíamos citar as sofisticadas e sombrias animações dos gêmeos americanos Stephen e Timothy Quay - que, inclusive, dedicaram a Švankmajer um de seus curtas¹ -, o cultuado longa-animado *O Estranho Mundo de Jack* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993), concebido por Tim Burton e dirigido por Henry Selick, ou, ainda, *Sledgehammer* (1986), peça seminal na consolidação da estética dos vídeo-clipes e baseada em uma música de Peter Gabriel.

Miloš Forman, uma das estrelas da chamada *New Wave* do cinema checo e contemporâneo de Švankmajer, certa feita o teria descrito com a seguinte equação: "*Disney mais Buñuel igual a Švankmajer*". Apesar de espirituosa, a máxima de Forman oferece uma interpretação redutora da obra de Švankmajer: se, por um lado, realmente os seus filmes, como os de Disney, são em grande medida animações - que lançam mão, todavia, de uma técnica particular, conhecida como *Stop Motion*, que comentarei mais à frente -, Švankmajer sempre recusou ser classificado simplesmente como um animador -

ou, nesse mesmo sentido, como qualquer outro tipo claramente delimitado de artista. Sua formação foi, de fato, singularmente diversificada: ele começou realizando desenhos e colagens - o que transparece claramente em um filme como *Et Cetera* (1966) - e, posteriormente, estudou na Academia de Artes Performáticas de Praga, especializando-se, em direção, cenografia e na arte das marionetes, como testemunham seu curta *Punch e Judy* (*Rakvickárna*, 1966) ou seqüências de alguns de seus filmes mais longos, como *Don Juan* (*Don Šajn*, 1969) e *Fausto* (*Lekce Faust*, 1994). Antes de se dedicar ao cinema, Švankmajer se ligou, ainda, a alguns grupos teatrais em Praga, fundou o *Teatro da Máscaras* - parte do *Teatro Semafor* -, e trabalhou nas produções multi-midiáticas do *Teatro Laterna Magika*, experiências das quais parece derivar, entre outros traços recorrentes em sua produção, o emprego que faz de ambientações que remetem diretamente à artificialidade do palco italiano.

Por outro lado, esse mesmo emprego de uma estética que remete ao teatro já indica a abertura da obra de Švankmajer a uma vasta gama de referências cinematográficas: estas incluem vários dos precursores do cinema, em especial Georges Méliès e seus 'truques-de-mágica' filmados; alguns de seus filmes traem claramente a ascendência de Charles Chaplin - particularmente das famosas seqüências nas quais Carlitos come requintadamente seus sapatos, n'*A Corrida do Ouro* (*The Gold Rush*, 1925), ou repete mecanica e freneticamente os mesmos gestos, em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936); além disso, qualquer tentativa de traçar um painel adequado das referências cinematográficas de Švankmajer tem que incluir autores tão diversos quanto Sergei Eisenstein, Charles Bowers, Federico Fellini, entre outros mestres da sétima arte.

Mas as referências estéticas da obra de Švankmajer se expandem para muito além do teatro ou do cinema modernos. Já em uma coletânea de textos editada há mais de dez anos, Michael O'Pray, se valendo do conceito de Manerismo formulado pelo historiador da arte Arnold Hauser, apresentava evidências consistentes de como a sensibilidade estética do século XVI era tão crucial para as concepções de Švankmajer quanto o seu declarado comprometimento com o movimento surrealista - do qual, mais abaixo, voltarei a tratar (HAMES, 1996). No presente artigo, eu gostaria de considerar as filiações da obra do cineasta checo de maneira igualmente ampliada, ao analisá-la em conexão com um conceito estético que deita raízes longínquas no passado da arte ocidental - o *Grotesco*. Creio que minha exposição, apesar de sintética, demonstrará como a obra de Švankmajer, ao atualizar das mais diversas maneiras o variado legado do *Grotesco*, adquire a sua singular ressonância. No final, procuro ainda levantar hipóteses a respeito das razões por trás das apropriações do *Grotesco* feitas pelo cineasta checo.

