

## 9. O documentário *Ryan* e o psicorrealismo

A influência de Francis Bacon para desenvolver o conceito de *psicorrealismo*, enquanto uma estética não figurativa foi assumida publicamente durante sua presença no Festival Internacional de Animação – Anima Mundi 2005, no Rio de Janeiro<sup>1</sup>. A princípio, percebíamos claramente a referência aos auto-retratos de Bacon na caracterização da personagem Ryan. A partir da leitura do livro *Lógica da Sensação*, de Gilles Deleuze, *Entrevistas com Francis Bacon*, de David Sylvester, e das aulas do professor Roberto Machado (IFCS-UFRJ), concluímos que a estética de Bacon, que busca dar conta da sensação, é fundamental na criação do conceito de *psicorrealismo* proposto por Landreth. Por isso decidimos utilizar os conceitos desenvolvidos por Deleuze a partir de Francis Bacon para mediar nossa reflexão sobre o psicorrealismo em *Ryan*.

Em primeiro lugar é oportuno ressaltar que não se trata de um trabalho de comparação, pois estamos falando de suportes (pintura e animação), que embora apresentem pontos de convergência, são de naturezas diferentes. É muito mais um trabalho de intertextualidade, na definição de Júlia Kristeva, introdutora do termo na teoria literária em 1966: “a intertextualidade designa a transposição de signos de um sistema para outro e sua prática exige o desencadeamento de articulações que multiplicam os sujeitos de um texto” (KRISTEVA, 1974).

Neste sentido estamos falando da articulação de três sistemas: filosofia, pintura e animação. Em primeiro lugar temos a reflexão do filósofo Deleuze sobre Francis Bacon, que em seu conhecido método de colagem já faz a transposição de signos de um sistema para outro. Neste caso específico, para analisar a pintura de Bacon, Deleuze se apropria e modifica o conceito de Figural (Lyotard), corpo sem órgão (Artaud) e das entrevistas de Bacon (Sylvester), além dos conceitos cunhados por ele e Guattari (*Mil Platôs*).

O próprio Francis Bacon é autor de uma obra, que em sua originalidade, transita de um sistema a outro, manipulando diferentes tipos de imagens. Ele utiliza a fotografia (para fazer os retratos dos amigos), as seqüências de movimentos de Muybridge (que o influenciaram na realização de séries), fotos de jornais, radiografias, fotos de texturas da pele de animais, cinema (Bunuel e Eiseinstein), ilustrações de

---

<sup>1</sup> Palestra no Papo Animado de 16.07.2005.

livros de Medicina e História Natural. Sem esquecer as referências a Velasquez, Rembrandt, Van Gogh e Picasso entre outros pintores.

### 9.1. Francis Bacon por Deleuze

Vamos começar explicando o interesse de Deleuze por Francis Bacon. Deleuze é contra a representação<sup>2</sup>, por isso procura aliados em diferentes áreas (principalmente nas artes: literatura, cinema e pintura) que reforcem a sua posição. Representação para Deleuze é a reprodução de modelos que subordinam a diferença à identidade. A luta de Deleuze ao falar contra a representação é uma luta contra a identidade, pela valorização da diferença. Porque Deleuze se insurge contra a identidade? Porque toda filosofia de Deleuze é uma tentativa de escapar de modelos universais, para ele conceitos filosóficos são singulares. Nesse sentido, ele é contra o pensamento filosófico que procura reduzir todo tipo de diferença a modelos e padrões universais.

Deleuze acredita que alguns artistas afirmam a identidade da diferença. Bacon seria um deles, pois Deleuze vê na sua pintura imagens que neutralizam a representação. É esta neutralização da representação que leva Deleuze a encontrar em Bacon um aliado para a sua filosofia da diferença. Bacon faz uma crítica da figuração, mas mantém a figura. A questão é como criar uma figura que não seja representativa? Deleuze acredita que Bacon resolve isso com a articulação de três elementos fundamentais em sua obra: figura, grande superfície plana e contorno e com o processo pré-pictural que denomina de diagrama<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> “A obra de Gilles Deleuze compreende um esforço de crítica a um tipo de pensamento designado de *representação* e entendido como constituição de uma filosofia da *diferença*. Tanto a crítica à representação quanto a construção de uma filosofia da diferença são duas faces de um mesmo movimento de pensamento; a crítica e a clínica são indissociáveis em Deleuze” (VASCONCELLOS, 2005: 1217-1227).

