

**ENTRE A PEÇA E O FILME DA PEÇA,
COMO O DOCUMENTÁRIO REVELA A OBRA DE ALBERTO CARNEIRO
E VICE-VERSA**

Luísa Mendes Tavares¹

Resumo: A comunicação discute a relação entre a produção de Alberto Carneiro, artista português contemporâneo, e o documentário produzido sobre ele por Catarina Rosendo e Olga Ramos, *Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*. A ideia é pensar o esquema: artista – obra – arte – documentário – realizadoras. Como o trabalho de arte se revela através do documentário? Como uma obra construída sobre outra obra se efetua? Quais as características presentes no percurso de Alberto Carneiro são desenvolvidas esteticamente pelas realizadoras no filme? O documentário se desenvolve a partir da narração de sua trajetória, que enfatiza momentos decisivos. No seu percurso criativo, as anamneses são pontos de partida para a criação, na qual a sua unidade é construída a partir da relação corpo e natureza. No documentário, os planos detalhes da construção das esculturas/instalações, destacando a mão interferindo na peça, são intercalados com planos aéreos de florestas e paisagens agrícolas, lugares pertinentes para a concepção dos objetos. Em um plano geral, Alberto Carneiro é confrontado com a obra *O Canavial...*, como se houvesse a constituição do artista através da obra, recuperando seu lugar e revelando a si mesmo. Entre os sons do filme estão músicas instrumentais, o silêncio e a narração em off do próprio a falar do seu traçado. Cada detalhe do documentário revela uma dimensão da produção do artista, assim como, o modo como as obras são apreendidas no filme o constituem como um trabalho autônomo.

Palavra-chave: documentário; arte contemporânea; Alberto Carneiro.

Contato: luisamtbr@yahoo.com.br

Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar é um filme documentário sobre a vida e a obra de Alberto Carneiro. O média-metragem realizado em 2008 possui 48 minutos de duração e foi produzido pela Laranja Azul de Lisboa. A direção é compartilhada entre Olga Ramos e Catarina Rosendo. A primeira é a realizadora do filme, a segunda é uma investigadora que se dedica a estudar o artista, pelo menos desde 2002. Apesar de não constar nos créditos, a direção de fotografia foi feita pelo João Ribeiro.

¹ Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013). Estudante de Doutorado em Artes pela mesma instituição (2014-2018). Realizou estágio de pesquisa na Universidade de Coimbra (2016/2017). Atua como professora da Universidade Veiga de Almeida, em Laboratório de Criação e Projetos de Moda, operando os temas: arte contemporânea e moda, camuflagem e experiência estética.

Tavares, Luísa Mendes. 2017. “Entre a peça e o filme da peça, como o documentário revela a obra de Alberto Carneiro e vice-versa”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 362-368. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Encontrar este filme representou, por si só, uma grande aventura. Filmes recentes se encontram num limbo, ainda não estão disponíveis na *internet* e nem estão nas cinematecas do país. Assim, o filme, por mais próximo que esteja de nós, encontra-se muito distante. Para vê-lo, foram necessárias muitas chamadas, muitas apresentações, rodei Portugal ligando para as principais instituições de cinema e cultura do país. Foi exatamente com as duas realizadoras que consegui e, por coincidência, na mesma terça-feira de abril, encontrei com Catarina Rosendo que me entregou em mãos sua cópia em DVD. No mesmo dia, Olga Ramos me enviou uma mensagem dizendo que o vídeo já estava disponível na *internet*.

Estabelecer um contato com as duas diretoras foi de extrema importância para a elaboração deste artigo, pelo que lhes estou muito grata. As duas trouxeram perspectivas que enriqueceram a análise do filme e o colocaram em um lugar central de encontro entre outros elementos que não haviam sido citados. Se no primeiro momento a ideia era fazer um paralelo entre o documentário e a obra do artista, percebi que a tese de Catarina Rosendo publicada, *Alberto Carneiro: Os Primeiros Anos (1963-1975)*, também fazia parte deste conjunto, assim como outros textos da historiadora, que neste momento não foram incluídos na investigação. Desta forma, o artigo se confirmou como um estudo das interseções entre o filme, a vida e a obra do artista, tendo como contraponto a pesquisa de Rosendo.