2. Em primeiro lugar, devo delimitar o que entendo aqui como *Grotesco* nas Artes - tarefa, já adiantado, das mais delicadas. É sintomático da indeterminação do conceito o fato de que dois textos clássicos a ele dedicados - *Das Grotesk. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), de Wolfgang Kayser, e *La Grottesque - Essai sur l'“ornement sans nom”* (1988), de André Chastel - tomem, ao tentar defini-lo, direções bastante diversas. Enquanto Chastel, *grosso modo*, confina o *Grotesco* ao campo das artes decorativas e, mais especificamente, ao da ornamentação, não se afastando muito do campo semântico já delimitado pela etimologia do termo - que, mais a frente, abordarei -, Kayser, embora também comece suas reflexões com o emprego originário do termo, expande sobremaneira a significação do *Grotesco*, de maneira a fazê-lo abarcar não só obras ligadas às artes da visualidade, mas também àquelas da literatura, teatro, dança e música. Embora objeções possam e tenham sido feitas ao criticismo difuso de Kayser e ao seu abandono da história etimológica do *Grotesco*², não há como negar que o último capítulo de sua obra - “*Tentativa de definição da natureza do Grotesco*” (KAISER, 1986: 155-162) - redime muitas das imprecisões das partes anteriores, e apresenta uma síntese brilhante de suas idéias, que, creio, pode ajudar na compreensão dos filmes de Švankmajer e que, portanto, eu gostaria aqui de retomar.

Em um primeiro momento de sua conclusão, Kayser discute os três diferentes domínios implicados no *Grotesco* - “*o processo criativo, a obra e a recepção*” -, o que, segundo ele, indica que o conceito “*encerra assim o instrumento necessário a uma noção estética fundamental*” (KAISER, 1986: 156). Em seguida, rememora os motivos encontrados no *Grotesco*: tudo que é monstruoso, certos animais - em especial os noturnos e os rastejantes, as sevandijas, etc. -, o reino vegetal, “*tudo o que, como utensílio, leva a sua própria vida perigosa*”, objetos mecânicos animados e - o contrário - seres humanos mecanizados, a loucura, e assim por diante - mais a frente, creio que ficará evidente como esses mesmos motivos são recorrentes na obra de Švankmajer. Mas esse rol de motivos privilegiados pelo *Grotesco* deixa transparecer, ainda, o seu traço estrutural fundamental, o fato do *Grotesco* dizer respeito a um mundo no qual as categorias tradicionais que organizam nossa realidade não mais são observadas. Isso leva Kayser a duas definições complementares do *Grotesco*: a primeira afirma que “*o Grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)*” (KAISER, 1986: 159); a segunda, diz que “*as configurações do Grotesco são um jogo com o absurdo*” (KAISER, 1986: 161). Dessas definições preliminares, Kayser deriva uma outra, definitiva: o *Grotesco* é “*a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*” (KAISER, 1986: 161).

Embora, em sua conclusão, Kayser lembre que tal tentativa foi empreendida em todos os tempos, salientar-se-iam, não obstante, três épocas da história do Ocidente nas quais o *Grotesco* se manifestou com particular insistência: a) o século XVI; b) o período compreendido entre o *Sturm und Drang* e o Romantismo; e c) a época moderna. Esses três momentos históricos tem em comum o fato de serem eminentemente críticos: neles, os valores aceitos em períodos anteriores foram rejeitados de maneira sistemática e as imagens de um mundo fechado ou de qualquer ordem abrigante tiveram pouca eficácia. Não por acaso, as obras de Švankmajer dialogam estreitamente com a produção artística desses três períodos e será justamente através da análise tripartida desse diálogo que eu pretendo discutí-las no que se segue.

