

**THIAGO MACENO DE OLIVEIRA**

**DOS PROCESSOS CRIATIVOS AS  
INFLUÊNCIAS DAS ARTES PLÁSTICAS NO CINEMA**

**Orientador: Professor Doutor José A. Bragança de Miranda**

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias  
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

**Lisboa**

**2022**

**THIAGO MACENO DE OLIVEIRA**

**DOS PROCESSOS CRIATIVOS AS  
INFLUÊNCIAS DAS ARTES PLÁSTICAS NO CINEMA**

Dissertação defendida em provas públicas para obtenção do grau de mestre no curso de Mestrado em Estudos Cinematográficos, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no dia 30/05/2022, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação N° 129/2022, de 4 de abril de 2022, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Edmundo José Neves Cordeiro (ULHT)

Arguente: Prof. Doutor João Sousa Cardoso (ULP)

Orientador: Prof. Doutor José A. Bragança de Miranda (ULHT)

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias  
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

**Lisboa**

**2022**

## **Dedicatória**

Para a Danuza e para o Armando, meus pais.

## **Agradecimentos**

Para a realização dessa tese, agradeço a colaboração que recebi de diversas pessoas que contribuíram significativamente para este trabalho, cada um à sua maneira.

Em primeiro lugar ao meu querido orientador e amigo Professor Doutor José Bragança de Miranda, por toda a sua paciência, motivação e dedicação demonstrada durante esse meu trabalho.

Aos colegas de mestrado e amigos: Lucia Alonso Garrido, Filipe Doranti, Giulliano Dierchx, Fred Paranhos, Renata Spitz, Diogo Ramos, Fernando Castro Pizzano, Thaynara Mesquita, Manoela Moreira, Felipe Arnoso, Matheus Dutra e Guilherme Ramos.

Por último, um agradecimento especial ao meu pai. Sem sua colaboração uma significativa parte deste trabalho não seria possível.

A todos o meu sincero agradecimento.

## Resumo

Este trabalho investiga as influências da pintura no cinema. Para isso, durante o processo de elaboração desse trabalho até o seu final, incluindo a curta metragem documentário que abrange esse projeto, propusemos repensar a relação entre o cinema e a pintura, ressaltando o meio cinematográfico como acrescentador e transformador dessa outra arte. É essa idéia que tentaremos resgatar nesse trabalho, buscando uma reflexão que propõem por meio do cinema e de seu poder estético, oferecer uma visão do artista e do tempo pictórico. A sua metodologia empírica envolveu a realização de uma curta-metragem documental durante o período da investigação, intitulado: *Merege* (2021). Essa obra também serve como uma espécie de conclusão prática, uma ação com efeito concreto ou, poderíamos dizer: um produto das discussões que nos propusemos a fazer aqui. A curta-metragem também representa uma parte relevante dessa investigação, na medida em que é através dela que se coloca em prática as hipóteses que veremos a seguir e segundo a qual o cinema desempenha um papel transformador na obra pictórica. Também buscamos nesse estudo, através de um trabalho empírico, contribuir através da análise de dois filmes: *O Sol do Marmeleiro* (1992), de Víctor Erice e *O mistério de Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956), que constituem, a nosso ver, exemplos significativos da relevância que a pintura pode adquirir nos filmes. Pois ambos apresentam de uma forma concreta o que acontece quando essas duas artes se tocam. Justamente porquê essa capacidade cinematográfica é potencializada a favor da criação de um novo ser estético, de uma obra que revela essa ligação íntima entre o tempo pictórico e o espaço cinematográfico. A partir dessa ligação entre esses dois estudos, a dissertação e a curta, avançaremos para a intenção de pensar a representação da pintura no cinema. Por propormos discutir essa relação estética entre o cinema e a pintura, teríamos então que partir desse aspeto. Daí então, o porquê da parte literária dessa tese se iniciar por uma discussão sobre o cinema como forma de arte.

**Palavras-chave** — Fotografia, Arte, Cinema, Artes plásticas, Estética

## **Abstract**

This work investigates the influences of painting on cinema. For this, during the construction process of this work until its end, including the short documentary film that covers this project, we proposed to rethink the relation between cinema and painting, highlighting the cinematographic medium as an adder of this other art. It is this idea that we try to help in this work, seeking a reflection that proposes through cinema and its aesthetic power, to offer a vision of the artist and pictorial time. Its empirical documentary methodology during an investigation, entitled: Merege (2021). This work also serves to concrete action of practical conclusion, an action with effect or that says: a product of the practices we proposed here. The short film also represents a part of this investigation, insofar as it is through which the hypothesis that shows a sequence and according to a relevant cinema for a transforming role in the pictorial work is put into practice. We are also in this study, through an empirical work, to contribute through the analysis of two films: *Dream of Light* (1992), Víctor Erice and *The Mystery of Picasso* by Henri-Georges Clouzot (1956), which seeks, in our view, to examples of films from which painting can acquire us. For both present in a concrete way what happens when these two arts touch each other. Precisely because this cinematographic capacity is leveraged in favor of the creation of a new aesthetic being, of a work that reveals this intimate connection between pictorial time and cinematographic space. From this connection between these, a dissertation and a short, we will study for the intention of a representation of painting in cinema. To put this then aesthetic relationship between cinema and painting, we would have to start from that aspect. Hence, why the literary part of this thesis starts with a discussion about cinema as an art form.

**Keywords** — Photography, Art, Cinema, Fine Arts, Aesthetics

## **Índice**

<b>Resumo</b>	<b>3</b>
<b>Abstract</b>	<b>4</b>
<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 - O Cinema como forma de Arte</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 2 - Aproximações entre Cinema e Pintura</b>	<b>22</b>
<b>2.1 - Movimentos artísticos</b>	<b>24</b>
<b>2.2 - A arte do tempo e do espaço</b>	<b>28</b>
<b>2.3 - O Cinema como meio transformador da Pintura</b>	<b>30</b>
<b>2.4 - Percebendo a Pintura segundo o Cinema</b>	<b>32</b>
<b>Capítulo 3 - Estratégias cinematográficas de Erice e Clouzot e a curta-metragem</b>	<b>42</b>
<b>3.1 – O Sol do Marmeleiro</b>	<b>43</b>
<b>3.2 – O mistério de Picasso</b>	<b>48</b>
<b>3.3 – Merege e o processo filmico</b>	<b>53</b>
<b>Conclusão</b>	<b>61</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>66</b>
<b>Anexo 1</b>	<b>68</b>
<b>Anexo 2</b>	<b>74</b>

## Índice de Imagens

Imagem 1 - Câmera escura, 1645.	23
Imagem 2 - Claude Monet em Impressão Nascer do sol, 1872.	25
Imagem 3 - Jean Epstein em A Tempestade, 1947.	25
Imagem 4 - Lumière citado em La Chinoise, 1967.	26
Imagem 5 - Lumière citado em La Chinoise, 1967.	26
Imagem 6 - Paul Klee em O artista na janela, 1909.	27
Imagem 7 - Influências expressionistas em Cabinet des Dr. Caligari, 1929.	27
Imagem 8 - Cartaz de Merleau-Ponty em Masculino Feminino, 1966.	36
Imagem 9 - Marmelo pintado pelo pintor em O Sol do Marmeleiro, 1992.	44
Imagem 10 - Proteção colocada na árvore em O Sol do Marmeleiro, 1992.	45
Imagem 11 - Plano detalhe do marmelo em O Sol do Marmeleiro, 1992.	46
Imagem 12 - Câmera filma a árvore em O Sol do Marmeleiro, 1992.	47
Imagem 13 - Picasso é apresentado em O mistério de Picasso, 1956.	49
Imagem 14 - Equipe de produção em O mistério de Picasso, 1956.	50
Imagem 15 - Plano apertado nos olhos em O mistério de Picasso, 1956.	51
Imagem 16 - Plano de Picasso pintando em O mistério de Picasso, 1956.	52
Imagem 17 - Antonio López em seu jardim em O Sol do Marmeleiro, 1992.	55
Imagem 18 - Picasso no estúdio em O mistério de Picasso, 1956.	55
Imagem 19 - Armando Merege em Caos, 2011.	57
Imagem 20 - Armando Merege em Amazing Story, 1997.	57
Imagem 21 - Preparo para começar o quadro em Merege, 2022.	58
Imagem 22 - Primeiro contato da tinta com o quadro em Merege, 2022.	58
Imagem 23 - Preparando a tinta azul em Merege, 2022.	58
Imagem 24 - Pintor e o quadro em Merege, 2022.	59
Imagem 25 - Pintor visto pelo lado de fora em Merege, 2022.	59
Imagem 26 - Entrevista com Armando Merege	68

## Introdução

As relações entre cinema e artes plásticas provocam curiosidade e despertam interesse justamente porque ambas são complexas quando analisadas, sejam pelas suas diferenças ou pelas suas similaridades. Mesmo que essa tema já tenha resultado em inúmeras discussões ao longo da história e diferentes filmes sobre pintores, a imensa maioria deles acaba por falhar ao apresentar uma obra de natureza pedagógica e não estética. Mesmo que o material seja interessante, instrutivo, didático e agradável, ele acaba por se tornar banal. Isso quando não tentam atribuir ao pintor um comportamento que justifique sua obra, com elemento biográficos e descritivos. Já que a simples revelação dos processos criativos também não é suficiente do ponto de vista estético.

Justamente por pertencer desde pequeno a esse ambiente das artes plásticas e vivenciar seus processos e as suas dificuldades na hora de desvendar e compreender uma obra em sua singularidade, tenho há anos a idéia de trazer um novo olhar perante a pintura. O desejo de retratar o trabalho do artista e seu ambiente é algo fascinante, tanto por seu mistério, quanto pelas suas incertezas. Esse meu convívio, me propicia o conhecimento intrínseco dessa vivência desde quando minha memória se faz presente, e desperta esse interesse de mesclar duas artes para tentar provocar uma espécie de simbiose entre o cinema e a pintura. Revelar os seus processos, os gestos que permanecem em segredo, mas acima de tudo, produzir um novo significado sobre a própria pintura. Que outra maneira teria eu de fazê-lo, se não através desse meio cinematográfico? Movido por esse interesse em comum em ambas as artes e também por uma discussão que levasse a uma maior compreensão sobre a sua própria natureza, é que decidi nos buscar no cinema algo que estivesse próximo de revelar esse universo das artes plásticas.

A partir dessa preocupação inicial, foi estabelecido como parte do estudo fazer uma análise de dois filmes que partem desse objetivo de retratar os processos criativos do artista, mas que através disso, produzem uma reflexão maior sobre a natureza da representação artística no cinema. *O Sol do Marmeleiro* e *O mistério de Picasso*, podem parecer distintos se analisarmos o estilo dos pintores que ambos procuram retratar, porém mesmo cada um possuindo suas peculiaridades, é criada uma interação entre a obra cinematográfica e a pictórica que revela algo novo. Não se trata aqui apenas da revelação do processo criativo, mas sim de fazer uma reflexão sobre a própria obra de Antonio López e de Picasso pelo cinema e sobre ele próprio.

Justamente por seus realizadores darem esse tratamento singular em suas obras que elas se tornam importantes nessa discussão sobre o papel do cinema na reprodução artística. Por isso, a análise dos filmes se mostra necessária nesse trabalho, já que se pontuarmos essa diferenciação na abordagem pictórica que os dois filmes operam em si, isso contribuirá para trazer novos e concretos elementos para o nosso estudo. *O Sol do Marmeleiro* nos apresenta uma maneira de discutir a obra de um pintor a partir da representação da natureza, enquanto *O mistério de Picasso* nos apresenta várias obras de um pintor que se modificam infinitamente através do aparelho cinematográfico. A reflexão sobre a representação no cinema esta presente aí em duas maneiras opostas mas que se completam se analisarmos os seus objetivos propostos.