I.

O filme privilegia a vida cotidiana de Alberto Carneiro e capta a complexidade existencial que se estabelece entre o artista e seu ambiente, tanto na sua casa como nas paisagens rurais portuguesas. Desta forma, a partir dos estudos de Sílvia Da-Rin, percebe-se semelhanças entre o documentário e os filmes de Flaherty, que construíam uma narrativa dramática a partir da filmagem dos afazeres diários de determinada comunidade. Nestes filmes, que remetem a origem deste gênero, o convívio do cineasta com a população escolhida era fundamental para o êxito do projeto. “É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se ‘por si só’” (Hardy *apud* Da-Rin 2004, 74).

Na tese publicada de Catarina Rosendo existem muitas notas de pé de página que indicam que as informações obtidas para a execução do estudo foram realizadas em conversas informais com o artista entre 2002 e 2006. Esse caso ratifica a ideia de um documentário feito a partir da vivência entre seu personagem principal e as realizadoras. Como nos filmes de Flaherty, primeiro se conhece o protagonista para depois filmá-lo. Se, por um lado é mais fácil para o personagem lidar com os aparatos tecnológicos presentes na filmagem e realizar confortavelmente suas atividades de forma mais próxima ao natural, ainda que sejam encenações de si mesmo; por outro, estende-se as possibilidades, já que após longo convívio, se polarizam as oportunidades de registro. Em diferentes passagens do filme, tem-se a impressão que este se constitui como realização prática do livro da investigadora. É uma forma de tornar acessível uma pesquisa extensa que resulta em uma tese que tem menos chance de ser lida do que um filme de ser assistido.

Mais duas características do documentário evidenciam a influência de Flaherty sobre o filme. Primeiro, se admite uma posição que, para além do estilo ou do gosto estético, vai ao encontro das próprias demandas do conteúdo apresentado no média-metragem. Se o artista produz seu trabalho a partir da troca com o meio, focado em uma convivência com a natureza e com sua própria casa, pode-se concluir que tanto as obras de Alberto Carneiro quanto o filme se estabelecem a partir da mesma premissa, a relação do artista com o ambiente que o cerca. O título do documentário também evidencia tal proposta, os versos de Hölderlin: *Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*, reforçam a ideia de que o filme situa a trajetória de Alberto Carneiro a partir da afinidade que ele estabelece com sua terra natal. Assim como em Flaherty a relação formada entre os personagens e seus *habitats* são fundamentais para a realização do filme.

É pelo mote do título que se abrem os cinco encontros que pretendo estabelecer neste artigo ao reaproximar a obra de Alberto Carneiro e o documentário. Os outros quatro fazem referências as falas dos filmes e os escritos do artista, o enredo e sua vida, as técnicas cinematográficas e a apresentação da obra *O Canavial: Memória Metamorfose de Um Corpo Ausente*, 1968.

II.

A escolha do título do documentário dialoga também com os títulos das obras de Alberto Carneiro. Primeiro porque os nomes das obras são em sua maioria frases, que trazem uma dimensão explicativa para o trabalho e remetem à lugares de forma direta e localizada. Por exemplo: *O Canavial: Memória Metamorfose de Um Corpo Ausente*, 1968, *Uma Floresta para Teus Sonhos*, 1970, *Um Campo Depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-1976, *Os Sete Rituais Estéticos Sobre Um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975. Segundo o Alberto Carneiro, em uma fala do filme, os títulos não seriam necessários para as obras, porém reconhece sua relevância para o modo como sistema de arte está organizado. Devido a este imperativo, prefere abrir o diálogo de sua obra com o espectador por meio de uma sentença lúdica, que fornece pistas da experiência a qual a obra se propõe e demarca os lugares como pontos de convergência entre a arte, a natureza e o corpo.

Sobre as falas do filme, pode-se dizer que o documentário se desvia do modelo predominante na atualidade, em que pessoas ligadas ao protagonista das mais diversas procedências discursam sobre ele, e privilegia apenas a voz do artista e as fitas do áudio da astróloga que lê seu mapa astral. A voz do artista em *off* está presente em quase todas as cenas, as falas não são correlatas à imagem, elas não descrevem o que se passa, elas não explicam as atividades do artista. A voz incorpórea gruda na imagem uma camada, que extensa e subjetiva, abre outras leituras da cena, é um viés que colabora para a multiplicação das dimensões perceptíveis do filme.