<sup>3</sup> “O diagrama é, portanto, o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos. E a operação do diagrama, sua função diz Bacon, é sugerir. Ou, mais rigorosamente, introduzir ‘possibilidades do fato’ (DELEUZE, 2007:104)”.



8.i Francis Bacon Triptico (1974-1977)

Para Deleuze, o quadro nunca é uma tela branca, ela está sempre repleta de clichês (físicos e psíquicos). Por isso, você precisa destruir os clichês. Bacon faz isso através do diagrama (marcas livres). Ou seja, parte-se de uma forma figurativa e o diagrama intervém na luta contra o clichê – borrando a figuração, fazendo surgir uma forma diferente. O diagrama cria uma mudança na forma, que é uma deformação. Desta forma, revela a intensidade da sensação, através de um processo pictórico que vai da forma à deformação. “O que eu pretendo fazer é distorcer a coisa até um nível que está muito além da aparência, mas na distorção voltar a um registro da aparência”, afirma Bacon em entrevista (SYLVESTER, 2007: 40).

...Porque esta imagem é como se equilibrar numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante (BACON em entrevista SYLVESTER, 2007:12).

Para tratar destes aspectos o livro “A lógica da Sensação” é dividido em aspecto estrutural (os três elementos); a relação entre os três elementos; os conceitos que Deleuze trabalha a partir de Bacon: movimento, sensação e força. Vamos tratar principalmente da figura e de alguns conceitos criados por Deleuze a partir da obra de Bacon, principalmente sensação, que nos parece uma possibilidade de entendimento do psicorrealismo no documentário animado *Ryan*.

## 9.2. A figura

Como dissemos anteriormente, a primeira referência a Bacon, que salta aos olhos em *Ryan* são as figuras deformadas. Talvez a figura seja também o que Deleuze mais estuda. Justamente porque para ele é na figura que se concentra a representação. O fundamental na crítica da representação está na figuração da figura. O aspecto ilustrativo sem dúvida deve estar presente na reprodução de certas partes

da cabeça ou do corpo, pois se estes aspectos não estiverem presentes cai-se no abstracionismo.

A figura nos quadros de Bacon quase sempre está isolada pela área redonda. De acordo com Deleuze, Bacon diz que utiliza esta estratégia para conjurar “o caráter figurativo, ilustrativo e narrativo que a figura, necessariamente, teria se não estivesse isolada” (DELEUZE, 2007:12).

A figura não tem modelo a representar, nem história a contar. Por isso, possui como que duas vias possíveis para escapar do figurativo: em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção a um puro figural, por extração ou isolamento. Se o pintor faz questão da Figura, se toma a segunda via, será para opor o “figural” ao figurativo. A primeira condição é isolar a Figura. O figurativo (representação) implica, com efeito, a relação entre a imagem e um objeto que ela deve ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto (DELEUZE, 2007:12).

Neste contexto, Deleuze vai adaptar o conceito de Figural cunhado por Jean-François Lyotard<sup>4</sup>. De acordo com Claude Aubral a elaboração do conceito de ‘figural’ por Lyotard faz parte de um movimento de protesto:

(...) o acontecimento não é um texto (...) há nele um espaço ou mais uma diferença, constitutiva, que não se dá a conhecer, mas a ver. Lyotard se opôs a redução da realidade à língua e contesta o poder hegemônico que a lingüística tem a tendência de se arrogar. O real não se identifica a uma outra relevância do puro logos, que ele não é suficiente para decodificar. O figural dentro da arte se coloca a trabalho da libido, por que o olho é ao mesmo tempo ‘força’ e ‘lugar da palavra’. O figural não está mais ao lado da ‘significação’ e da ‘racionalidade’, mas da ‘expressão’ e do ‘afeto’ (AUBRAL e CHATEAU, 2001: 203).

No artigo “Imagens, Figuras e Acontecimentos”, Trindade (2004) explica como Deleuze se apropria do pensamento de Lyotard quando diferencia figural de figurativo. Para Deleuze o figurativo implica na relação de uma imagem a um objeto, que ela é encarregada de ilustrar e narrar, realizando assim o objetivo da representação e o figural ocorre como um corte nesse objetivo, procurando afirmar, através de uma imagem com outras imagens, o que ali escapa ou tende a escapar. Contudo Trindade ressalta que “o figural, para ambos, pertence à ordem dos sentidos e não a ordem da linguagem, dando consistência ao que ‘passa’, afirmando-o como acontecimento” (TRINDADE, 2004: 5).