Porém, para um melhor entendimento de como essas relações acontecem nos filmes, precisamos antes compreender de fato, o que faz do cinema uma arte para depois analisarmos suas relações com as outras artes e especificamente em nosso caso, a pintura. Por isso mesmo, trabalharemos em um primeiro momento com as idéias de Roger Scruton sobre a estética da arte, para que nosso estudo tenha elementos que corroborem para essa discussão do cinema como forma de arte. Tanto Jacques Aumont como Jacques Rancière serão importantes posteriormente em nosso estudo quando analisaremos como essa relação acontece entre o cinema e a pintura de uma forma que fique mais claro como se opera essa transformação na arte pictórica. Somente a partir daí poderemos analisar a partir de uma base metodológica sólida, os filmes que pretendemos refletir nesse estudo na parte final desse trabalho teórico.

Não podemos também nos enganar e deixar de reconhecer a interferência que cada realizador ocasionou ao retratar o universo artístico do pintor. O enquadramento da câmera e a tela da pintura possuem relações distintas. Aproximá-las demasiadamente, sem o consentimento e afinidade do pintor, pode provocar uma intervenção que muitas vezes não é a pretendida. É através do conhecimento de suas diferenças que podemos traçar caminhos para uma melhor retratação desse rico universo dessas artes entre aproximações e afastamentos. A questão da representação, do processo artístico e o mito do realismo no cinema documental também serão temas que abordaremos para fornecer um novo olhar e tentar demonstrar a complexidade das imagens e das próprias obras.

Outro ponto importante e que não pode faltar em nosso trabalho é a maneira que pretendemos analisar essas imagens filmicas e pictóricas. Por isso mesmo, iremos aproveitar as idéias de André Bazin e Merleau-Ponty que se mostram imprescindíveis para nos fornecer um ponto de

vista ontológico e fenomenológico em como essas imagens podem ser discutidas e exploradas. Desse modo, iremos primeiro perceber para depois transformar. E é por isso que se torna tão importante o questionamento de seus processos criativos, pois somente através deles, que poderemos compreender como é possível acontecer essa transformação pelo cinema. Justamente por essa capacidade que cinema tem de revelar esse instante, o gesto da pintura que foi perdido e transformá-la em uma nova obra. Dessa maneira, tentaremos refletir aqui como o cinema pode transformar essa obra que basta em si mesma, produzindo assim um novo significado sobre ela.

Aqui, não nos interessa o argumento muitas vezes debatido de se a fotografia ou o cinema surgiram para substituir a pintura. Isso já está provado que ambas as formas de arte durante a história se influenciaram mutuamente e essa coexistência foi determinante para a evolução de ambas. O que pretendemos nesse estudo é ressignificar essa influência entre ambas as artes e procurar entender como acontece esse diálogo entre elas. Somente dessa maneira poderemos trazer novos elementos que visem compreender a natureza da própria representação cinematográfica. Como pesquisador em Portugal, me sinto desafiado a provocar uma reflexão sobre essa interação entre o cinema e a pintura. Para isso, partiremos de referenciais teóricos europeus que forneçam um confronto dessas idéias, onde utilizaremos esses autores para procurar entender como acontece essa revelação na pintura que só o cinema é capaz de operar. É por essas razões que escolhi este tema, as questões e análises que serão discutidas durante esse trabalho. Não pretendemos também negar as suas possibilidades de aprendizado e revelação através do registro pictórico, porém o simples *work in progress* não cria uma comunicação entre as duas artes e nem a transforma em uma nova através do aparelho cinematográfico.

## Capítulo 1 - O Cinema como forma de Arte

No começo desse primeiro capítulo, iremos nos aprofundar nos atributos que fazem o cinema ser considerado uma forma de arte. Para isso, iremos utilizar autores que corroboram e também que contrapõem a essa ideia, analisando ambos os argumentos para posteriormente podermos compreender o que torna o cinema uma arte expressiva e onde se encontra a sua verdadeira força, podendo assim também entender o que o distingue das outras formas de arte para além de sua natureza mecânica. Pelo cinema ser um meio relativamente novo, no começo poucos pesquisadores se propuseram a questionar sua capacidade como expressão artística. Por mais que hoje, com a sua evolução recente alguns possam querer menosprezar essa discussão, é apenas através dela que vamos poder melhor entendê-lo como um meio tão importante que é para nossa sociedade.

Um dos mais recentes ensaios que se propôs a questionar o cinema como arte foi o *Photography and Representation* do filósofo e escritor inglês Roger Scruton. Nele, o intelectual britânico especializado em estética, argumenta que o cinema não é uma forma de arte independente pois o filme seria apenas uma fotografia de uma representação dramática. Para isso, ele utilizou da fotografia como exemplo para defender sua posição de que para ser arte, a fotografia precisaria ser representacional. Scruton argumenta que a fotografia chamada por ele de “fotografia ideal”, aquela em que não são utilizadas técnicas nem métodos que afastem a fotografia de uma cópia exata do seu tema, não é capaz de representar qualquer coisa, pois segundo ele, para representar algo é necessário além de outros fatores, ter uma relação intencional com o seu tema retratado. E através dessa intensão que é possível ser caracterizada a capacidade de expressar um pensamento que uma obra de arte precisa ter para ser representacional. Segundo Scruton, (1981 p.581) "It is precisely when we have the communication of thoughts about a subject that the concept of representation becomes applicable;" Porém, é aceitável acreditar que a fotografia e por consequência o cinema são uma cópia exata da realidade?

Por sua relevância, esse ensaio feito por Scruton deu origem a inúmeras discussões críticas que visam dar luz a questão lançada de quando o cinema pode ser ou não considerado como uma expressão artística. Vale destacar aqui, os livros *Aesthetics and film* de Katherine Thomson-Jones e *A Philosophy of Cinematic Art* de Berys Gaut. Em ambos os casos, os autores questionam as ideias de Scruton, utilizando entre outros, mas principalmente o também conhecido *Film as*

*Art* de Rudolf Arnheim. Esse último, foi um dos primeiros teóricos a se importar com a relevância da discussão do cinema como forma de arte e a estabelecer parâmetros para o que poderia ou não ser considerado arte no mundo cinematográfico. Em seu livro, Arnheim se esforça para provar o contrario do que foi sugerido posteriormente por Scruton, mas ao mesmo tempo não se obstem em dizer que nem todo filme pode ser considerado arte, assim como nem toda pintura, dança ou música. Porém, o que é interessante nessa tese e que difere do argumento de Scruton, é que Arnheim acredita que o cinema se aproxima da arte apenas quando ele se afasta da realidade retratada, ou seja, é justamente na limitação do filme em representar a realidade fielmente que emergem as possibilidades de representação artística. No livro é listado uma série de fatores, entre eles as possibilidades criativas e expressivas de um filme, que provam porque o cinema não pode ser considerado apenas uma copia fiel da realidade, e que nos ajuda a responder a nossa primeira pergunta. É interessante destacar também que Arnheim alertou vinte e quatro anos mais cedo, que esse argumento que vamos analisar mais a frente de Scruton de comparar a fotografia e o cinema com as artes plásticas, já era algo utilizado naquela época por muitos autores para refutar a idéia do cinema ser uma forma de arte.

Ainda há muitas pessoas educadas que negam veementemente a possibilidade de que o cinema possa ser arte. Eles dizem, com efeito: "O cinema não pode ser arte, pois não faz nada além de reproduzir mecanicamente a realidade". Aqueles que defendem esse ponto de vista estão raciocinando a partir da analogia da pintura. Na pintura, o caminho da realidade para a imagem passa pelo olho e sistema nervoso do artista, pela mão e, por fim, pelo pincel que traça as pinceladas na tela. O processo não é mecânico como o da fotografia, em que os raios de luz refletidos do objeto são coletados por um sistema de lentes e são direcionados para uma placa sensível onde produzem alterações químicas. (Arnheim; Rudolf, 1957, p.8)

Para podermos nos aprofundar nessa discussão sobre o cinema ser ou não arte, voltemos as idéias defendidas por Scruton para analisar seus argumentos e tentarmos entender como os outros autores que o sucederam os rebateram. Para defender sua idéia de que para ser arte, a fotografia e por consequência o cinema precisam ser representacionais, ele utilizou a pintura como um exemplo do que seria uma arte representacional. A pintura para Scruton é uma arte represen-

tacional porque esta em uma relação intencional com o seu tema. Já a fotografia, seria fonte de uma relação causal, principalmente porque o fotógrafo não realiza uma representação do seu tema, mas sim um registro fiel dele, o que ocasionaria segundo Scruton, (1981, pg.588) "In some sense looking at a photograph is a substitute for looking at the thing itself;". Diferentemente da pintura, onde o artista plástico não se limita a fazer uma cópia do seu tema, mas está ao mesmo tempo através de uma relação intencional reproduzindo um pensamento em relação a ele, o que torna a sua obra independente do objeto retratado. O que significa que o quadro não depende do seu tema para existir.

O interesse não está na representação por causa do sujeito, mas na representação por si mesma. E é esse interesse que constitui o cerne da experiência estética da arte pictórica e que, se analisado mais detalhadamente, explicaria não apenas o valor dessa experiência, mas também a natureza e o valor da arte que é seu objeto. Vemos imediatamente que tal interesse não é, e não pode ser, um interesse na verdade literal da imagem. (Scruton; Roger, 1981, pg.586)

Logo, uma pintura se torna relevante não somente pela importância do seu tema, mas pela representação feita pelo artista, que é o cerne do interesse estético pela obra. Porém, o mesmo não poderia ser aplicado a fotografia e o cinema? Scruton argumenta que só a pintura através do artista, pode operar uma transformação estética no tema em que ele vai efetuar sua representação. Diferentemente da fotografia, que segundo Scruton, (1981 p.591) "if the photograph is sad, it is usually because its subject is sad; if the photograph is touching, it is because its subject is touching, and so on." Porém, esse argumento de Scruton já foi rebatido por Berys Gaut em seu livro *A Philosophy of Cinematic Art*, quando ele citou dois exemplos de fotografias tiradas que provocam uma transformação em seu tema. O primeiro, seria uma fotografia de uma crucificação. Para Gaut, dependendo da escolha das objetivas, a fotografia poderia se transformar em algo sereno se fosse mostrada de uma grande distância com um céu azul puro e tranquilo. No segundo caso ele citou uma fotografia de feios montes de carvão, que poderia se tornar bonita se fosse fotografada em um pôr do sol, por exemplo. Seu argumento se baseia no fato de que a fotografia pode ser uma representação porque o seu tema pode ser retratado de diferentes maneiras, e assim dependendo da escolha do fotógrafo, pode ocorrer uma transformação estética. Segundo Gaut, (2010,

pg.42) "Thus photography and film are representations (i.e., they can communicate thoughts), and can do so because objects and events can be recorded in different ways." Mas não é somente através das objetivas ou da luz e filtros utilizados pelo fotógrafo que uma representação estética pode ocorrer na fotografia. Thomson-Jones já havia alertado através de William L. King em seu livro *Scruton and Reasons for Looking at Photographs*, sobre uma série de possibilidades artísticas que o fotógrafo tem a disposição para efetuar sua representação.

Esta forma de pensar a fotografia, responde King, só pode ser resultado de uma falta de conhecimento ou valorização do leque de técnicas fotográficas e do consequente leque de possibilidades de intervenção artística no processo fotográfico. Se Scruton tivesse realmente considerado exemplos reais de fotografias e a maneira como as pessoas falam sobre elas, ele teria percebido que existem muitos tipos de razões para olhar uma fotografia. Além da curiosidade sobre o assunto, há razões que têm a ver com o poder evocativo da imagem, suas propriedades formais e sua história de produção.(Thomson-Jones; Katherine, 2008, p.7)

Poderíamos também usar um outro exemplo que não foi utilizado por Gaut nem Thomson-Jones e que nos ajudaria a rebater os argumentos de Scruton contra uma forma de transformação estética da fotografia representacional. Digamos que um fotógrafo pretenda tirar uma foto do oceano para mostrar o movimento da água. Com o controle da velocidade da câmera ele consegue registrar em apenas uma foto uma passagem de tempo que transforma algo que seria estático em movimento. Essa foto não deixa de ser um registro de seu tema, mas através de uma escolha do fotógrafo, ele transforma um movimento que só pode ser captado graças ao obturador em uma foto que diverge esteticamente, com qualidades que o tema retratado não possui. A foto das águas, com o movimento das linhas que se formam através da longa exposição, se assemelha quase a uma pintura, uma vez que revela algo que uma pessoa jamais poderia enxergar com seus próprios olhos, criando um interesse estético que a qualifica como uma arte. Isso que estamos tratando apenas de técnicas e efeitos puramente fotográficos, se formos analisar retoques e edições que podem acontecer na pós produção das fotos, a transformação pode ser muito maior, ainda mais se tratando do universo tecnológico que a fotografia digital nos proporcionou.