3. Começo do mais recente para o mais antigo. No contexto de suas relações com a arte do século XX, é fundamental situarmos a obra de Švankmajer no fluxo do pensamento estético surrealista. Coincidentemente, o artista nasceu no mesmo ano em que foi formado o grupo surrealista checo - 1934. Švankmajer dele se tornaria membro atuante, juntamente com sua esposa e freqüente colaboradora, Eva Švankmajerová, após conhecer, em 1970, o escritor Vratislav Effenberger, líder intelectual do grupo. Aqui, é útil frisar que, na República Checa, diferente do que aconteceu na Europa Ocidental, o Surrealismo não se extinguiu às vésperas da 2ª Guerra Mundial: muito pelo contrário, de forma análoga à continuidade dada ao movimento com a imigração de alguns de seus mais importantes adeptos para os Estados Unidos, o Surrealismo na República Checa conservou, até muito recentemente, uma singular vitalidade - inclusive, poder-se-ia dizer, mais 'subversiva' do que em seus anos iniciais, se considerarmos a sombria situação política do país, submetido por décadas ao controle do Partido Comunista, com a sua notória intolerância com relação a qualquer crítica ou dissidência ideológica.

Diversos motivos são recorrentes no trabalho de Švankmajer e no dos mais diversos surrealistas, como, por exemplo, a comida, o canibalismo, os manequins ou elementos inspirados no mundo dos sonhos. A relação do *Grotesco* com os sonhos também é das mais estreitas, como já deixava intuir uma de suas designações primevas, *sogni dei pittori* (sonhos dos pintores). Nesse sentido, vale a pena lembrar como Švankmajer frisou várias vezes a importância fundamental do mundo onírico e do inconsciente no seu processo criativo, tal qual no seguinte trecho de uma entrevista, dada quando do lançamento de seu longa-metragem *Otesánek* (2000):

[Meu subconsciente] é uma prioridade. Na verdade, prefiro o termo não-

consciente. O que quer que emerja de meu subconsciente eu uso porque considero ser uma forma pura, já que tudo o mais no nosso consciente foi influenciado pela realidade, pela arte, pela arte e por nossa educação, mas as experiências originais que existem dentro de nós são as menos corrompidas de todas as experiências. (WOOD, s/d)

Além das afinidades temáticas, existem inúmeras referências explícitas a obras surrealistas nos filmes de Švankmajer. O curta-metragem *O Apartamento* (*Byt*, 1968) é pródigo nesse sentido: nele, vemos o herói anônimo ser arremesado para o interior de um quarto que, parafraseando o humor das antigas comédias de Hollywood, contra ele conspira com seus objetos: o espelho se recusa a refletir a sua face, mostrando apenas o verso de sua cabeça - exatamente como no quadro *Reprodução proibida* (1937) do belga René Magrite; a caneca ou a cadeira mudam de tamanho capriciosamente, crescem e diminuem de maneira que o herói não pode utilizá-las; a colher, repleta de furos, não contém a sopa; o ovo é tão duro a ponto de quebrar de poder furar a mesa; uma lâmpada de vidro pode abrir, como um aríete, um rombo na parede de tijolos. Essa alucinante sequência de incongruências gera um efeito eminentemente grotesco, como as imagens em diversos poemas surrealistas³.

Já o entrelaçamento amoroso e destrutivo do casal de personagens que protagoniza o segundo trecho de um dos mais conhecidos curtas de Švankmajer, *Dimensões de um diálogo* (*Moznosti Dialogu*, 1982) - laureado com o Grande Prêmio no Festival de Animação de Annecy, em 1983 -, lembra quadros como *Canibalismo de Outono* (1936-1937), do artista catalão Salvador Dalí, cujas pinturas Švankmajer teria descoberto, ironicamente, em um livro soviético criticando a arte burguesa 'degenerada'. Em outros trabalhos, como *Jabberwocky* (*Žvahlav aneb šatický slameného Huberta*, 1971) ou *Picnic com Weissmann* (*Picknick mit Weissmann*, 1968), armários, cadeiras e mesas literalmente interajam ao ar-livre e, inversamente, árvores crescem e frutificam dentro de interiores domésticos, o que embaralha não só as distinções entre animado e inanimado, como também entre o interior e o exterior, entre o que é domínio do homem e o que é espaço da natureza. Aqui, é forçoso fazer referência a um outro mestre da arte fantástica do novecentos, profundamente admirado pelos surrealistas, o italiano Giorgio De Chirico - em especial seus quadros como *Paisagem em um quarto* (1926) ou aqueles da série *Mobili nella valle*, também realizados nos anos 1920.