Figural para Deleuze é a figura sem figuração primária, que ele relaciona com a mimese. É a figura desfigurada despojada da função figurativa – que remete a algo fora do quadro. Segundo Deleuze, Bacon descobre técnicas para transformar a

---

<sup>4</sup> É bom ressaltar que para Lyotard o figural é uma mutação do figurativo, já para Deleuze o figural se opõe ao figurativo. “La part d’invisibilité investit en effet ce qui ne serait plus la figure classique dans l’emploi courant du terme figuratif : le figural s’instaure dans un travail qui s’opère à travers une mutation du figuratif. Il découle de l’intervention d’un espace d’invisibilité dans la visibilité de la figure. L’invisible est inhérent au visible, ‘même’ en ce qu’il a de figuratif, ce qui produit sa figurabilité”(AUBRAL e CHATEAU, 200, 203).

figuração em figural. Ele cita duas características da figura criada por Bacon: o fora do quadro – a figura de Bacon não remete a um objeto exterior, a um modelo que procuraria imitar, mas sim à lógica da sensação<sup>5</sup>, à forma sensível. Bacon pinta artefatos, objetos fechados – é bom lembrar que ele era design de mobiliário. É esta forma sensível que remete a sensação, ele quer que a sua pintura atinja diretamente o sistema nervoso – toque no nervo.

A segunda característica da figura (criada para escapar à representação) é que quando há mais de uma figura não se deve narrar uma história. No momento em que há várias figuras numa tela, as pessoas começam a criar histórias e ter interpretações. Para Deleuze duas figuras em Bacon formam um só fato ou duas figuras formam um só corpo, um acoplamento de figuras, sem história alguma para contar. Na entrevista a Sylvester, Bacon deixa claro que para ele é muito importante pintar a emoção, por isso tem dificuldade para pintar figuras, porque quando o faz corre o risco de re-introduzir a representação. Duas figuras levam à narrativa, ou interpretação narrativa. “Não é que eu queira evitar, mas gostaria muitíssimo de fazer aquela coisa que Valéry disse: proporcionar emoções sem o tédio da comunicação. E no instante em que entra uma história, o tédio toma conta de você” (SYLVESTER, 2007: 65).

Chris Landreth não é contra a narração, ele se vale de recursos narrativos para contar a história de *Ryan* e mesmo nos seus filmes anteriores há uma estrutura narrativa (*The End, Bingo*). O que o aproxima de Bacon é o desejo de representar a sensação e também encontrar estratégias para escapar ao fotorrealismo, que busca se aproximar do naturalismo alcançado pela reprodução fotográfica, e é o modelo de representação dominante na animação comercial. Uma destas estratégias pode ser observada na composição visual das personagens do documentário animado *Ryan*: Chris, Ryan, Felicity, Derek e Bárbara. A caracterização de cada um diz mais sobre a energia que emana delas, do que sobre sua aparência, sua forma física, apesar de se tratar de um documentário animado, ou justamente por se tratar de um documentário animado da era digital.



#### 8.ii Seqüência 4i, 7e e 8i

<sup>5</sup> Lógica da Sensação – termo cunhado por Cézanne.

Chris, que teve a representação mais naturalista (pelo menos no início do filme), tem o seu rosto e pescoço com muitas marcas de tinta e no lado direito da sua cabeça, vemos pétalas amarelas com o desenho de dois buracos (olhos) e traços de uma boca sorridente. Quando a câmera se aproxima da boca e dos olhos “penetramos” num campo de girassóis. Quando ele é afetado por forças externas (discurso de Ryan) que ativam forças internas (memórias), a sua cabeça e, em alguns momentos o seu corpo, são apertados por fios coloridos.



### 8.iii Seqüência 1c, 1f e 1n

Ryan, que tem a aparência menos naturalista, teve partes de sua cabeça e rosto retiradas e apresenta uma magreza esquelética que não tem qualquer semelhança com as fotos utilizadas como referência para a modelagem. Nestas fotos vemos Ryan com uma estrutura corporal normal. Da onde se conclui que o seu aspecto físico reforça mais o modo como Landreth o percebe, do que sua real aparência. Contudo percebemos Ryan ali com toda sua intensidade e força. Talvez justamente esta dissemelhança torne a personagem mais intensa. Ou como propõe Bacon: “(...) a obsessão é justamente esta: como posso fazer essa coisa com o máximo de semelhança da maneira mais irracional possível? Que não se trate somente de reconstituir a aparência da imagem, mas de reconstituir todas as áreas de sentimentos por ela inspirados” (SYLVESTER, 2007: 26).