Assim, os argumentos de Scruton contra a fotografia tradicional e o cinema serem artes representacionais também falham para a fotografia digital e o cinema; nem deve sustentar que seus argumentos não falham, mas sim não se aplicam porque a fotografia digital é realmente um tipo de pintura ou pelo menos não um tipo de fotografia. (Gaut; Berys, 2010, p.49)

Mas mesmo que Scruton estivesse certo em seu argumento sobre a fotografia não poder ser uma arte representacional, será que o mesmo poderia ser aplicado ao cinema? Como foi citado anteriormente, Scruton dizia que o filme não poderia ser uma forma de arte independente porque ele seria uma fotografia de uma representação dramática. Mas o filme não depende apenas do seu meio fotográfico para ser considerado como uma forma de arte. Obviamente, limitar o cinema apenas a uma fotografia é renegar a importância da montagem na criação de sentido na história. E é também ela que faz o filme se distanciar ainda mais de uma mera cópia da realidade. Se formos analisar a evolução da montagem, também veremos que ela é uma peça fundamental, e já foi muito testada artisticamente de diversas formas pelos realizadores soviéticos. Por meio da edição, podemos controlar o espaço e o tempo cinematográficos. O ritmo, as emoções, as sensações e a construção da narrativa que se passam pela montagem, são os elementos que vão possibilitar a interpretação da história pelo público. Esse controle do tempo, é uma característica que distingue completamente o filme da nossa realidade, e pode ser usado como um forte exemplo para rebater o argumento de Scruton sobre o filme ser uma mera representação dramática.

Como vimos, Amheim aponta para o modo como a montagem, como componente essencial do meio filmico, subverte a gravação mecânica ao alterar a forma como percebemos a passagem do tempo e a unidade do espaço. Através da edição, mensagens podem ser transmitidas, associações e oposições criadas. O corte rápido pode dar uma sensação de atividade frenética ou confusão; o corte lento pode dar uma sensação de nostalgia persistente. Uma vez que se considera tanto o potencial expressivo dos planos individuais quanto o potencial expressivo de sua combinação, as possibilidades artísticas são praticamente ilimitadas.<sup>17</sup> (Thomson-Jones; Katherine, 2008, p.8)

Em seu livro *Aesthetics and film*, Katherine Thomson-Jones defende no capítulo *Film as an art* que a exploração das capacidades técnicas do meio fotográfico são um modo de justificar seu argumento da fotografia ser uma forma de arte, o que também se assemelha com o argumento defendido por Gaut. Lá ela faz um contraponto as idéias de Rudolf Arnheim que acreditava que as limitações do filme faziam dele uma arte. Tanto Gaut como Thomson-Jones, concordam que não são as limitações do cinema que fazem dele ser uma arte, mas sim a exploração de suas capacidades extras. Segundo Thomson-Jones, (2008, pg.8) “Ao focar nas maneiras pelas quais deixamos de experimentar um filme como vida real, Arnheim perde todas as maneiras pelas quais experimentamos um filme como algo mais do que a vida real.” Em seu livro, Thomson-Jones argumenta que Arnheim falha em seu argumento de defender as limitações do cinema, pois para ele que tinha muita relutância em aceitar o cinema sonoro como arte, isso seria algo que aproximava ainda mais o filme da realidade, e por justamente não acreditar que o filme quando se aproximava da realidade pudesse ser arte, que ele construiu seu argumento explorando as limitações do cinema em representar fielmente a realidade. O oposto dessa ideia de Arnheim é a do realismo cinematográfico, onde era ressaltada a força do cinema em representar a realidade e que só passou a ser defendido mais tarde por diversos autores contemporâneos como André Bazin. Porém, como Thomson-Jones e Gaut argumentam, uma das maiores qualidades do filme e que precisam ser exploradas é justamente sua capacidade de fornecer uma experiência diferenciada da realidade. É dessa força expressiva que vem a possibilidade de comunicar pensamentos.

O que importa não é a exploração das limitações, mas sim a exploração das capacidades de apresentação do meio – e especificamente as capacidades do meio de registrar a realidade de diferentes maneiras, onde essas diferentes maneiras podem variar em relação a uma norma de como a realidade é registrada. Não é em virtude das limitações do meio, mas em virtude das capacidades do meio de registrar a realidade de diferentes maneiras que o filme pode possuir propriedades expressivas, pode comunicar pensamentos. (Gaut; Berys, 2010, p.40)

Outro autor que veremos com mais profundidade no segundo capítulo, porém que colabora de maneira importante para essa questão de como podemos perceber o cinema enquanto forma de arte é Merleau-Ponty. No livro *The Flesh of Images: Merleau-Ponty between Painting and*

*Cinema*, Mauro Carbone analisa alguns escritos do filósofo francês que tratam justamente dessa relação entre o cinema e a pintura. Lá encontramos alguns apontamentos interessantes e que nos fornecem maiores elementos para nos ajudar a entender melhor como o cinema pode ser considerado arte na concepção da filosofia de Merleau-Ponty.

É importante destacar nesse ponto, como o pensamento de Ponty vem a acrescentar a essa discussão porque além de ir em encontro com o de outros teóricos já citados que veem no cinema essa força de expressão, o filósofo francês ressalta principalmente as características do filme que o tornam independente, sendo isso para ele fundamental como matéria do que o diferencia e o torna uma arte. Para Ponty, é justamente na expressão do cinema que o interior do corpo é exteriorizado através dos gestos e emoções. Porém, ele só se torna uma arte quando se emancipa e se difere de outras formas de arte se tornando assim independente. Já que para Ponty, o filme como arte fenomenológica carrega o seu sentido dentro de si mesmo.

Merleau-Ponty sugere, portanto, julgar os filmes como "obras de arte", desde que sejam "inteiramente filmes", ou seja, evitem as lisonjas do sucesso comercial tanto quanto as de outras formas de expressão, como a fotografia e literatura, à custa de suas próprias formas. Em suma, Merleau-Ponty sugere considerar como "arte cinematográfica" o cinema capaz de ser autônomo. (Carbone; Mauro, 2011, p.105)

Partindo então da idéia de que o cinema pode ter propriedades expressivas e ser considerado uma forma de arte representacional, de que maneira essa linguagem cinematográfica intercede, desconstrói e reconstrói a partir da interpretação e do registro de outras linguagens artísticas? É possível mesclar e interagir o quadro pictórico e filmico em uma única obra criando assim um novo olhar em relação a ela? Essas serão algumas das perguntas que vão ser levantadas nessa segunda parte da discussão desse primeiro capítulo, e que serão aprofundadas posteriormente em nosso segundo capítulo no seguimento deste estudo falaremos que acompanha o trabalho teórico deste programa de mestrado

Uma das forças do cinema como arte contemporânea como poderemos ver, se encontra justamente em transformar as outras artes, entre elas a pintura, durante um período de passagem de tempo, em uma nova arte. Esse prolongamento que somente o cinema pode fazer na arte é na

verdade uma de suas principais características. Esse efeito provoca em quem o assiste a fazer uma reflexão e a criar uma nova perspectiva sobre uma obra que parecia fechada, mas com a intercessão do cinema, se transforma e se expande. Justamente pelas artes plásticas terem por natureza a condição de serem uma representação do instante, todo o processo artístico, o gesto que dá a elas significância, é perdido com a falta do seu registro temporal. Os estímulos, as ferramentas e técnicas que influenciam e fazem parte dos processos criativos artísticos, acabam por se perderem por não serem mostrados. A obra exposta passa a ser analisada a partir de um referencial fechado.

É aí que o cinema através de suas características intervém, interage e continua essa obra artística, a partir de seus fragmentos e pictogramas durante o processo criativo que constitui a relação do tempo e espaço, criando assim uma extensão interdependente e autônoma. A pintura por ser uma arte plástica não foge a regra, e é por isso que se torna tão importante o questionamento de seus processos criativos que somente através do cinema é possível acontecer. Justamente por essa capacidade que ele tem de revelar esse instante, o gesto da pintura que foi perdido. Assim como já foi citado por Jacques Rancière em seu livro "*A fabula cinematográfica*".

É esse trabalho que desfaz as construções da ficção, ou da pintura representativa. Ele faz aparecer o gesto da pintura e a aventura da matéria sob os temas da figuração. (Rancière; Jacques, 2013, pg.13)

O cinema busca uma reinterpretação e reflexão dos processos criativos artísticos a partir da desfragmentação da obra e do artista, imprimindo seu próprio processo de entendimento. Só o cinema tem essa capacidade de criar uma nova topologia ou especificidade. Essa relação tempo e espaço é refeita, porém sem contaminar a obra original, interferindo na criação de novas interpretações. Justamente por ser a única arte que consegue registrar o tempo, o cinema prolonga a arte e essa relação do cinema com as outras artes decorre pela sua possibilidade de extrair dessas artes sejam elas a literatura, o teatro ou as artes plásticas os processos que se esgotam. Segundo Badiou, (2005, pg.79) "It operates on the other arts, using them as its starting point, in a movement that subtracts them from themselves." O que fornece a essa obra pictórica uma temporalidade. Essa capacidade esta intrinsecamente ligada, segundo Alain Badiou pelo fato do cinema ser a arte da passagem. Pois só existe uma arte que tem essa característica, que consegue garantir a similaridade e salvar o tempo.

Cinema is an art of the perpetual past, in the sense that it institutes the past of the pass [*l'après*]. Cinema is visitation: The idea of what I will have seen or heard lingers on to the very extent that it passes. To organize within the visible the caress proffered by the passage of the idea, this is the operation of cinema. Each and every time, the possibility of cinema is reinvented by the operations proper to a particular artist. (Badiou; Alain, 2005, pg.78).

Oferecendo o seu registro temporal, o cinema por outro lado da vida a pintura. Através de suas características, interagindo pelo espaço e tempo próprio onde essa temporalidade comprimida e abolida no fundo ganha nova vida e consistência. Essa vantagem que o cinema apresenta a pintura, oferece uma outra espessura ao seu processo criativo e o salva eternamente. Salvando o tempo, alterando o tempo visível e cristalizando-o. O cinema pode fazer o que a pintura não pode. Coisas que outras artes como a literatura ou o teatro não conseguem oferecer da mesma maneira que o cinema o faz.

Por outro lado, analisando "*A tarefa do tradutor*" de Walter Benjamin, Joshua Robert Gold fez uma interessante relação sobre as semelhanças entre o filme e a tradução. Segundo Gold em seu livro "*Another Nature Which Speaks to the Camera": Film and Translation in the Writings of Walter Benjamin* (2007, p.615), "Film and translation also resemble one another inasmuch as both constitute processes involving the displacement of an original.". Isso quer dizer que a atividade tradutora se assemelha com a atividade adaptadora do filme no sentido de provocar um deslocamento, uma reinterpretação de uma obra original.

Pois se Benjamin concebe a tradução como a transformação dinâmica de um texto original, segue-se dos paralelos discerníveis entre filme e tradução em seus escritos que o que também está em jogo aqui é a tradução da tradução. Para Benjamin, essa "tradução da tradução" equivale ao deslocamento do deslocamento – uma expressão que sugere, por sua vez, uma condição original de deslocamento que existia antes de seu descentramento. (GOLD; Joshua Robert, 2007, pg.620).

Esse deslocamento citado por Benjamin no livro de Gold é o que acontece também quando o filme interage com outras formas de arte, assim como no caso da pintura. Utilizando da sua potência visual e reflexiva, o cinema faz desse jogo de troca um ato contínuo, infinito e inacabado. Seja pelo referencial, pelos materiais, pelas técnicas ou pelas interpretações. Tornando-se uma linguagem passível de ser transformada em uma nova mensagem. Segundo Rancière, (2013, pg.19) "E esses jogos do cinema com seus recursos só podem ser entendidos num jogo de troca e de inversão com a fábula literária, a forma plástica, ou a voz teatral."