Alberto Carneiro se dedicou também a pensar, refletir e escrever sobre o seu trabalho. Seguindo o modelo habitualmente visto na arte contemporânea, quase todas as suas instalações possuem um plano detalhado com anotações que, além de delinearem tecnicamente a peça, vislumbram uma concepção ideológica do trabalho. Assim como no filme, o texto falado ou escrito, cria mais uma camada para os

trabalhos. Segundo a investigadora: “o texto caminha por dentro da obra” (Rosendo 2007, 102), são palavras estruturantes que edificam as peças durante sua elaboração, porém, depois da obra pronta, perdem a função de sustentação para se tornarem um outro modo de apreciação do trabalho. Os textos são como uma lente, ela é capaz de delimitar com precisão a obra, mas não limitam suas formas de apreciação, levando o espectador para muitos outros lugares.

III.

O terceiro encontro é entre a vida do artista e o enredo do filme. Quatro situações se repetem ao longo do documentário, das maneiras mais diversas, marcando o eixo principal da existência do artista: a prática e o gesto manual, o cotidiano e a casa, a paisagem e as anamneses.

Durante os 48 minutos, Alberto Carneiro corta tronco de árvore, apara galhos, martela com goiva os troncos, serra com serra elétrica, faz enxertia, colhe vagem do pé, cata folhas secas e frutos caídos, organiza varas de bambu, enfim, uma dezena de atividades manuais que requerem o corpo presente. Os afazeres do campo permanecem no corpo do artista de 70 anos, estes foram adquiridos em outros tempos através da prática, já que “só se aprende com o corpo, com o corpo sofrido” (*Difícilmente...*).

A casa do artista, como já mencionado, aparece como uma das personagens principais de sua trajetória. A maioria das cenas são rodadas neste espaço, onde a mais ordinária atividade é reinventada para a câmera. Falar ao telefone, folhear as páginas de um livro, tomar banho, colocar lenha na lareira e descascar uma maçã fazem parte da rotina do artista apreendida nas filmagens. A casa é a mesma da infância, ponto de partida da relação do artista com o mundo, onde ele sempre morou, exceto quando viveu em outra cidade ou país. Ainda que reformada, ela guarda o local de origem que Alberto Carneiro tanto persegue, uma relação com o *habitat* que para ele só pode estar situada antes mesmo do seu nascimento.

As paisagens percorridas por Alberto Carneiro estão presentes no filme. Desde o começo surgem sequencialmente em planos estáticos, ambientando o espectador sobre de onde se fala. Durante sua trajetória, a paisagem construída por cada um através do olhar e encenada pela linha do horizonte, constituiu uma das influências do artista. A paisagem é a primeira elucubração consciente de Alberto Carneiro para a constituição de uma arte que perpassa mais pela vivência do que a contemplação escultórica. As texturas presentes na tela, as cores, a dimensão espacial do local, tudo traz pistas de uma sensação que impregnou o artista e foi tão marcante em sua obra.

“Ao reflectir sobre a paisagem revejo-me nela, encontro-me no seu centro como ser que se move e assim apreende os sentidos culturais pelos quais chego a sentir e a saber o que é a paisagem.

A paisagem é uma construção cultural sentida e consciencializada por deleite dos meus sentidos – o olhar, o ver, o cheirar, o saborear, o tocar: o mover-me nela e ser simultaneamente eu e ela como consciência de um corpo uno.” (Carneiro 2007, 173)

Por último, se identifica as anamneses como parte integrante do enredo. A maior parte das falas em *off* do artista está relacionada com acontecimentos do passado, seu tempo como santeiro, sua viagem à Inglaterra, sua relação com os estudos acadêmicos e outros acontecimentos que foram decisivos no seu caminho. Entre as imagens que evocam suas anamneses, estão as fotos de fragmentos de outros trabalhos, o artista ao ‘visitar’ seu arquivo e vídeos antigos de locais pelos quais Alberto Carneiro poderia ter passado. Estes elementos ajudam a refazer o mesmo traçado do artista, em uma tentativa de perceber os fatos que o tornaram singular.