Os demais personagens: Derek, o produtor sério e sóbrio, é representado com traços feitos a nanquim; e Felicity, a ex-mulher alegre e iluminada, apresenta finos traços em néon rosa. A escolha de técnicas e traços diferentes de alguma maneira ressalta as características da personagem e a sua relação com o protagonista, Ryan. Os modelos para Derek Lamb, amigo e produtor de Ryan; e Felicity Fanjoy, a sua ex-mulher – são baseados em desenhos de Ryan Larkin.

O fotorrealismo de Landreth e Ryan é interpretado pela minha percepção psicorrealista deles, mas eu queria ver Derek e Felicity como Ryan os percebia. A melhor maneira de fazer isto era através dos desenhos do próprio Ryan Larkin. Assim, nós pegamos o padrão dos seus esboços e mapeamos os modelos articulados 3D de Derek e de Felicity, dando-lhes a aparência que se vê no filme (ROBERTSON, 2004, 4).

A última personagem é Barbara, a mãe de Chris, que aparece nas lembranças do animador, e para quem o documentário animado é dedicado. Ela é representada por uma foto preto e branco, que vai sendo deformada por recursos de computação

gráfica, metáfora da sua destruição por causa do alcoolismo. A utilização de fotografia pb já havia acontecido na apresentação de Ryan e Felicity. Normalmente, a fotografia funciona para ativar a memória das personagens e também como uma indexação do mundo real. Assim que cumprem este papel elas são submetidas a intervenções gráficas, degradadas, destituídas de seu caráter figurativo e incorporadas ao universo da animação.



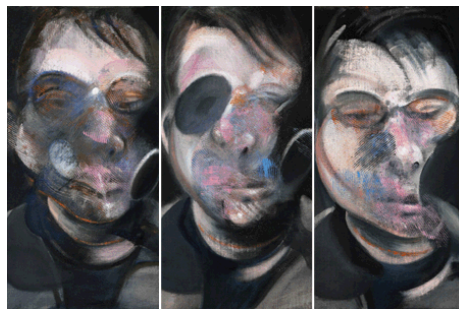
#### 8.iv Seqüências 9e, 9f e 9j

Ao longo do filme, as personagens Chris e Ryan sofrem as maiores violências do ponto de vista da manipulação da imagem e da deformação. As deformações acontecem principalmente na cabeça e no rosto, os ícones do figurativismo. Deleuze também observa e valoriza este procedimento em Francis Bacon.

### 9.2.1. Cabeças e rostos

Na relação entre corpo e cabeça, Deleuze ressalta que Bacon é um pintor de cabeça e não de rosto. Para Deleuze conceitualmente uma cabeça é diferente de rosto. Em *Mil Platôs*, livro em que encontramos conceitos de Deleuze e Guattari, Deleuze cria o conceito de cabeças. A idéia de Deleuze é caracterizar o rosto dizendo que ele faz parte de dois sistemas: o rosto (que é plano) se enrola na cabeça (que é volume). A cabeça tem volume e cavidade: este processo de rostificação pode surgir em todo corpo ou até no que não é humano. O rosto é bidimensional, a cabeça é tridimensional. Para Deleuze, Bacon pinta cabeças sem rosto, pois o rosto é uma organização espacial – é plano – e apresenta uma estrutura recoberta. Ele desfigura a cabeça para que ela perca o rosto. A cabeça faz parte do corpo – o rosto é acrescentado<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> “Retratista, Bacon é pintor de cabeças, e não de rostos. Há uma grande diferença entre os dois, pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma parte do corpo, mesmo sendo a sua extremidade” (DELEUZE, 2007: 28).



#### 8.v Francis Bacon, Três Estudos para Auto-retrato (1976)

Deleuze é contra o rosto porque é contra o regime de significância e subjetivação. Mas como não subjetivar? É o rosto que traz a imagem da subjetivação. Mecanismo e poder se exercendo através da figura. O poder precisa do sujeito. O poder está no rosto. A importância do poder de criar um certo tipo de subjetividade. Politicamente Deleuze é a favor da destruição do rosto. O rosto deve ser desfeito, desorganizado para dar lugar à 'assignificação' e 'assubjetivação'. Os traços do rosto precisam escapar à organização, fazer a cabeça aflorar. O processo pictórico de Bacon de raspar, limpar, vai fazer isso com o rosto. Num quadro de Bacon o rosto perde a sua forma para revelar sua força.