Com o livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Walter Benjamin nos mostra através da "*Pequena história sobre a fotografia*" um breve resumo da evolução da fotografia e como ela e as artes plásticas sempre se relacionaram. Desde a descoberta da câmera escura, utilizada por pintores renascentistas como Leonardo da Vinci para reproduzir as paisagens com um nível muito maior de precisão, passando pela invenção do Daguerreótipo e sua posterior evolução até chegar a câmera fotográfica que conhecemos. Essa semelhança entre essas duas artes foi destacada por Benjamin também ao comparar o trabalho do pintor e do fotógrafo com os trabalhos do mágico e do cirurgião.

O mágico está para o cirurgião como o pintor está para o cinegrafista. O pintor mantém em sua obra uma distância natural da realidade, enquanto o diretor de fotografia penetra profundamente em seu tecido. As imagens obtidas por cada um diferem enormemente. A do pintor é uma imagem total, enquanto a do cinegrafista é fragmentada, suas múltiplas partes sendo montadas de acordo com uma nova lei". (SW3, 116; VII.1, 374). - (Gold, Joshua Robert, 2007, p.605)

Essa fala de Benjamin é reproduzida no artigo já citado de Joshua Robert Gold, "*Another Nature Which Speaks to the Camera*": *Film and Translation in the Writings of Walter Benjamin*, onde ele analisa seus diversos escritos desde o período mais teológico até o considerado por muitos como marxista. Destacam-se neles, principalmente os escritos "*Pequena história sobre a fotografia*" e a "*A tarefa do tradutor*".

Em suas teorias, Benjamin salienta a importância da fotografia principalmente por ela ter uma característica chamada por ele de o "inconsciente óptico". Nesse ponto, o autor se refere as diferentes técnicas que através da fotografia nos é permitido mecanicamente aprisionar o tempo e

revelar um outro olhar, até então desconhecido e inconsciente. Esse inconsciente óptico, mostra que mesmo o mais fiel dos registros pode suscitar diversas possibilidades de interpretação ou ocultar elementos significativos. A partir do momento em que o fotógrafo descobre esse terceiro olhar que fala com a câmera, que estava inconsciente em suas fotos, ele busca de toda maneira descobrir o que a "Outra natureza que fala com a câmera" esta dizendo para ele.

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dão um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (Benjamin;Walter, 1985, p.94).

A investigação da relação entre essas duas artes é importante porque quando essas matérias estéticas: pictórica (pintura) e cinematográfica se tocam, a obra inicial é decomposta e recomposta pela câmera. O cinema ao retratar as artes plásticas, realiza uma introdução crítica ao trabalho do artista ao mesmo tempo que desenvolve o espaço pictórico no tempo, pois o transporta para os seus domínios.

Por não procurar ser uma representação fiel da pintura, mas uma interpretação pelo cinema, a obra fílmica provoca uma reflexão sobre a primeira obra em forma de narrativa através de uma sucessão de causas e de efeitos que levaram ao desenvolvimento do quadro do artista. Somente o cinema pode permitir essa análise que cada quadro não possuía individualmente. E é por meio do documentário que essa reflexão também pode ser feita.

O privilégio do filme dito documentário é que, não tendo a obrigação de produzir o *senti-mento* do real, ele pode tratar esse real como problema e experimentar mais livremente os jogos variáveis da ação e da vida, da significância e da insignificância. (Rancière; Jacques, 2013, pg.22)

Através do filme é possível criar uma reflexão em torno de como o cinema apresenta e continua uma obra pictórica, contribuindo assim para um melhor entendimento das artes plásticas e dos seus processos criativos que são fundamentais em seu desenvolvimento. Além de criar uma interpretação distinta de uma obra que não seria possível sem esse privilégio que o documentário tem de experimentar e problematizar questões que serão expostas. Agora no próximo capítulo, iremos nos aprofundar na relação existente entre a imagem pictórica e cinematográfica. Outro ponto a destacar é como misturar em uma única obra dois processos criativos (pictórico e cinematográfico) pode resultar em uma nova obra que evidencie essas influências das artes plásticas no cinema e por consequência, na direção de fotografia.

## Capítulo 2 - Aproximações entre Cinema e Pintura

Nesse segundo capítulo iremos nos discutir os pontos que ligam essas duas formas de arte para assim podermos entender se são as semelhanças entre cinema e pintura que as aproximam ou se são justamente as suas diferenças que revelam sua verdadeira força como forma de arte. A busca dessas distinções entre essas duas formas de arte e suas congruências partem de uma leitura fortemente marcada pelos trabalhos de André Bazin, Jacques Aumont, Jacques Rancière e Mauro Carbone, que propõem uma análise estética da imagem pictórica e cinematográfica separadamente para compreender como cinema através de suas técnicas e expressividade transforma a pintura em uma nova obra.

É sabido que o estudo da luz é um ponto em comum entre todas as artes que dependem dela para realização de suas obras, sejam elas filmicas ou pictóricas. Se voltarmos mais longe no tempo, também se sabe que a sua exploração e suas diferentes formas de ação em certos objetos já era estudada desde a antiguidade. Seu controle para a utilização do homem, que aconteceu justamente através do avanço da tecnologia, proporcionou que essas duas artes evoluíssem.

Com a chegada da fotografia que precedeu o cinema, é interessante relembrar nesse ponto em como a história da primeira, que já foi abordada no capítulo anterior através de Walter Benjamin, esta profundamente ligada a pintura. Nesse caso, podemos lembrar da invenção da câmera escura, que nada mais é que uma descoberta que sintetiza esse momento do domínio da natureza pelo homem e que favoreceu quem a utilizava para pintar os seus quadros no período renascentista. O que posteriormente através dos esforços de muitos pesquisadores, se conseguiu fixar essa luz em forma de imagem que se tornaria mais tarde a nossa câmera fotográfica. Aqui, não nos interessa o argumento muitas vezes debatido de se a fotografia ou o cinema surgiram para substituir a pintura. Isso já está provado que ambas as formas de arte durante a história se influenciaram mutuamente e essa coexistência foi determinante para a evolução de ambas.

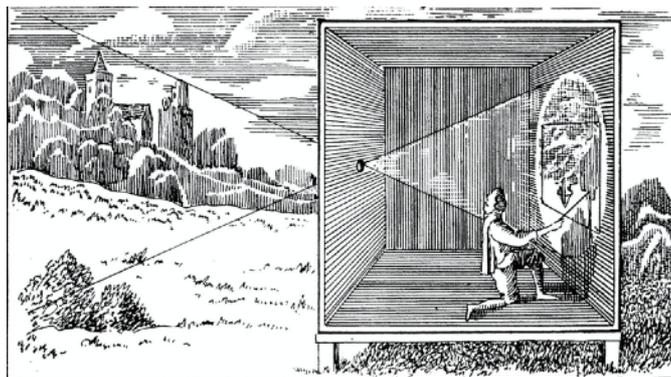


Imagem 1 - Câmera escura, 1645.

Como é o caso da fotografia que com a sua invenção, não se revelou em apenas um acontecimento técnico, mas sim um divisor que provocou uma transformação irreversível na esfera da arte pictórica, que começa aos poucos a se desvincular do objetivo de ser uma imitação verosímil do real. O que configura a sua passagem do figurativo a abstração e que evidencia a utilidade da câmera fotográfica em reproduzir com maior fidelidade e rapidez o nosso mundo. É verdade que essa transformação ideológica na pintura já estava acontecendo anos antes como podemos ver com Gotthold Ephraim Lessing em seu livro “*Laocoonte*”, através da formulação do “instante pregnante”. O filósofo alemão foi o primeiro a tentar traçar fronteiras entre as artes para assim tentar sintetizar o tempo da narrativa na pintura figurativa, que por ser estática e pela falta de uma condição temporal, carecia de um instante que representasse o todo. É importante ressaltar que mesmo a pintura não tendo a capacidade de absorver o movimento, desde o renascimento por meio de estudos que buscavam uma melhor forma de representar o real, o espaço do quadro já era amplamente estudado, o que gerou inúmeras teorias que ajudaram a formular a nossa noção de perspectiva que temos até hoje e que foi depois emprestada para a fotografia e para o cinema. Tanto o “instante pregnante” de Lessing, quanto o “instante decisivo” de Henri Cartier Bresson, foram formulados com a intenção de sintetizar esse momento único que representasse o tempo que somente o cinema era capaz de aprisionar.

## 2.1 - Movimentos artísticos

Novamente voltando a história das artes, outro ponto de confluência entre o cinema e as artes plásticas foi sem dúvida os movimentos artísticos que foram comuns em ambos ao longo dos tempos. No livro “*A imagem no enquadramento do desejo. Transitividade em Pintura, Fotografia e Cinema*” a historiadora e crítica de arte portuguesa Isabel Nogueira contextualiza justamente essas interessantes relações entre esses movimentos artísticos e a influência que eles provocaram nessas duas artes. Nele, podemos ver como a imagem pictórica e cinematográfica foi amplamente influenciada em sua plasticidade, principalmente durante o movimento do modernismo. É importante frisar aqui que justamente por conta do tardio invento e evolução do meio cinematográfico que só foi possível graças ao avanço da tecnologia, houve uma discrepância temporal entre esses movimentos artísticos no cinema em relação a pintura se analisarmos a sua história e utilização. Na pintura os movimentos de vanguarda aconteceram durante as duas primeiras décadas do século xx, enquanto no cinema esses movimentos marcariam a década de vinte. E dentre os inúmeros movimentos que surgiram, certamente os que se notam maiores influências sobre essas artes são dentro do movimento impressionista assim como no movimento expressionista. Neles, podemos encontrar grandes semelhanças entre ambas as artes, principalmente na utilização da luz, na forma dos enquadramentos e também na escolha dos temas retratados.

No seu livro, Nogueira situa em um primeiro momento o movimento impressionista que tem na pintura a figura de Claude Monet como seu expoente, considerado como um dos seus precursores. Algumas das características que os pintores desse movimento procuravam empregar em seus trabalhos estavam: reproduzir o efeito momentâneo da luz, a poética e a magia da cor. Por sua estética, esse movimento é considerado também como um dos precursores que levaria mais tarde a arte abstrata. Já no cinema o movimento impressionista surgiu como uma reação ao caráter agressivo do movimento expressionista. Realizadores como Jean Epstein, procuravam através dos movimentos de câmera, dos modos de enquadramento - aliado ao tratamento e cuidado da luz e da montagem - produzir um olhar subjetivo e onírico, que reproduzisse os estados psicológicos e emocionais dos seus personagens. As temáticas da vivência cotidiana também eram um ponto em comum que se buscava representar nesse movimento de vanguarda poética, que se procurava reproduzir através de trabalhos que possuísem um olhar dinâmico do espaço por meio da lente.



Imagem 2 - Claude Monet em *Impressão Nascer do sol*, 1872.



Imagem 3 - Jean Epstein em *A Tempestade*, 1947.

Mais um exemplo dessa transitividade entre o cinema e a pintura pelo movimento impressionista, é certamente o caso da célebre frase de Jean-Luc Godard proferida através da personagem interpretada por Jean-Pierre Léaud em seu filme “*A chinesa*”, quando se referiu a Lumière como “o último pintor impressionista”. Essa frase é importante porque demonstra que mesmo em seus primórdios, o cinema já podia ser visto e analisado pelas influências desses movimentos. Essa mesma frase se tornaria mais tarde título do primeiro capítulo do livro “*O olho interminável*” de Jacques Aumont, que contextualiza o porque dessa afirmação de Godard e vai além afirmando que “em uma hipotética “origem das espécies” artísticas, eu diria que Lumière descende do impressionismo mais ou menos como o homem descende do macaco.” (2004, pg.44).



Imagem 4 - Lumière citado em *La Chinoise*, 1967.