Por um lado, qualquer filme que pretende abordar a vida e obra de um artista com mais de 40 anos de percurso terá que, necessariamente, tocar nas memórias que o constituíram como tal; por outro, ainda em 1968, as memórias de infância de Alberto Carneiro já se revelam como fundamentais para a formação dos seus primeiros trabalhos de instalação. As lembranças na ruralidade portuguesa aparecem como precursoras de uma transformação corporal que aciona o sentido estético do artista, “onde a experiência de lugar atravessa uma transformação de seus valores vivenciais para uma dimensão estética” (Rosendo 2007, 81). As anamneses enfocadas no filme não só retratam o que foi a vida do artista, mas remontam aos processos aos quais ele se submete para construir sua obra.

IV.

O quarto encontro se refere às técnicas cinematográficas usadas por Olga Ramos e João Ribeiro durante o filme. As escolhas não só preenchem uma demanda prática, como também denotam um alinhamento com a plástica de Alberto Carneiro. Ainda que se procure uma verossimilhança com a realidade do artista, é sabido que “Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta” (Da-Rin 2004, 74). Esta ideia de que ainda que se esteja envolvido com o natural, ele nunca será como o natural, também está presente na obra de Alberto Carneiro: “É evidente que eu não afirmo que uma árvore é uma ‘obra de arte’. O que eu digo é que posso tomar uma árvore e transformá-la em obra de arte” (Carneiro *apud* Rosendo 2007, 131). Cada escolha dos diretores é uma interpretação de uma dimensão estética do artista correlata às suas próprias percepções, entre elas estão o *contra-plangée* que apresenta o personagem e os planos detalhe das mãos.

Entre as primeiras cenas do documentário está a apresentação do personagem principal. Através de um *contra-plangée* vemos as mãos do artista segurando uma tesoura de jardinagem e cortando galhos para a câmara. Ao fundo, um céu azul de verão aquece a cena. O artista está em meio ao seu jardim, local no qual trabalhava diariamente e tratou como sua última e grande obra. É através do jardim que os espectadores do filme podem conhecer este artista. O *contra-plangée* é uma opção quando se quer engrandecer algo: uma pessoa, um prédio ou uma árvore. É notório que o protagonista é imprescindível para a realização de qualquer filme, porém, neste primeiro contato com o público, não é mostrado seu rosto ou corpo inteiro, as mãos dele sobre o céu azul, os galhos, a tesoura e um pedaço de uma estrutura arquitetônica aparecem como mais relevantes que sua fisionomia. Para a apresentação de um

escultor esta sequência retoma o seu sentido, aqui importa menos quem ele é, e mais o que ele faz de forma manual.

As mãos são o primeiro contato do espectador com o Alberto Carneiro e isso se repetirá em muitos planos detalhe. São diversas as vezes que o enquadramento se detém no manejo do artista, deixando o espectador completar o que está fora do quadro. Mesmo quando o personagem declama uma poesia, são as mãos em movimento que constroem a imagem, sobre um fundo escuro, elas se articulam complementando a fala que trata do olhar. Ainda que o fazer manual seja parte integrante da obra e do filme, nem por isso deixam de carregar uma certa ambiguidade.

Na tese de Rosendo, um dos objetos trabalhados pela investigadora é o *Caderno Preto, 1968-1971*. Trata-se de um caderno realizado por Alberto Carneiro durante sua estadia em Londres, que posteriormente se tornou um livro de artista. A abertura do caderno é feita através da frase *My hands have no meaning anymore*. Esta frase adquire sentido quando colocada próxima a esta fala do artista:

“As minhas mãos sabiam fazer muitas coisas, mas, a dada altura, elas ultrapassavam-me nesse jogo de habilidades condicionantes do ato crítico. Essa “recusa das mãos” tem muito a ver com a consciência de que tinha de desmontar os meus reflexos condicionados para ser mestre dos meus atos criativos.” (Carneiro 2013, 57)

Aqui estamos diante da passagem do artista de um trabalho escultórico para instalações, se ambos requerem aptidões semelhantes, o segundo não exige a habilidade manual como premissa indispensável. O documentário foca no manuseio das matérias e ferramentas, compreendendo a relevância para Alberto Carneiro, sem por isso deixar de problematizar as reflexões que partiram do artista nesta mudança de perspectiva em relação ao seu fazer estético.