No que diz respeito àquele segundo período no qual Kayser percebe uma forte difusão do *Grotesco* - a era Romântica de finais do século XVIII e início do século XIX - é bem conhecido o débito de Švankmajer com relação, por exemplo, a tradição do romance gótico, evidente em alguns dos filmes que dirigiu ou produziu e que foram diretamente

inspirados em textos de escritores como Horace Walpole - *O castelo de Otranto* (*Otrantský zámek*, terminado em 1979) - ou Edgar Allan Poe - *A Queda da Casa de Usher* (*Zánik domu Usheru*, 1981) e *O poço e o pêndulo* (*Kyvadlo, jáma a nadeje*, 1983).

Se, para além da atmosfera gótica que impregna esses e outros de filmes de Švankmajer, as citações propriamente visuais a imagens de artistas românticos são menos evidentes e freqüentes do que às dos surrealistas, a própria definição de Surrealismo que o checo defende põe em evidencia como, na sua concepção, essa vanguarda moderna é, essencialmente, uma variante do Romantismo:

Para caracterizar o Surrealismo, pode-se dizer que ele é o movimento Romântico do século XX. Cada período romântico expressa três elementos: amor, liberdade e poesia. Cada geração está a procura de suas próprias expressões artísticas de acordo com o ambiente e com o tempo histórico no qual vive. O Romantismo do século XXI colocará essas mesmas questões. (JACKSON, 1997)

Mas, as referências confessas de Švankmajer transcendem em muito o campo restrito da arte surrealista e romântica, mergulhando decisivamente no período histórico que viu o *Grotesco* se afirmar como conceito estético, o século XVI. Nesse sentido, vale lembrar como o trabalho de Švankmajer se vincula profundamente à história de sua cidade natal - Praga - e, particularmente, à sua singular tradição artística. Em grande medida, a Praga de Švankmajer é a Praga quinhentista de Rodolfo II, em cuja corte brilhou um dos maiores mestres da arte fantástica, o italiano Guisepe Arcimboldo. Como o próprio cineasta declarou:

Eu nasci em Praga e a cidade esta profundamente codificada em mim. Eu vivo em um tipo especial de Praga, pela qual sou influenciado - a Praga de Rodolfo II. Acredito que a personalidade de Rodolfo deixou uma marca muito forte em Praga. É interessante que a era de Rodolfo II tenha sido sempre considerada, pela historiografia checa oficial, uma era de declínio. Maneirismo, o estilo da época, era também considerado decadente. Quando eu falo de Maneirismo, tenho em mente, em primeiro lugar e sobretudo, Arcimboldo. (JAN Švankmajer, 1990)

A dívida de Švankmajer para com esse seu célebre predecessor é notória, como testemunham sequências de um de seus primeiros filmes, *Historia Naturae (Suita)* (1967), um verdadeiro *tour-de-force* de montagem, no qual Švankmajer explora as possibilidades abertas por Arcimboldo com suas *cabeças compostas*, criando efeitos ao mesmo tempo grotescos e alegóricos, através da calculada justaposição de elementos disparatados, que remetem à difusa lógica categorial dos *Wunderkammern*. Também os personagens do

primeiro segmento do já referido *Dimensões de um diálogo* são inspirados nas *cabeças compostas* de Arcimboldo, nas faces feitas de frutas d'O Verão e d'O Outono ou no homem feito de livros do *Bibliotecário* (c.1566). Nesse mesmo sentido, o famoso retrato de Rodolfo II como *Vertumnus* (c.1590) parece ser a fonte iconográfica direta de um pequeníssimo curta de Švankmajer - *Flora* - feito por encomenda da MTV, em 1989.

Outros motivos tradicionais do *Grotesco* do século XVI que são literalmente revividos nos trabalhos de Švankmajer, se vinculam àquele “*desenvolvimento extraordinário das 'drôleries' setentrionais, ao repertório tão brilhante e bizarro que, desde a segunda metade do século XIV, invadiu as margens dos manuscritos em Paris, em Praga, em Milão*” (CHASTEL, 1988: 42), e cujos mostros e seres híbridos povoam igualmente bom número de composições de Hyeronimus Bosch e de Pieter Brueghel, mestres incontestes do *Grotesco*. É uma “*vida estranha*” análoga àqueles “*pássaros desconhecidos, peixes voadores, homens alados que equilibram bolsas de vidro ou apanham os peixes*” de Bosch, com sua “*mistura aterradora de elementos mecânicos, vegetais, animais e humanos*” (KAYSER, 1986: 34), que reencontramos em várias seqüências do primeiro longa-metragem de Švankmajer, *Alice (Neco z Alenky, 1987)* - uma livre-adaptação da obra toda feita de incongruências e paradoxos de Lewis Carrol,.