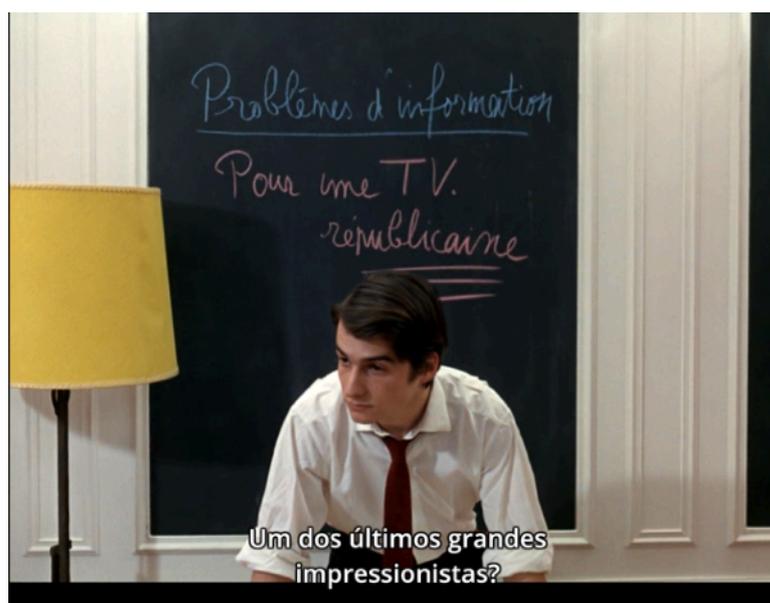


Imagem 5 - Lumière citado em *La Chinoise*, 1967.

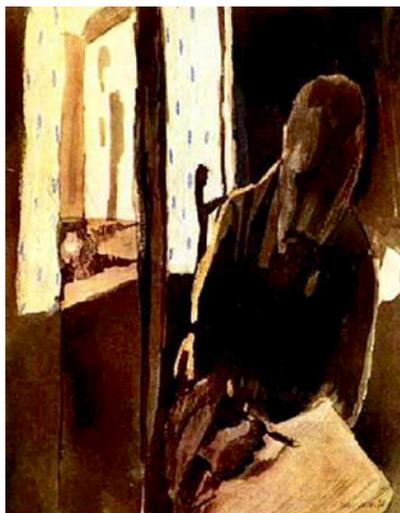


Imagem 6 - Paul Klee em *O artista na janela*, 1909.



Imagem 7 - Influências expressionistas em *Cabinet des Dr. Caligari*, 1929.

Entretanto, é no Expressionismo que podemos ver com ainda mais clareza essas influências entre o cinema e a pintura. O próprio Jacques Aumont já escrevera a respeito citando o movimento expressionista alemão como “o lugar privilegiado de um encontro perfeito” (2004 pg.194) entre essas duas artes. São muitos os filmes que foram influenciados por esse movimento no cinema como é o caso das obras oriundas do movimento expressionista alemão. Entre elas temos os notáveis exemplos de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de Friedrich W. Murnau, e *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene. Em ambas as obras, é possível notar essas características desse movimento que vão desde a absorção de toda uma temática que

possuía uma atmosfera carregada, passando por personagens que eram retratados por uma carga pessimista e profundamente solitários. Tudo isso, era mostrado por meio de planos oblíquos que provocavam uma deformação anatômica com fortes contrastes gráficos que serviam justamente o propósito de demonstrar a revelação do humor desses personagens. Essas características são denominadores comuns entre as imagens pictóricas e cinematográficas expressionistas que buscavam uma representação expressiva de uma maneira plástica.

“De um modo geral e como denominador comum, vemos uma clara conexão plástica e conceptual entre todos estes movimentos modernistas e vanguardistas, nas suas obras pictóricas e filmicas, o que constitui uma aproximação conceptual e plástica entre pintura e cinema, numa evidente transitividade imagética.” (Nogueira; Isabel, 2016, pg.52)

E não se trata aqui de compreender o cinema a partir da pintura ou como simples citação dela, como é o caso dos *tableaux-vivants*, mas sim, de fazer uma reflexão sobre determinados aspectos plásticos do cinema que são ligados a conceitos pictóricos, e que assumidamente foram levados em consideração na realização de alguns filmes.

## **2.2 - A arte do tempo e do espaço**

Outro teórico que corrobora para essa discussão e que não poderia faltar, é certamente Jacques Aumont. Em seu livro "*O Olho Interminável*", é demonstrado como no cinema as relações com as outras artes podem ser ainda mais significativas. Nele, Aumont relaciona diretamente o cinema e as artes plásticas. Para o autor, a pintura pode ser considerada uma arte do tempo, enquanto o cinema é uma arte do espaço (2004, pg.141). Justamente por ser o cinema o único lugar onde a pintura pode ser representada. E essa relação entre as duas artes para ele, esta ligada diretamente pela sua história. Segundo Aumont (2004, pg.167) "A história do cinema, ao menos quando ele se tornou apto a se pensar como arte, não tem todo seu sentido se separarmos da história da pintura."

E essa relação entre ambos se torna ainda mais clara, quando é analisado o quadro em que ambas as artes operam. Aumont define o quadro do cinema como quadro fílmico e o quadro

da pintura como o quadro pictórico. Na pintura, o quadro tem a característica de ser o que detém a imagem, onde ela termina e o que não a permite que seja infinita. Ambos possuem suas diferenças, mas as do quadro pictórico, podem ser notadas com mais facilidade na tela abstrata, onde o quadro-limite se manifesta com mais clareza. Aumont, define bem uma tese que já foi esboçada antes por André Bazin, que traçou as diferenças entre o quadro centrífugo e o quadro centrípeto.

O quadro filmico, por si só, é centrífugo: ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visito. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, pintura. (Aumont; Jacques, 2004, pg.111)

No cinema, a câmera com seu quadro filmico quando se aproxima da tela pintada faz muito mais do que apenas registrar. A obra inicial é decomposta e recomposta pela câmera. Ela provoca o olhar do espectador a imaginar o que acontece no fora de campo. No caso da pintura, o que nos leva a revelação dos gestos, das atitudes e a sucessão de causas e efeitos que levaram o pintor a realizar determinada obra. Nos introduzindo no universo do artista plástico.

Corolariamente, o fora-de-quadro seria aí mais longínquo, mais visivelmente heterogêneo, mais perturbador. Mobilizando a imaginação, e somente ela, o fora-de-campo pictórico a deixa divagar, e acaba sempre levando-a, inevitavelmente, ao mundo fingido, a sua produção, ao pintor, em suma, ao que é fora-de-quadro em pintura. (Aumont; Jacques, 2004, pg.134)

Pelas artes plásticas terem por natureza a condição de serem uma representação do instante, todo o processo artístico, o gesto que dá a elas significância, é perdido com a falta do seu registro temporal. Os estímulos, as ferramentas e técnicas que influenciam e fazem parte dos processos criativos artísticos, acabam por se perderem por não serem mostrados. A obra final que é exposta, passa a ser analisada e qualificada a partir de um referencial fechado.

É aí que o cinema através de sua característica intervém, interage e continua essa obra artística, a partir de seus fragmentos e pictogramas durante o processo criativo que constitui a relação do tempo e espaço, criando assim uma extensão interdependente e autônoma. A pintura por ser uma arte plástica não foge a regra, e é por isso que se torna tão importante o questionamento de seus processos criativos que somente através do cinema é possível acontecer. Justamente por essa capacidade que o cinema tem de revelar esse instante, o gesto da pintura que foi perdido. Assim como é mencionado por Jacques Rancière em seu livro "*A fabula cinematográfica*". Segundo Rancière (2013, pg.13), "É esse trabalho que desfaz as construções da ficção, ou da pintura representativa. Ele faz aparecer o gesto da pintura e a aventura da matéria sob os temas da figuração."

A força do cinema como arte contemporânea se encontra justamente em transformar as outras artes, entre elas a pintura, durante um período de passagem de tempo, em uma nova arte. Esse prolongamento que somente o cinema pode fazer na arte é na verdade uma de suas principais características. Esse efeito provoca quem o assiste a fazer uma reflexão e a criar uma nova perspectiva sobre uma obra que parecia fechada, mas que com a intercessão do cinema, se transforma e se expande.

### **2.3 - O Cinema como meio transformador da Pintura**

No livro *O que é cinema?* de André Bazin foram organizados uma série de artigos que o teórico produziu e que representam uma de suas contribuições mais decisivas ao pensamento sobre cinema e outras artes publicados entre 1959 e 1961. Entre eles encontramos o ensaio "*Pintura e Cinema*" em que Bazin faz uma interessante reflexão justamente sobre essa transformação que cinema provoca em outras formas de arte.

Segundo o teórico, muitos artistas e críticos de arte por conta da síntese cinematográfica que alguns filmes causam quando retratam uma obra pictórica, consideram que o cinema a trai, justamente pela sua impotência em restituir fielmente a pintura. A justificativa é que os filmes sobre arte que operam dessa maneira acabam por provocar uma fragmentação na obra pictórica que a destrói por completo, realizando uma nova síntese que não é a desejada pelos pintores. E uma vez que o cinema desfigura uma obra inicial, ele acaba traindo o seu próprio público já que ele influencia a mente do espectador que é enganado ao acreditar que o que ele apresenta é a verdadeira realidade pictórica. E o mais grave, o cinema destrói o espaço pictórico porque ele extingue a moldura do quadro que muito além de servir como uma mera função decorativa, constitui

uma fronteira, um limite com o real que possui uma finalidade diferente da tela cinematográfica. Como ficou conhecido pelos termos que Bazin (2018) utilizou para diferenciar ambas as telas em centrípeta, se referindo ao quadro pictórico, e centrífuga para o cinema, que vimos anteriormente sendo utilizados por Jacques Aumont.

Mas certamente o ponto que mais nos interessa desse raciocínio produzido pelo teórico, é o argumento que ele utiliza para justificar a intervenção do cinema na obra pictórica. Para Bazin (2018), justamente pelo próprio filme ser plenamente uma obra autônoma é que ele não deve ser julgado somente em referência a pintura que ele utiliza. Pois é quando o filme mais parece trair a pintura que ele, em definitivo, melhor lhe presta serviço. E segundo Bazin (2018), é esse novo ser estético que nasce da junção entre o cinema e a pintura que devemos analisar.

O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre o ecrã e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se com isto é tão absurdo como condenar a ópera em nome do teatro e da música (Bazin; André, 2018, pg. 250).

A grande contradição existente nessa relação entre cinema e pintura é justamente porque o primeiro utiliza-se de uma obra pronta, completa e que basta em si mesma. Mas é justamente por isso que ao substituir e desfigurar essa obra que o filme lança uma nova luz sobre ela. Ao quebrar suas molduras, o cinema penetra na pintura e a obriga a revelar sua interioridade, sua essência que estava anteriormente escondida. Mas não podemos esquecer é claro, que o êxito dessa operação depende fundamentalmente da compreensão do cineasta em relação a obra e do autor retratado. Outro ponto defendido por Bazin (2018), é que o cinema possui a capacidade de popularizar a obra pictórica pois a torna acessível para uma audiência maior, pois ao invés de comprometer e desfigurar a pintura, ele esta ao contrario salvando-a com a devolução da atenção dos homens. Pois segundo Bazin (2018), de todas as artes modernas, a pintura é aquela em que discrepância entre o artista e a imensa maioria do público não iniciado é a maior.

## 2.4 - Percebendo a Pintura segundo o Cinema

Em seu livro *The Flesh of Images: Merleau-Ponty between Painting and Cinema*, Mauro Carbone procura traçar conexões entre as imagens do cinema e da pintura através dos escritos do filósofo francês Merleau-Ponty. Nele podemos encontrar importantes apontamentos que nos ajudam a entender por meio da fenomenologia da percepção o conceito de “carne” utilizado por Merleau-Ponty e como ele se aplica na conceituação da imagem cinematográfica e pictórica. Mauro Carbone demonstra que o termo “carne” utilizado por Ponty, também pode ser entendido como “visibilidade”, o que nos ajuda a compreender melhor, e ter um outro olhar sobre os escritos do filósofo francês.

No quarto capítulo do livro, intitulado "*O Filósofo e o cineasta: Merleau-Ponty e o pensamento do cinema*", Carbone procura analisar a relação entre as três formulações feitas por Merleau-Ponty, dentro do volume "*Sense and Non-Sense*", sobre a imagem e como elas dialogam com a experiência cinematográfica. Encontramos essas formulações na primeira parte do volume intitulada como "*Artes*" e esses apontamentos nos revelam o porquê da imagem não poder ser considerada uma “segunda coisa”, sobre a sua precessão recíproca com o “o que é” e também a razão de vermos “segundo ou com” as imagens.