#### 8.vi Seqüências 2i, 2n e 2r

Como já ressaltamos os dois personagens que sofrem as maiores intervenções em seu rosto e cabeça são Chris e Ryan. A expressão de Ryan, apesar de desfigurada, mantém algo de sua aparência, talvez dada pelos óculos equilibrados sobre o nariz. A sua cabeça quando vista por trás, tem apenas um frágil fio que liga a parte superior com a inferior e o pescoço. É bom lembrar que estes buracos na cabeça não revelam apenas a sua frágil condição no momento, mas também como ele reage e o efeito que cada situação provoca no animador.



#### 8.vii Seqüências 2g, 3f e 4n



Percebemos este movimento claramente quando Landreth mostra a Ryan um desenho original da animação *Walking* (1968) e vemos fragmentos do filme dentro da sua cabeça. O mesmo acontece quando Landreth pergunta sobre Felicity e Derek, normalmente temos a projeção da imagem de como eles eram no passado, é a memória de Ryan, que os buracos da sua cabeça revelam. As cores também invadem o que resta da cabeça de Ryan quando ele se emociona, como acontece quando ele toca a mão de Felicity e diz que eles podiam ter tido filhos, e o neon rosa de Felicity invade seu cérebro. Ou seja, Landreth revela o Ryan por trás da sua aparência física e mostra literalmente o que acontece dentro de sua cabeça. Esta é uma perspectiva que só o documentário animado pode alcançar no contexto do filme documentário<sup>7</sup>.

### 9.2.2. Pintar a sensação

Como observamos acima, no estudo da figura Bacon privilegia o corpo, mas o corpo experimentando uma sensação. A figura em Bacon aparece experimentando determinadas sensações, determinadas forças. A figura torna visível algo que é invisível – a força.

Esta é uma maneira de lutar contra a representação, diferente do Expressionismo e do abstracionismo, movimentos criticados por Bacon. De acordo com Deleuze, Cézanne deu a esta via da figura um nome simples: sensação. Apesar das diferenças evidentes entre Cézanne (mundo como natureza) e Bacon (mundo como artefato), Deleuze percebe um fio que liga os dois pintores, o desejo de pintar a sensação. “A figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso (...)”. Deleuze ressalta que “a sensação é o contrário do fácil do lugar-comum, do clichê, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo” (DELEUZE, 2007: 42). Para Bacon a sensação é o que passa de uma ordem à outra, de um “domínio” a outro. É por isso que a sensação é a mestra de deformações, agente de deformações do corpo (DELEUZE, 2007: 43).

As deformações em *Ryan* estão presentes na caracterização física das personagens como já mostramos e também nas transformações que elas vão sofrendo ao longo dos 14 minutos do documentário animado. Quase sempre estas deformações, geradas por transformações e intervenções gráficas, surgem quando as personagens são afetadas por forças externas (perguntas ou afirmações dos interlocutores) ou internas (suas próprias memórias).

---

<sup>7</sup> O Novo Jornalismo também alcançou este nível de aprofundamento em seus perfis biográficos utilizando recursos típicos do jornalismo, como a entrevista, e da literatura, como a reconstituição minuciosa e descrição de sonhos e pensamentos dos entrevistados.

Diferente da pintura de Bacon, que apresenta movimento, mas não transformação, em *Ryan* este procedimento, que podemos dizer é intrínseco à animação enquanto sistema é também uma estratégia de desfiguração e revelação de forças não visíveis. Na primeira seqüência, quando o animador Chris está no banheiro e se olha no espelho, o seu rosto passa a ter várias intervenções gráficas: fios amarelos e um buraco no alto da cabeça para aonde a câmera faz um zoom e explodem girassóis. Além de vários curativos colados em seu pescoço. Ele explica que são as marcas de suas experiências e revela o primeiro trauma, aos dois anos, quando aparece uma foto sua em PB e a sua cabeça é amarrada por feixes de fios coloridos, meio néon, até quase esmagá-la.