V.

O quinto encontro proposto é a obra *O Canavial: Memória Metamorfose de Um Corpo Ausente*, esta instalação marca o percurso ratificado anteriormente. A obra é elaborada a partir da organização de varas de bambus que são amarradas por fios, ainda que a obra seja feita com a manipulação das varas, o gesto é suave e simples. Diante de uma sala preta, em um plano aberto, assiste-se ao artista correr vara por vara dispostas horizontalmente no chão e posicionar de forma vertical na sala. A montagem se torna uma performance aos olhos dos espectadores, que acompanham os movimentos do artista, como se a energia entre o corpo e as varas fosse transferida uma a uma, como se o tronco voltasse a ser árvore.

A montagem do *Canavial...* é o ápice do documentário, é como se as cenas anteriores preparassem o público para este momento. Todo o percurso do artista foi imprescindível para que esta instalação fosse montada com a precisão que se nota em cena. Alberto Carneiro conta que a concepção do trabalho começa na sua temporada

na Inglaterra, enquanto estudava na capital. Sobrecarregado de um estudo acadêmico que passou pela Universidade do Porto, ele buscava uma volta ao lugar de origem no seu trabalho artístico. Através de fortes anamneses transcorridas neste período, foi possível se reconectar com impressões da sua infância que já tinham sido esquecidas. As lembranças do contato corporal entre Alberto Carneiro e a natureza, ainda quando criança, foram responsáveis pela emergência de uma sensação estética que culminou na realização do trabalho. A obra exprime o percurso de “um corpo que buscou na sua natureza a realização artística e a identidade estética” (Carneiro 2007, 116).

Em um dos planos finais do filme, o artista confronta a obra terminada. No primeiro plano, seu corpo está no centro da tela, virado de costas, na qual é perceptível apenas a silhueta já que há uma contraluz. Ao fundo, as varas de bambu iluminadas brilham entre os tons verde e amarelo, suas sombras riscam o chão. O artista imóvel contempla a obra. Agora ele é espectador, sua percepção estética do trabalho finalizado retomará a experiência estética da natureza que gerou a obra? É neste momento que Alberto Carneiro reconhece sua identidade estética, só o trabalho artístico permite esta manifestação. No confronto com *O Canavial...*, a constituição do artista ocorre através da obra, ele recupera seu lugar revelando a si mesmo.

Palavras Finais

Os filmes já foram pensados como uma linguagem imparcial, feitos de uma maneira que não fosse possível perceber as montagens e sequências artificiais. Deveria ser a câmara, o olho mágico mecânico capaz de capturar as imagens ao redor sem acrescentar nenhum tipo de perspectiva. Estas impressões influenciaram até Alberto Carneiro, quando trata de seu trabalho com fotografias de atos performativos: “Uso a fotografia porque ela é o suporte que, ao nível do registo da acção, mais me liberta para a montagem conceptual do trabalho. Ela é o suporte da mediação imparcial” (Carneiro *apud* Rosendo 2007, 184). Desfeitas estas impressões, percebe-se que “toda obra é a transformação de outras obras, (...), é uma leitura de outras obras, e, ao mesmo tempo, dá a sua novidade como leitura para que outras obras se ramifiquem” (Omar *apud* Da-Rin 2004, 200). Assim, cada detalhe do documentário revela uma dimensão da produção do artista, assim como o modo que sua vida e obras são aprendidas no filme, o constituem como um trabalho autônomo.

BIBLIOGRAFIA

- Carneiro, Alberto. 2007. *Das Notas Para Um Diário e Outros Textos: Antologia*. Org. Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carneiro, Alberto. 2013. *Arte Vida: Vida Arte*. Porto: Fundação Serralves.
- Da-Rin, Silvio. 2004. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Rosendo, Catarina. 2007. *Alberto Carneiro: os Primeiros Anos (1963-1975)*. Lisboa: Editora Colibri.

FILMOGRAFIA

- Ramos, Olga; Rosendo, Catarina. 2008. *Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*. Laranja Azul. 1 [DVD (48m)].