Outro ponto importante que devemos destacar para podermos compreender melhor essas formulações feitas por Merleau-Ponty, é a relação que ele faz de certas experiências artísticas, entre elas o cinema e a pintura, no que toca temas da nossa relação com o mundo e com o outro, por meio da psicologia da Gestalt. Essa "nova psicologia" citada por Ponty, também conhecida por "psicologia da forma", se baseia principalmente na idéia de que para se compreender as partes, é preciso, antes, compreender o todo. E que esse todo é diferente de uma simples soma dessas partes. Esse conceito se aplica principalmente na análise das nossas percepções e no papel sensorial em como as impressões são captadas, essencialmente através do nosso olhar. O que nos ajuda a entender uma de suas aplicações na análise de filmes.

"[...] o sentido de uma imagem depende então daquelas que a precedem no filme, e sua sucessão cria uma realidade nova que não é a simples soma dos elementos empregados."  
(Carbone; Mauro, 2011, pg.73)

Segundo o filósofo, através dessa “psicologia da forma” que é evidenciado o caráter sinestésico da percepção. Além disso, Merleau-Ponty afirma contra a psicologia clássica, que as emoções e os pensamentos internos das pessoas não existiam na realidade em nenhum outro lugar que não fosse na exteriorização de seu corpo. Ultrapassando essa divisão filosófica clássica entre espírito e corpo, demonstrando que a interioridade está inscrita e é manifestada em situações como gestos, expressões e as ações externas de um indivíduo. E elas podem ser compreendidas e estudadas na forma de comportamentos. E não apenas através da experiência individual de quem as vivencia. Isto significa que analisado através de um sistema fenomenológico, todos os sentidos no filme atravessam o corpo. E o cinema está particularmente bem colocado para ilustrar essa “nova psicologia”. Pois justamente por ela não ser uma simples soma de dados que em seu livro, Carbone (2011, pg.75) destaca quando Ponty diz que ela “fala com todos os meus sentidos de uma só vez”. Essa teoria da forma nos ensina a não mais distinguir o nosso interior do exterior, dando a real importância ao corpo e as suas percepções. Percepção essa que dialoga diretamente e em convergência com o discurso cinematográfico e por aqueles que estudam o cinema, como o próprio Ponty define "o filme como um objeto a perceber". Essa definição dada por Merleau-Ponty, significa que as análises de um objeto em geral, também podem ser aplicadas igualmente ao cinema, pois o filme é compreendido como a arte de tornar visíveis e tangíveis objetos e comportamentos. Nos mostrando através disso, o modo como estamos imersos no mundo, de como lidamos com as coisas e com esse mundo que é visível. Ou ainda mais pra frente quando Ponty complementa seu pensamento analisando "o cinema como uma forma (no sentido de Gestalt) em movimento".

A respeito disso, Merleau-Ponty especifica que: “um filme não é uma soma total de imagens, mas uma Gestalt (forma) temporal”. Dentro dessa Gestalt, que é caracterizada essencialmente por seu ritmo. “O sentido de uma imagem depende, portanto, daquelas que a precedem no filme, e essa sucessão de cenas cria uma nova realidade que não é apenas a soma de suas partes.” (Carbone; Mauro, 2011, pg.75)

Essa última afirmação de Merleau-Ponty, feita em sua conferência proferida em 1945, mas antologizada pela primeira vez em 1966, “*Le cinéma et la nouvelle psychologie*” pode muito bem ser atribuída como algo que referencia exclusivamente a montagem cinematográfica e ao seu

ritmo. O próprio Mauro Carbone (2011, pg. 98), nesse capítulo cita Pierre Rodrigo como exemplo de alguém que questionou Ponty nesse sentido, quando o autor tende reduzir a imagem “[...] como o *átomo* de sentido ao qual a montagem terá de servir – a exemplo da *palavra*, átomo de sentido na linguística clássica”. Porém, Mauro se esforça para justificar o porque de Ponty fazer essa afirmação e também de trazê-la para o contexto de sua conferência onde foi proferida. Para Carbone (2011), mesmo que para exemplificar a questão da Gestalt, a montagem do "efeito Koulechov" pareça ser realmente um caminho mais aceitável, Ponty não deixa também de ressaltar o poder da imagem isoladamente, principalmente quando a compara a notas musicais tomadas separadamente. O que Merleau-Ponty queria ressaltar em sua palestra era justamente o caráter de "forma temporal" da expressão cinematográfica. Pois assim como no sistema de configuração da percepção em que o todo antecede as partes, o cinema também é percebido por inteiro; som, imagem, e montagem são parte indissociáveis de um todo. E é justamente por isso que ele não se prolonga em justificar a importância da imagem tomada isoladamente, pois isso faria dela justamente aquele elemento "atômico" ao qual Rodrigo lhe acusava de reduzi-la.

Por outro lado, a caracterização do filme que Merleau-Ponty propõe, bem longe de lhe fazer perder a atenção para as imagens, induz antes a sublinhar o quanto "a duração de cada imagem" é importante em um filme, e para lembrar que "a alternância das palavras e do silêncio é manipulada para criar a imagem mais eficaz" (Carbone; Mauro, 2011, p. 81).

Isso explica porquê Merleau-Ponty concentrou sua análise em cima do "efeito Koulechov", pois desse modo ele queria demonstrar que o filme é percebido como um todo e que a percepção de uma imagem depende da percepção da sequência na qual ela é inserida. Avançando nesse raciocínio, Ponty (citado por Carbone, 2011, pg.83) chega a uma importante comparação quando conclui que esse sentido do filme também "é incorporado ao seu ritmo, assim como o significado de um gesto pode ser lido imediatamente nesse gesto: o filme não significa nada além de si mesmo". Nesse momento, temos esse pensamento de Ponty reforçado com a volta de sua tese originária em relação a convergência da nova psicologia (Gestalt) com certas tendências artísticas e filosóficas da época. Para Merleau-Ponty, a filosofia contemporânea assim como o cinema tem o interesse em comum de nos apresentar a consciência lançada no mundo, de nos fazer ver a nossa relação com ele e os outros. O que acaba por transparecer essa intenção comum de

ambos de "nos ensinar de novo a ver o mundo". Por isso mesmo que é possível afirmar que no cinema vemos "segundo ou com" as imagens.

porque a filosofia contemporânea - ele explica - "não consiste em amarrar conceitos, mas em descrever a mistura da consciência com o mundo, seu envolvimento em um corpo, sua coexistência com os outros; e [...] isto é material cinematográfico por excelência" (Carbone; Mauro, 2011, p. 85)

Aqui traçamos uma nova maneira de perceber o filme através da fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty, ou pelo menos abordá-lo sob um ângulo fenomenológico. Pois a fenomenologia não busca explicar um fenômeno, mas sim descrevê-lo. O próprio Mauro Carbone, cita o teórico de cinema francês Christian Metz como alguém que também já analisou a conferência de Merleau-Ponty em 1964 nesse sentido, vendo o cinema como uma "arte fenomenológica", pois assim como um espetáculo da vida, o filme traz o seu sentido em si mesmo. O teórico de cinema francês vai além e nos fornece uma extensa lista de autores que foram influenciados por essa concepção, entre eles, voltamos a encontrar André Bazin. E realmente não é difícil perceber algumas referências claras que vemos em filmes da Nouvelle Vague, com a maneira que Ponty percebe os filmes. Como é o caso do filme *Masculino Feminino* (1966), de Jean-Luc Godard. Nesse filme, encontramos uma citação literal de Ponty em um cartão de título logo aos 24 minutos: "O filósofo e o cineasta têm em comum uma certa maneira de ser, uma certa visão do mundo que é aquela de uma geração." Essa citação, certamente não foi colocada a toa por Godard. Merleau-Ponty foi uma referência frequentemente citada por ele em entrevistas neste período. Os dois inclusive tiveram um material publicado em conjunto pelo *Cahiers du cinéma*, intitulado *Le Testament de Balthazar*. Nesse material, feito através de declarações coletadas pelo próprio Godard e por Merleau-Ponty, são apresentadas reflexões atribuídas ao asno Balthazar que é o protagonista do filme de Robert Bresson. Nestas reflexões, podemos perceber trechos retirados da Fenomenologia da Percepção, que sabemos ser contemporânea da conferência dada no IDHEC, apesar de que, quando aparece como co-autor do "*Le Testament de Balthazar*", Merleau-Ponty estava morto há cinco anos.

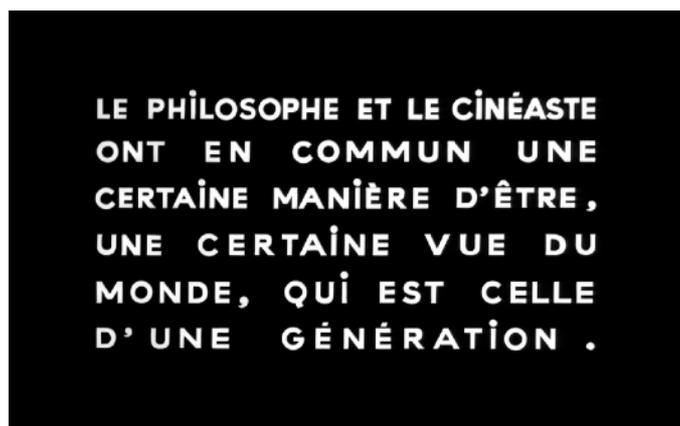


Imagem 8 - Cartaz de Merleau-Ponty em *Masculino Feminino*, 1966.

E o realizador francês aplicou muitas dessas idéias de Ponty em seus filmes. Principalmente se abordarmos de uma maneira fenomenológica esse material sobre uma nova geração parisiense no final de 1965. O tratamento que Godard dá a esses jovens traduzem bem um outro cartão de título colocado por ele no filme: “Os filhos de Marx e da Coca-cola”. Essa definição vem justamente para salientar essa dualidade presente em seus personagens. No filme podemos perceber sob essa ótica fenomenológica, influências do pensamento de Ponty principalmente quando o cineasta procura transmitir o pensamento de um personagem em ação ou quando identifica o corpo também como um elemento de observação. Nele vemos como o carácter de uma pessoa ou personagem não é uma essência misteriosa que se vai revelando ao longo do tempo, mas que na verdade, está imediatamente presente em seus atos. Godard está, aqui, próximo de Merleau-Ponty porque ele experimenta novas maneiras de descrever temas como o do amor e do sexo em forma de atributos externos que nossos sentidos captam e do qual podemos fazer uma reflexão sobre a nossa relação com o mundo e as coisas, demonstrando essa influência sobre *Masculin Féminin* da fenomenologia associada a Merleau-Ponty.

Agora, vamos nos aprofundar um pouco mais no cartão de título que Godard utiliza em seu filme referenciando Merleau-Ponty, que exprime essa convergência geracional entre o filósofo e o cineasta. Para isso, precisamos entender como vai se desenvolver o pensamento de Ponty com o passar dos anos. Já no final de sua vida, em seus últimos ensaios, Merleau-Ponty voltaria a investigar o cinema em “*A ontologia cartesiana e a ontologia de hoje*”. Segundo Carbone (2011), é nesse momento que essa "afinidade geracional" se modifica para um sentido ontológico quando Merleau-Ponty se aproxima das idéias e reflexões de André Bazin sobre o cinema. Isso acontece principalmente devido a sua busca de uma formulação filosófica a ontologia contemporânea. Ponty acreditava que através das experiências e reflexões desenvolvidas pelo cinema se poderia

traçar as linhas convergentes com as desenhadas pela pintura, esboçando assim uma nova ontologia. E a maneira que ele pretendia traçar essas linhas é justamente através da questão do movimento no cinema.