Dependendo da intensidade da reação da personagem a estas forças, ela e o espaço ao perdem totalmente a forma. Por exemplo, quando Chris confronta Ryan a respeito do álcool. Ironicamente, neste momento Chris tem um halo iluminado de anjo sobre a cabeça e fala pausada e docemente. Ryan reage violentamente, se enfurece e começa a gritar, derruba um chumaço do seu cabelo, que é devolvido por Landreth. A fúria de Ryan é revelada pelos espetos vermelhos (literalmente “o sangue lhe sobe à cabeça”) que surgem na sua cabeça e também pelo espaço ao redor. Um cartaz vermelho derrete na parede cinza, que parece pulsar, tal é a intensidade da raiva da personagem. A reação violenta de Ryan apaga a luz do halo de Chris e traz as lembranças de sua mãe Bárbara, também alcoólatra. Ele se desequilibra diante da situação e de sua cabeça brotam muitos fios coloridos, revelando o caos que toma conta do documentarista a partir de suas próprias lembranças. .



#### 8.viii Lembrança da mãe de Chris – O desequilibra

Na próxima seqüência, a câmera se afasta da mesa. Temos então o rosto de Chris cercado de microfones e com as intervenções gráficas coloridas espremendo seu cérebro. O espaço ao seu redor se dilui, tornando-se uma zona indistinta,

personagens e objetos parecem flutuar no espaço. Entra o letreiro com o primeiro nome do animador “Chris” em fundo preto, o mesmo utilizado para destacar as demais personagens do documentário animado. Agora nos voltamos para a vida de Chris Landreth ilustrada como em qualquer documentário com fotos preto e branco de sua mãe, Bárbara, que vão sendo degradadas através de intervenções gráficas, e a narração em *off* de Chris, num texto poético que revela a dor de ver sua mãe definir por causa do alcoolismo.

A dissolução das referências espaciais é uma constante no documentário animado *Ryan*, mesmo a cafeteria, que no início do documentário animado apresenta cadeiras, mesas e cartazes na parede, ou seja, uma representação figurativa torna-se quase abstrata nos momentos em que o cenário é utilizado para tornar visível a tensão das personagens. Esta dissolução de objetos e do espaço físico pode ser uma estratégia de isolamento da figura, que busca enfatizar mais a sensação do que a história que está sendo contada. Se em *Bacon*, o isolamento se dá a partir da definição de espaços (área redonda ou paralelepípedo configurada por cubos, barras, sofás etc), que isolam a figura dos objetos, em *Landreth* é a dissolução dos objetos, uma espécie de *flo*, que torna as zonas em torno das figuras indistintas.

### 9.2.3. Pintar forças, animar sensações

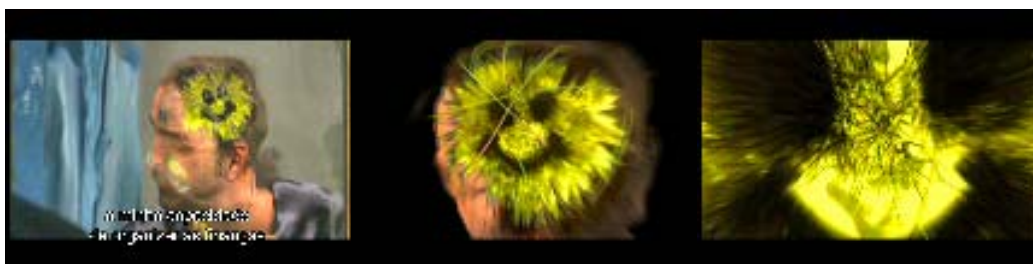
É interessante observar que após fazer a defesa de uma arte não figurativa, ir contra a representação, Deleuze adota outro ponto de vista no qual a separação das artes, com suas hierarquias e autonomias não têm mais importância. O que importa é captar forças como Cézanne, o gênio que subordinou a pintura a esta tarefa e conseguiu tornar visíveis a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem e, também, Van Gogh que inventou forças desconhecidas como a força de uma semente de girassol.

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, ‘não apresentar o visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis (DELEUZE, 2007: 63).

Mas quando Deleuze cita o pintor Millet acusado pelos críticos de pintar camponeses que carregavam um ofertório como um saco de batatas, ao que ele respondia “que o peso comum aos dois objetos era mais profundo que sua distinção figurativa”. Para Deleuze, pintar a força do peso e não o ofertório é também uma maneira de se posicionar contra a representação. Ele também se pergunta sobre as forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação,

lembrando que “a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos dados de outra arte: por exemplo, como pintar o som e até mesmo o grito (e inversamente, fazer ouvir as cores?)” (DELEUZE, 2007: 63).