Por fim, cabe lembrar que nem mesmo as variantes ornamentais do *Grotesco* escaparam ao interesse de Švankmajer: Em *Ossuário (Kostnice, 1970)*, através de um sofisticado uso da montagem, o checo explora algo das possibilidades decorativas do gênero. Cabe aqui lembrar, ainda que rapidamente, a origem do termo *Grotesco*, que deriva do italiano *grotta* (gruta) e que, quando do surgimento de seu emprego estético em fins do século XV, servia para designar precisamente um estilo ornamental redescoberto no curso das escavações levadas à cabo em Roma, em sítios arqueológicos com a *Domus Aurea* de Nero ou o Palácio de Tito⁴. São célebres, nas artes decorativas, os *Grotescos* realizados por artistas como Pinturichio, Luca Signorelli ou Raffaello Sanzio. Esse estilo decorativo seria levado a um “*extremo que não mais permitia qualquer desenvolvimento ulterior*” (KAISER, 1986: 22), por volta de 1600, com a exuberante variação conhecida como *grotesco 'cartilaginoso'*⁵: nesta, cabeças e membros de animais e seres fabulosos são fantásticamente desfigurados, remetendo por vezes, como o próprio nome indica, a unidades anatómicas como vísceras e ossos. Em *Ossuário*, ao escrutinar os detalhes da famosa capela em Sedlec, em Kutná Hora, que foi macabramente decorada no século XIX com milhares de ossos humanos, Švankmajer atualiza o *grotesco 'cartilaginoso'*, ao unificar, em uma *discordia concors* digna dos maneiristas mais radicais, a beleza formal e a evocação inquietante da morte.

4. São tantas as apropriações que Švankmajer faz das diversas plasmações do *Grotesco* nas artes que não posso apresentar delas, aqui, mais do que esse resumido esboço, e esperar de que o leitor interessado sinta-se impelido a assistir os seus filmes e verificá-las por si mesmo. Por outro lado, não poderia deixar de levantar, à guisa de conclusão, duas hipóteses a respeito das razões por trás de tais apropriações.

A primeira dessas hipóteses tem relação direta com a técnica singular pela qual os filmes de Švankmajer são mais freqüentemente lembrados, a animação *Stop Motion* - um procedimento que remonta aos primórdios do cinema, capaz de conferir a objetos estáticos de qualquer espécie a aparência de se moverem, como se fossem dotados de vida. Aqui, eu gostaria de relacionar a animação *Stop Motion* àquela primeira definição de *Grotesco* proposta por Kaiser que adiantei na parte 2 - “o Grotesco é o mundo alheado (*tornado estranho*)” -, definição que me leva ao famoso ensaio de Sigmund Freud sobre o ‘estranho’ (*Das Unheimliche*, cuja primeira versão data de 1919), e, muito particularmente, às definições que Freud toma emprestadas do psicólogo alemão Ernst Jentsch, expostas no artigo *Sobre a psicologia do Estranho* (*Zu Psychologie des Unheimlichen*, 1906). Cumpre aqui, rapidamente, recordá-las.

Como sintetiza Freud, Jentsch postula que, ao se contar uma estória, o mais eficaz procedimento para criar efeitos de estranhamento é deixar o leitor na incerteza quanto a saber se uma figura particular da trama é um ser vivo ou um autômato. O ‘estranho’ emerge onde quer que surjam dúvidas a respeito de se um ser aparentemente animado está, de fato, vivo; ou, de modo inverso, se um objeto inanimado não é, na verdade, animado. Jentsch exemplifica isso fazendo referência à impressão inquietante provocada por figuras de cera, por bonecas e por autômatos engenhosamente construídos; e a isso “*acrescenta o estranho efeito dos ataques epiléticos e das manifestações de insanidade, porque excitam no espectador a impressão de processos automáticos e mecânicos, operando por trás da aparência comum da atividade mental*” (FREUD, 1975: 94).