Para Carbone (2011), essa teoria vem complementar as primeiras ideias de Ponty sobre a descoberta do campo perceptivo. Isso porque, precisamente a lógica perceptiva mostra que nós estamos unidos ao mundo de modo imediato e essencial, o que impede separar o movimento enquanto vivido por nós e enquanto tendo lugar no mundo. Esse pensamento, volta a referenciar à corporalidade, pois existe um vínculo imediato do movimento de uma só vez sobre o exterior e sobre o interior de nossa experiência. E o caráter essencialmente unitário de nossa experiência do movimento nos ajuda a compreender melhor a questão da percepção. Para o filósofo, a questão do movimento no cinema é importante pois produz uma nova definição para o movimento não como movimento no ser, mas sim como movimento do próprio ser, que por sua vez, passa a ser como ser movimento.

Assim, para Merleau-Ponty o cinema contribui ao indicar a direção que precisamos seguir para evitar os dualismos básicos do pensamento ocidental. Sob esta perspectiva, o currículo do curso *Le Monde sensible et le monde de l'expression* propõe as reflexões que fazem do “uso do movimento” não apenas uma questão particular, mas a identidade mesma daquilo que se chama, utilizando uma expressão digna de atenção, “arte do cinema”. (Carbone; Mauro, 2011, p.96)

E é justamente aí que se concentra a força do cinema para Merleau-Ponty. Por mais que os filmes ditos “populares” tenham buscado o sucesso deixando de lado os meios de expressão mais próprios ao cinema, na verdade, como toda obra de arte, o filme como arte cinematográfica é por consequência algo para se perceber, sentir. Por isso é importante e definitiva a escolha do que será representado, assim como os planos que serão apresentados no filme, a duração de cada cena, a ordem em que elas serão expostas e o som ou as palavras as quais se quer ou não acompanhar. A soma de todos esses elementos irá constituir um certo “ritmo cinematográfico global” para Merleau-Ponty. E é justamente esse “ritmo” que compõe precisamente o “emprego do movimento” específico do que é a “arte do cinema”. O filme, que antes poderia ser considerado por alguns como um simples meio de fotografar objetos em movimento, ou apenas como uma representação

do movimento, evoluiu de tal forma que passou a ser uma nova maneira de expressar os pensamentos, através de um movimento da representação. E é justamente nessa nova descoberta que parece residir para Ponty, seu caráter de “arte”, pois o filme não seria uma segunda coisa, mas sim um ser autônomo. E é aí que se encontra o caráter não mimético do cinema e o modo que ele pode ser abordado, que é a sua novidade ontológica.

No entanto, Carbone (2011) afirma que esse "movimento da representação" seja precisamente o que levará Ponty a abandonar esta noção para explorar aquela de "visão", recusando de todas as formas reduzi-la a "uma operação de pensamento que colocaria diante da mente uma imagem ou uma representação do mundo." Por isso fica claro o interesse de Merleau-Ponty pela reflexão de André Bazin. Efetivamente, essa convergência teórica entre Merleau-Ponty e Bazin parece se articular sobre uma nova consideração ontológica da visão e, por consequência, da imagem. Uma vez que o potencial filosófico do cinema como arte ontológica reside em mostrar de que modo estamos imersos no mundo e nos outros, sua ligação à vida, sua capacidade diversa de exteriorizar o pensamento e de exprimir as possibilidades da vida. E também de que modo a própria intencionalidade se manifesta através da nossa experiência de existência configurada na visibilidade e se torna visível através da técnica cinematográfica.

Podemos ver essas idéias com mais clareza no ensaio "Ontologia da imagem fotográfica" de André Bazin. Nele, o teórico de cinema francês faz algumas considerações onde podemos perceber essa convergência com o pensamento de Merleau-Ponty. Como é o caso de quando ele se refere a imagem fotográfica não ser uma segunda coisa. Segundo Bazin (2018, pg.29), “A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo.” Já em outro momento desse mesmo ensaio, o próprio Mauro Carbone chama a atenção para quando Bazin descreve o emprego da imagem surrealista na fotografia. Para o teórico francês, uma das características nesse tipo de fotografia é que a separação entre o imaginário e o real tente a se extinguir já que toda imagem deve ser "sentida" como objeto e vice-versa. Essa última referência não poderia ser mais clara ao pensamento de Merleau-Ponty.

Porém, justamente para definir melhor essa nova consideração sobre o emprego da imagem que Ponty irá utilizar esse conceito de “carne” que já citamos anteriormente, e que pode ser entendido como outro nome para o elemento que ele também chama de “visibilidade”. Para Carbone, o filósofo francês pensa a experiência corporal como algo que se constitui do horizonte relacional da carne. Outro ponto importante nesse raciocínio de Ponty é justamente a questão da

visão como a reversibilidade da carne. Através desse conceito que podemos entender essa “do-bra” ou “invaginação” que Merleau-Ponty vai atribuir a visão e que ajuda a explicar a experiência do corpo enquanto visível e ao mesmo tempo vidente, como sensível e também sensitivo. E que também vai alimentar a idéia da exclusão das divisões entre exterior e interior acarretando em um imaginário que é indissociável da realidade que por sua vez, unido a visão, nasce uma relação de “parentesco sensível” entre o mundo e nós que, também é chamado de “carne” por Merleau-Ponty.

Nesta perspectiva, ele afirma que o imaginário é mais próximo do “atual” do que uma cópia do próprio atual estaria, porque no imaginário se exprime a ressonância que o atual suscita na carne de nossa relação sensível, afetiva e simbólica com o mundo encontra-se expressa. Ainda em *Eye and Mind*, Merleau-Ponty escreve que a imagem pictórica deve ser considerada, em relação com o campo do atual, como “sua polpa ou seu reverso carnal exposto a vista pela primeira vez”. (Carbone; Mauro, 2011, p.101)

Essa definição que ele faz da imagem pictórica também poderia ser referenciada ao cinema que junto a pintura moderna evidenciaram e tornaram populares, segundo Ponty, as relações entre o homem e o Ser. Agora, se teve algo em específico que suscitou a curiosidade de Carbone foi efetivamente o uso da palavra “precessão” que Merleau-Ponty utiliza para descrever essas interrelações entre “o que é” e “o que se vê e o que faz ver”, as quais definem a visão. Essa “precessão” seria uma temporalidade, que se caracteriza pelo movimento de antecendência, podendo ser considerada também como uma gravitação em torno do outro. Isso sugere uma relação de reciprocidade em uma forma temporal imersa em um movimento retrógrado que cava no “tempo” uma profundidade bem particular. Tempo esse que Ponty também caracteriza por “tempo mítico” que é o tempo em que vivem as chamadas “ideias sensíveis”, e é justamente esse tempo que é trabalhado nas imagens cinematográficas. Essa definição de visão por Merleau-Ponty vem caracterizar uma nova ordenação conferido as imagens pelas experiências artísticas como um estatuto das figuras de precessão recíproca mais do que de simples figuras de remissão.

O cinema, mais do que qualquer outra forma de expressão do século XX, tornou este status tão manifesto a ponto de torná-lo “suficiente para questionar a clivagem do real e do imaginário”. Nesta perspectiva, é emblemática a precessão recíproca de afirmações como

"isto parece um filme" e "isto parece real". É ainda nesta perspectiva que o cinema nos tornou familiar a experiência paradoxal que Merleau-Ponty descreve a propósito da pintura em *Eye and Mind*: "Eu teria dificuldades para dizer onde está o quadro que olho. Porque eu não o olho como se olha uma coisa, fixando-o em seu lugar [...] Ao invés de vê-lo, eu vejo segundo ele ou com ele. (Carbone; Mauro, 2011, p.107)

Esse último pensamento sobre a imagem pictórica de Merleau-Ponty é importante porque podemos muito bem associá-lo também ao da imagem cinematográfica. Como vimos anteriormente, essa relação entre a pintura e o cinema não tem mão única e ao longo da história as duas artes se influenciaram mutuamente. Ambos possuem essa característica de "vidência", pois eles não nos mostram a imagem do mundo como ele é, mas sim, transformam o mundo em imagem. Estamos falando de duas artes em que o mundo se torna sua própria imagem e não a imagem que se torna o mundo.

E a partir dessa análise do pensamento de Merleau-Ponty, podemos constatar como essas duas imagens possuem essa característica de nos fazer ver segundo ou com suas imagens e que isso ocorre justamente por essa precessão recíproca com "o que é". Podemos também perceber o porquê da imagem cinematográfica não poder ser considerado uma segunda coisa, já que o cinema é na verdade uma arte autônoma expressiva que não remete a nada a não ser a ele mesmo. E é dessa maneira que o cinema produz sua própria essência, seu próprio pensamento, sua própria ontologia. Dentro das suas especificidades artísticas e se forem bem exploradas as potencialidades plásticas do meio, o cinema possui essa capacidade de exteriorizar o interior do corpo vivido através do exterior do corpo visto, o que seria o mesmo que tornar visível o invisível, já que o interior se reflete em nosso exterior e o que esta em nosso interior também esta no exterior.

O cinema, por meio de seu poder estético, além de oferecer uma visão do homem, também fornece uma visão do tempo, justamente por essa característica que já vimos anteriormente de aprisionar o tempo em si mesmo, de eternizar o instante. Se formos traçar paralelos entre as artes pictórica e cinematográfica, poderíamos dizer que o cinema nos mostra o invisível da existência humana, enquanto a pintura nos mostra o invisível da natureza, do mundo e das coisas. Afinal, o papel do pintor é justamente o de projetar e de se fazer ver o que esta dentro de si mesmo. Ou como diria o pintor Paul Klee: "A arte não reproduz o visível; antes, torna-o visível". Pois assim como uma arte, a função do filme não é de nos dar a conhecer acontecimentos ou as ideias, mas sim de fazer o entendimento trabalhar em favor da imaginação. Esse é o papel desse

ser das imagens em movimento, pois se algo só existe se faz sentido, é muito bem devido a essa história da representação, uma história do visível que o cinema nos apresenta. E é justamente desta capacidade de exteriorizar o que não está visível que o cinema se aproxima de outras artes visuais, entre elas a pintura. E quando essas duas artes se tocam, essa capacidade cinematográfica é potencializada a favor da criação de um novo ser, que nos demonstra que nem sempre o ver mostra unicamente o que é, mas que a partir do que pode surgir, da imagem latente que pode nascer da interação entre essas artes, é que nos é revelado essa ligação íntima, com um tempo e um espaço transfigurado por uma ação que antes era desconhecida.

No próximo capítulo, através da análise dos documentários "*O Sol do Marmeleiro*" (1992) de Victor Erice e "*O mistério de Picasso*" (1956) de Henri-Georges Clouzot, poderemos entender de que forma o cinema se coloca e existe perante a pintura quando ela é representada em um filme. Fazendo uma análise individual e conjunta de ambas, iremos expor assim, o porquê de suas diferenças estéticas e os pontos de convergência entre os dois documentários, percebendo suas similaridades e como essas diferentes propostas se adequam aos seus temas. O resultado disso, será importante também para a análise que faremos a seguir do documentário proposto nesse trabalho e como ele interage com cada uma das obras anteriores, levando em conta é claro, as diferenças dos processos criativos dos pintores e como isso pode ser aplicado para a nova obra que foi realizada.

### Capítulo 3 - Estratégias cinematográficas de Erice e Clouzot e a curta-metragem

Neste terceiro e último capítulo realizaremos um estudo sobre *O mistério de Picasso* e *O Sol do Marmeleiro* a partir de um denominador em comum que ambos possuem: a representação da obra de um artista plástico sendo feita e registrada através do cinema. No seguimento deste estudo falaremos sobre o processo de realização da curta-metragem que acompanha o trabalho teórico deste programa de mestrado. Voltando os filmes, ambos possuem um processo de construção de suas imagens diferente, onde será feito em separado uma análise através dos quadros filmicos e pictóricos, onde pretendemos articular uma reflexão interpretativa acerca do estilo que os dois buscam pensar essas relações entre as artes plásticas e o cinema. Levaremos em conta o que André Bazin já escreveu em seu ensaio “*Um filme Bergsoniano: O mistério de Picasso*” assim como entrevistas concedidas por Víctor Erice, mas acima de tudo, considero importante o confronto entre esses dois estilos para podermos achar congruências entre os dois filmes assim como também suas diferenças que serão importantes para entendermos o porquê de suas escolhas. Através dessa análise poderemos perceber como acontece o diálogo entre essas duas práticas artísticas de uma forma prática, de modo que possamos fazer uma reflexão sobre a maneira que o cinema interage, intervém e continua uma obra pictórica.