Em Bacon observamos o movimento se realiza em espasmos ou nos passeios das figuras sobre algumas estruturas inseridas para isolá-las. Na animação, em especial em *Ryan*, o movimento tem um valor intrínseco e é parte da estratégia de Landreth para concretizar o conceito de psicorrealismo. Assim como a caracterização dos personagens (que não é figurativa, mas não chega a ser abstrata), a animação em *Ryan* oscila entre uma representação naturalista dos movimentos dos personagens, mas em alguns momentos não resiste e se rende às possibilidades de deslocamento permitidas pelo software. Na primeira seqüência, quando temos a apresentação de Chris diante do espelho observamos que os seus movimentos são naturais. Mas merece destaque um movimento de penetração em seu cérebro, que só é possível para uma câmera 3D.



0.ix Seqüências 1c, 1d e 1e

Paul Wells observa este movimento de penetração como uma das tendências das animações atuais, ele denomina de “animação penetração”, termo utilizado também por John Halas e Joy Batchelor. Neste caso, o termo penetração se refere a:

(...) capacidade da animação para evocar o espaço interno e descrever o invisível. Conceitos abstratos e estados anteriormente inimagináveis podem ser visualizados através da animação de formas, que são difíceis de alcançar, ou que continuam pouco convincentes – no contexto do live-action (WARD, 2005: 96).



0.x Seqüências 2g, 8d e 8g

O estilo de animação naturalista é retomado quando ele caminha para o interior da cafeteria onde vai encontrar Ryan. Neste ambiente, mesmo as personagens deformadas têm movimentos humanos. Mesmo Zaz, que está derretido sobre a mesa

enquanto fuma, revela naturalidade no gesto de fumar. Mas é na animação da personagem central, Ryan, que Landreth revela todo seu domínio da arte de animar. Os movimentos mais imperceptíveis são realizados para dar total verossimilhança aos gestos da personagem. Os movimentos são sutis, mínimos, o que segundo Landreth é extremamente difícil de animar. “Retratar uma pessoa sentada conversando e pensando é muito difícil. Fazer pequenos gestos é uma ciência exata” (ROBERTSON, 2004: 6). Neste sentido, lembramos da noção de movimento de Bacon e Deleuze: mover-se sem sair do lugar. Em *Ryan*, as personagens ficam quase sempre sentadas em torno da mesa da cafeteria do abrigo, os deslocamentos são no tempo – quase sempre em direção ao passado – quando memórias são despertadas.

Após o início da entrevista com Ryan, Landreth novamente faz uso de uma animação não naturalista no deslocamento (surgimento) das personagens que são entrevistadas por ele. Como já destacamos Chris se desloca de forma natural (caminhando) para a cafeteria onde fará as entrevistas e Ryan já se encontra a sua espera. As demais personagens surgem todas de formas inusitadas como vamos descrever. Após Chris mostrar uma foto de uma jovem e ativar a memória de Ryan, Felicity aparece subitamente ao seu lado. Ryan neste momento encontra-se imobilizado, como se não estivesse ali: ele só é animado quando Felicity se refere a ele. Os demais deslocamentos de Ryan ocorrem em interação com os seus filmes.



#### 0.xi Seqüências 5b, 5c e 5i

Na próxima seqüência, quando Ryan fala de animação com Chris e seus olhos brilham temos um boneco de papel recortado de Felicity ainda jovem, em tamanho natural, ao lado de Ryan, também jovem num palco. Neste momento, Ryan coloca o boneco de Felicity de lado e passa a brincar com os movimentos do próprio corpo. Entram as imagens da sua animação *Street musique* (Ryan Larkin, 1972) e ele interage com a animação até o momento em que uma película de filme arrebenta e interrompe o que estava acontecendo.



#### 0.xii Seqüências 6f, 6g e 6h

Um holofote de luz se acende. Agora Ryan jovem está só, num palco. A imagem é em preto e branco, seu rosto revela desespero. A câmera se afasta e ele fica em pé sob os holofotes, num canto da tela. Planos curtos e rápidos o mostram de vários ângulos; ele senta-se e temos um close de perfil; ele sussurra a palavra 'merda'. Uma peninha rosa bate em sua testa e assim temos o início do surgimento de vários feixes coloridos que apertam a sua cabeça. Tudo isso se dilui em um fade branco; corte para Chris, que lhe mostra um desenho de Derek, ex-produtor do animador (o esboço feito pelo próprio Ryan) e pergunta sobre ele. Neste momento Ryan lembra-se de Derek e o vemos dentro da sua cabeça (afinal ela tem um buraco que expõe o que acontece lá dentro).