O leitor já terá certamente notado as afinidades temáticas dos trabalhos de Švankmajer com o que vai no parágrafo anterior. Resta acrescentar que reside, na essência mesmo da animação *Stop Motion*, usualmente empregada pelo cineasta, a capacidade de embaralhar o animado e o inanimado, de imprimir vitalidade em objetos inertes. Nessa técnica, em síntese, um objeto estático é movido ligeiramente entre tomadas sucessivas (*frames*), feitas por uma câmara filmadora ou fotográfica; quando um conjunto de *frames* é exibido em seqüência, em velocidade adequada - usualmente 24 *frames* por segundo -, se produz o efeito de movimento e o objeto parece dotado de vida

autônoma. As palavras do próprio Švankmajer revelam que a sua predileção pela técnica da animação *Stop Motion* se deve, em última análise, a intenção de suscitar no espectador efeitos que muito se aproximam da noção de 'estranho' definida por Jentsch:

Para mim, a animação tem a ver com a mágica. Não estou interessado na totalidade dos filmes animados. Estou interessado somente no seu aspecto técnico em relação ao que quero expressar e a técnica é o meio crucial através do qual eu posso dotar os objetos reais do seu próprio poder mágico. É dessa maneira que a mágica se torna parte da vida diária, invadindo-a. A mágica entra em uma relação bastante ordinária com as coisas mundanas. O contato normal com o qual as pessoas estão acostumadas subitamente adquire uma dimensão diversa - uma dimensão que faz a realidade parecer duvidosa. (JAN Švankmajer, 1990)

Conversamente, a animação *Stop Motion* pode ser usada para decompor os movimentos dos seres vivos, tornando-os artificiais. A maneira como Švankmajer manipulava seus atores - ao menos antes de seus longa-metragens mais recentes, *Otesánek* ou *Šílení* (2005) - aponta novamente para a permutabilidade entre animado e inanimado que é inerente ao *Grotesco*. Nesse sentido, ele mesmo declarou:

Tenho que admitir que trabalho com atores exatamente como trabalho com objetos inanimados. Não seleciono meus atores em função deles serem famosos, ou "bons atores"; antes, seleciono atores que se enquadram na visão que tenho para algum filme em particular. Então eu trabalho com eles e uso a câmera para fotografá-los como se fossem objetos inanimados. Por vezes, eu até animo os atores, como fiz em Fausto. (JACKSON, 1997)

Minha primeira hipótese implica, portanto, em algo que transcende as obras de Švankmajer e que poderia ser assim resumido: *no procedimento técnico da animação Stop Motion já se encontra implícita a estranheza que é uma das marcas distintivas do Grotesco*. Creio que, se isso não define, propriamente, um determinismo pré-estabelecido, indica, antes, uma certa inclinação temática bastante significativa: se, obviamente, nem todas as animações em *Stop Motion* são 'grotescas', a grande quantidade daquelas que assim poderiam, de fato, ser classificadas - desde, digamos, as do precursor Wladyslaw Starewicz até as do estúdio inglês Bolex Brothers - seria um indício disso. Aqui, me faltam, porém, dados estatísticos que poderiam, porventura, dar melhor apoio à essa minha hipótese e a deixo para um outro momento.

Por fim, minha segunda hipótese a respeito das razões por trás do interesse apropriativo de Švankmajer com relação à tradição do *Grotesco* estabelece uma identidade de função deste último, enquanto categoria estética como definida por Kaiser, e do ato criativo, na maneira como Švankmajer o concebe. Já adiantei que, no capítulo

final de seu livro aqui várias vezes citado, Kaiser sintetiza a natureza do *Grotesco* e postula como sendo a sua derradeira função “a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo”. Ora, o cineasta checo, em alguns momentos, definiu o ato criativo em termos que são praticamente idênticos a esses de Kayser; é justamente com uma das declarações de Švankmajer, derradeira evidência do selo que a tradição do *Grotesco* imprimiu sobre a sua produção, que eu gostaria de encerrar o presente texto:

Sempre imaginei [afirma Švankmajer] o ato criativo como uma espécie de terapia. Nunca podemos realmente nos desenbaraçar daqueles demônios que começam a nos perseguir em algum momento da infância e que nos atormentam pelo resto da vida, mas a atividade criativa pode, ao menos parcialmente, mantê-los a distância e tornar a sua presença suportável. Se a arte tem algum propósito, então seguramente este é liberar-nos das nossas restrições externas e internas, dos demônios que nos rodeiam e que se encontram dentro de nós. [...] [O ato criativo] é um ritual que invocamos para exorcisar demônios e entrar em um estado de absoluta liberdade e absoluta comunicação. (OUT of my head, 2001)

Referências

BROOKE, Michael. A Švankmajer timeline. **Kinoblog**. A survey of Central and Eastern European cinema. Disponível em: <<http://filmjournal.net/kinoblog/2007/12/02/a-svankmajer-timeline/>>. Acesso em: 1 mai. 2008.

CHASTEL, André. **La Grottesque** - Essai sur l'“ornement sans nom”. Paris: Le Promeneur, 1988.

FREUD, Sigmund. O 'estranho' (1919). **Pequena coleção das obras de Freud**. Livro 27. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975, p. 81-128.

HAMES, Peter (ed.). **Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer**. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1995.

JACKSON, Wendy. The Surrealist Conspirator: An Interview With Jan Švankmajer. **Animation World Magazine**, Issue 2.3, Jun., 1997. Disponível em: <<http://www.awn.com/mag/issue2.3/issue2.3pages/2.3jacksonsvankmajer.html>> Acesso em: 1 mai. 2008.

JAN Švankmajer. The animator of Prague. Direção de James Marsh. Inglaterra. British Broadcasting Corporation, 1990. 26 mm: preto e branco, cor, sonorizado.

KAISER, Wolfgang. **O Grotesco**. Configuração na Pintura e na Literatura. São Paulo: Edit. Perspectiva S.A., 1986.

OUT of my head. **The Guardian**, 19 oct. 2001. Disponível em: <<http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0..576459.00.html>>. Acesso em: 1 mai. 2008.

WOOD, Jason. A Quick Chat with Jan Švankmajer and Eva Švankmajerová. **Kamera.co.uk**. Film Salon. s/d. Disponível em: <http://www.kamera.co.uk/interviews/svankmayer_svankmajerova.html> Acesso em: 1 mai. 2008.

1 Chamado *The Cabinet of Jan Švankmajer* e realizado em 1984.

2 Conferir, por exemplo, a resenha da tradução inglesa de *Das Grotesk ...* escrita por Lewis A. Lawson, em **The Modern Language Journal**, Vol. 49, No. 2, p. 122-123, Feb., 1965.

3 Como, por exemplo, nesse fragmento de uma poesia de Hans Arp: *As mesas são moles como pão fresco / e os pães nas mesas duros como lenha. / Isso explica o sem-número de dentes quebrados, / que estão cuspidos ao redor das mesas.* (KAYSER, 1986: 138).

4 Estilo este que, provavelmente, não era autóctone romano e sim oriunda da Ásia Menor e que fora já descrito por Vitruvius em uma passagem - bastante crítica, por sinal - de seu *De architectura*.

5 Segundo Kayser, o grotesco 'cartilaginoso' foi "*elaborado pelo francês Delaune, e cultivado na Alemanha, ainda no século XVII, por Kilian e os dois De Bry. No exterior, o grotesco 'cartilaginoso' logo tornou a desaparecer, mas na Alemanha deitou brotos singulares, não apenas no Neuw Grottesken Buch de Jamnitzer (1610), como ainda nos fins do século XVII. O historiador da literatura os conhece através das vinhetas em cobre de alguns escritos de Grimmshausen*" (KAISER, 1986: 22).

Arthur Gomes Valle. Pós-Doutorado. Universidade Federal Fluminense, UFF, Niteroi, Brasil; Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ; Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. : Servidor público , Enquadramento funcional: Professor FAETEC-RJ.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.