#### 0.xiii Seqüências 7c, 7d e 7e

É a deixa para Derek entrar em cena: ele desliza do alto, em uma cadeira executiva de rodinhas, fala e gesticula calmamente. Quando Derek descreve o processo criativo de Ryan e o seu vício em cocaína, o ambiente fica preto e branco e a sala desaparece, vemos a câmera se afastar e um Ryan jovem ter seu cérebro apertado por feixes coloridos e cair num buraco negro até se tornar um ponto de cor. Ryan interrompe este retorno ao passado com uma pancada de sua mão esquelética sobre a mesa da cafeteria.

### 9.2.4. Tornar visíveis as forças invisíveis

Em todas as seqüências de *Ryan* que descrevemos observa-se um tratamento não figurativo ou que escapa aos padrões do fotorrealismo: na deformação das personagens, na animação não naturalista e na construção espacial. Contudo, não

podemos dizer que este tratamento em *Ryan* de Chris Landreth é uma forma de lutar contra a representação como propõe Deleuze. Pois se trata de um documentário animado que tem um referente no mundo real e busca representá-lo, muitas vezes recorrendo a modelos e convenções determinadas de linguagem que expressam julgamentos.

A deformação das personagens pretende “representar” sua vida tecendo um juízo de valor (decadência), o que é justamente o contrário da proposta de Bacon, para quem as figuras não querem dizer, nem contar nada, apenas fazer sentir. A dissolução espacial também é uma estratégia narrativa para “representar” o encontro das personagens com elas mesmas através de suas memórias e lembranças. Ou seja, há sim uma forte influência de Francis Bacon em *Ryan* de Landreth, mas é apenas na forma, já que Landreth se apropria destes recursos para viabilizar a representação da vida de Ryan Larkin através do documentário animado. Landreth não concretiza o ideal de Bacon compartilhado por Deleuze de destruir a representação e evitar a narração<sup>8</sup>.

Mas Landreth compartilha a busca de Bacon e de outros pintores que citamos ao longo do artigo (Cézanne, Van Gogh, Milliet) de tornar “visíveis as forças invisíveis” e do documentário animado de “documentar o indocumentável”. Por outro lado, podemos dizer que é o psicorrealismo, enquanto uma mutação do fotorrealismo, que viabiliza esta maneira de representar os acontecimentos e se apresenta como um diferencial dentro do contexto do próprio documentário animado.

Podemos especular que esta mutação do fotorrealismo que leva ao que Landreth chama de psicorrealismo se aproxima do conceito de figural de Lyotard, para quem o figural se instaura através de um trabalho de mutação do figurativo<sup>9</sup>. Mesmo na adaptação do conceito de figural feita por Deleuze para quem “o figurativo implica na relação de uma imagem a um objeto, que ela é encarregada de ilustrar e narrar, realizando assim o objetivo da representação e o figural ocorre como um corte nesse objetivo, procurando afirmar, através de uma imagem com outras imagens, o que ali escapa ou tende a escapar”. Podemos dizer que o que escapa ou tende a escapar é sempre a sensação. Em relação a *Ryan*, ousamos afirmar que Chris Landreth

---

<sup>8</sup> Bacon não faz diferença entre representação, narração e ilustração. O termo representação é usado por Deleuze no contexto que explicamos no início do artigo.

<sup>9</sup> “La part d’invisibilité investit en effet ce qui ne serait plus la figure classique dans l’emploi courant du terme figuratif : le figural s’instaure dans un travail qui s’opère à travers une mutation du figuratif. Il découle de l’intervention d’un espace d’invisibilité dans la visibilité de la figure. L’invisible est inhérent au visible, « même » en ce qu’il a de figuratif, ce qui produit sa figurabilité”. idem Aubral, 2006.

consegue capturar o que escapa, pois transmite a intensidade e revela as paixões do animador Ryan Larkin em apenas 14 minutos de filme.

Não revela só Ryan, mas a si próprio, o seu entusiasmo e medo diante do sucesso e da criação. Neste sentido podemos afirmar que o documentário animado *Ryan* de Chris Landreth, apesar de não se constituir numa luta contra a representação como Francis Bacon na leitura de Deleuze, consegue deslocar-se do figurativo para o figural e sua proposta estética se configura como uma possibilidade para o documentário animado cumprir um dos seus grandes objetivos: “documentar o indocumentável” como propõe Paul Ward.