Também será importante entendermos o lugar dos realizadores em cada filme e a relação que construíram com os artistas retratados durante o desenvolvimento do projeto, assim como a influência que a pintura teve em cada material filmico e que tipo de alteração ela ocasionou. Essas questões se tornam importantes para pensarmos o cinema como um transformador constante dessas artes retratadas. Existe uma tentação evidente em muitos filmes que abordam esse universo pictórico de construir vínculos fictícios sobre as obras dos pintores tentando justificá-las apenas pelo comportamento do artista, mas que por ora acabam deixando de lado uma reflexão mais aprofundada sobre a própria natureza das obras retratadas. Buscaremos assim, tentar compreender de que modo cada obra cinematográfica influencia e confronta a obra pictórica, criando questões e oportunizando uma nova leitura sobre uma obra que parecia fechada, mas que se abre através da técnica cinematográfica.

Para isso, a análise desse capítulo será dividida por filme de modo a facilitar a leitura e compreensão sobre cada obra e seu universo em questão. Apesar do foco deste trabalho ser a análise de cada obra em relação ao seu tema retratado, é necessário também compreender que os fil-

mes possuem suas singularidades que justificam o modo que cada um foi adaptado a idéia que o realizador entendia ser mais adequada para confrontar a estrutura do quadro pictórico. Uma análise dos filmes, sem essa divisão, poderia causar uma mistura de temas que por ora não é a desejada, além é claro, de causar dificuldade de entendimento sobre cada questão a ser levantada. Justamente porque cada obra tem uma narrativa completamente distinta uma da outra de modo que os próprios filmes caminham por trajetos singulares de representação da obra pictórica. *O mistério de Picasso*, por exemplo, pouco fala da história do artista, mas em contrapartida nos fornece em cada quadro feito pelo pintor um registro de modo interrompido de uma obra sendo feita por completo. Em *O Sol do Marmeleiro*, é feita uma reflexão sobre a duração de uma obra em si, o nascimento e a morte da obra plástica, a partir do ponto de vista do seu inacabamento. Sendo assim, nosso esforço se concentrará na leitura separada de cada obra cinematográfica, através de uma perspectiva que pensa a própria linguagem do cinema em diálogo com a linguagem pictórica.

### **3.1 – O Sol do Marmeleiro**

O cineasta Víctor Erice pode-se dizer que se trata de uma figura singular e autêntica dentro da cinematografia espanhola. Afinal, seus filmes possuem um estilo próprio e seus três longas-metragens tem um intervalo de tempo entre eles bem considerável: Dez anos. Isso demonstra um pouco da personalidade desse realizador e o tempo que ele resguarda para dar esse tratamento minucioso em cada uma de suas obras. Assim como outros cineastas de destaque no mundo, ele começou sua carreira como crítico de cinema para depois se consolidar como realizador. Por esse motivo, podemos ver claramente em Víctor Erice o compromisso com o pensar o cinema. Seus filmes, se distanciam de certas formulas de narrativas convencionais as quais ele enxerga um total esgotamento. Nesse caminho percorrido pelo realizador, está uma busca por uma espécie de “vitalidade” que ele considera perdida nessas narrativas tradicionais e que só é atingida quando se ocorre o contato direto com a realidade documentada.



Imagem 9 - Marmelo pintado pelo pintor em *O Sol do Marmeleiro*, 1992.

Em seu filme mais recente, vemos essa busca se encontrar diretamente no contato com uma outra linguagem artística, a pintura. Para o realizador, em entrevista concedida ao também cineasta Hideyuki Miyaoka, isso é importante porquê: "O cinema precisa sair de si mesmo e entrar em contato com outras linguagens e realidades para quem sabe isso lhe trazer uma nova vitalidade." Em *O Sol do Marmeleiro*, projeto concebido em conjunto com seu amigo pintor Antonio López, o realizador se propõe a documentar o processo de realização de uma obra pictórica do início até o seu fim. O processo de rodagem desse filme acontece sem um guião específico, pois assim como o pintor, Erice também não tinha uma idéia de como o seu trabalho iria evoluir. Para o realizador o guião provoca uma perda de importância na montagem que se torna um mero organizador de cenas, a qual ele considera um dos elementos capitais na obra de um documentário, já que documentar é acima de tudo, o enquadramento e a montagem<sup>1</sup>. Esse elemento se mostra importante quando analisamos o tempo que Erice dedicou a montagem desse filme: foram aproximadamente oito meses de montagem para oito semanas de rodagem que resultaram em três horas de filmagens utilizáveis. O modo que o realizador enquadra seus filmes também demonstra essa preocupação com o seu estilo de rodagem, já que fica evidente a insistência com o uso dos grandes planos e uma câmera quase que estacionária.

O filme começa com Antonio López chegando em sua casa, varrendo seu estúdio e iniciando o processo de fazer molduras para seus quadros. Em seguida, ele sai do interior de sua casa e vai para o quintal onde vai de encontro com o sujeito que será seu objeto de retratação no filme,

---

<sup>1</sup> Ver em Entrevista com Víctor Erice em Madrid, por Hideyuki Miyaoka, Café Oriental, 2000 <https://www.youtube.com/watch?v=tysito1GPcY>



Imagem 10 - Proteção colocada na árvore em *O Sol do Marmeleiro*, 1992.

o marmeleiro que cresce ali. O objetivo do pintor além de representar o marmeleiro em tela, é captar o exato momento em que a luz inconstante do sol toca os frutos da árvore com o passar dos dias. Evidentemente aí, já é possível notar uma aproximação entre as duas artes já que tanto o pintor quanto o realizador tentam capturar essa luz, cada um de sua maneira. Esse documento experimental tem como o objetivo a estratégia de explorar através da relação intrínseca entre cor, forma e luz, a reprodução de um modelo em constante mudança no tempo que só é capaz de ser feito graças ao cinema.

Os filmes estão inerentemente cheios de tempo, especialmente se compararmos a sua linguagem à de outras formas de arte. O conceito do tempo e a sua duração: naturalmente todas as formas de arte expressaram o tempo de uma maneira ou de outra. Mas nenhuma conseguiu contê-lo, como uma tigela contém água, como o Cinema consegue fazê-lo.<sup>6</sup> (Erice apud Baptista, 2019)

Nessa busca quase impossível de retratar a realidade, o pintor acaba afetando inevitavelmente seu sujeito, a árvore, assim como o realizador e sua câmera também afetam o pintor ao entrar em seu universo. Erice também pode ter planejado ou alterado eventos, ou presença da câmera e do microfone tenha distorcido o fluxo da realidade. Mas o interessante desse estilo de Víctor Erice e do pintor é que ambos, mesmo sabendo suas limitações, buscam um realismo de uma forma que é ficcional por natureza, já que a ficção existe desde o primeiro momento em que há

uma escolha sobre o que se deve mostrar na filmagem ou na pintura. Porém, mesmo assim Víctor Erice procura não deixar que essas suas intenções transpareçam em sua filmagem. O filme percorre em um ritmo tal, que a presença de sua câmera filmando o artista quase não é percebida. E a sua narrativa que é construída de uma maneira suave, nos apresenta um extraordinário senso de contenção do realizador.



Imagem 11 - Plano detalhe do marmelo em *O Sol do Marmeleiro*, 1992.

Esse é um filme interessante de analisá-lo em muitos aspectos. Primeiro, porquê como vimos acima, ele nos apresenta uma forma de abordagem direta do que pesquisamos nessa relação entre o cinema e a pintura. A maneira que Víctor Erice conduz seu filme, nos apresenta diferentes formas de aproximação e diálogo entre essas duas artes. Segundo, que através do filme ele nos proporciona uma reflexão maior sobre a própria natureza da representação. E é nessa representação da realidade através da expansão do tempo que o cinema provoca, que é criada a sua linguagem cinematográfica. Nos apresentando assim, o poder que o filme tem de transcender o tempo. Dentro disso, podemos perceber graças ao aparelho cinematográfico, próprio ciclo de amadurecimento do fruto que não está muito muito distante do seu processo de apodrecimento.



Imagem 12 - Câmera filma a árvore em *O Sol do Marmeleiro*, 1992.

O que é certo, é que esse filme suspenso entre o documentário e a ficção não experimenta apenas uma forma de representação. Como podemos perceber em seu final, quando ele parte de um estilo de documentário aparentemente realista para uma mudança marcante e que decididamente nos mostra esse estilo reflexivo do realizador. Após Antonio López guardar seu quadro incompleto e adormecer servindo de modelo para sua mulher pintá-lo, nos é revelado novamente o lado de fora da casa, onde aparece uma câmera filmando sozinha os marmeleiros caídos da árvore ao chão. Nesse momento a câmera que filma o marmeleiro assume o papel de protagonista do pintor, assim como ela também se torna personagem através da câmera de Erice que a filma. Aquilo que o pintor não conseguiu terminar durante todo o filme, agora quem tenta é a câmara de cinema, como pontuou Monica Baptista.

A idéia de inacabamento progride para a tentativa de fixar as marcas da passagem do tempo e a transitoriedade do presente através do dispositivo. Erice volta ao quintal para filmar o marmeleiro, agora sem pintor nem tela. Folhas e frutos estão no chão, apodreceram e amareleceram - a árvore mudou. Benárd da Costa retoma as palavras do realizador. “O cinema é formidável para exprimir o nascimento e a decadência das coisas (...). Acho que o cinema é a língua que exprime as coisas mais fugitivas.” (Erice apud Baptista, 2019).

O filme de Víctor Erice sem dúvida nos mostra como uma questão inicial de documentar uma obra sendo feita do seu início ao fim, pode se transformar em novas descobertas sobre a própria natureza da representação artística. Acompanhar os processos criativos da pintura permite

essa fascinante fixação do movimento e do tempo pelo cinema. Dizem que os filmes que procuram uma maior reflexão a cerca da experiência cinematográfica acabam invariavelmente discutindo a questão da morte, ainda mais quando essa busca passa por representar a pintura. Esse é o cinema de arte em sua forma mais pura, onde narrativas oblíquas e elípticas se abrem para novas formas de se pensar o meio cinematográfico.

### 3.2 – O mistério de Picasso

Henri-Georges Clouzot foi um cineasta francês que tinha um gosto especial pelas potencialidades do suspense no cinema e isso era refletido diretamente em seus filmes. Certamente, *O mistério de Picasso* não foge a regra, tanto pelo substantivo usado em seu próprio título que nos remete ao suspense ou ao drama, quanto pela capacidade de provocar o seu público que o filme tem com as infinitas possibilidades de acabamento que o pintor proporcionava em cada nova obra que era filmada sendo pintada pela câmera. Um autor que já escreveu sobre esta obra e será importante nessa nossa análise é o conterrâneo de Clouzot, André Bazin com seu ensaio “*Um filme Bergsoniano: O mistério de Picasso*”. O teórico francês, como é do seu estilo, vai direto a essência da obra ao procurar revelar o que o filme se propõe a fazer.

O que *O Mistério de Picasso* revela não é o que já sabemos, a duração da criação, mas que essa duração pode ser parte integrante da própria obra, uma dimensão suplementar, totalmente ignorada na fase de acabamento. Mais exatamente, nós só conhecemos até agora “quadros”, seções virtuais de fluxo criador mais ou menos arbitrariamente cortadas pelo próprio autor, pelo acaso, pela doença ou pela morte. O que Clouzot nos revela, enfim é a “pintura”, isto é, um quadro que existe no tempo, que tem sua duração, sua vida e as vezes - como no final do filme - sua morte. (Bazin; André, 2018, pg. 299)

Nesse filme, assim como o que acontece em *O Sol do Marmeleiro*, tanto o realizador quanto o pintor já eram amigos, o que facilitou em parte essa introdução ao universo do artista. Justamente por isso também, percebem um acordo em comum entre o realizador e pintor para fazer quadros planejados desde o início para aquelas filmagens específicas.

Porém, diferentemente do primeiro, foi acordado que todos os quadros seriam destruídos após o filme e justamente por isso, Picasso sabe que cada uma daquelas telas só existirá no nega-

tivo do filme, e portanto, em alguns casos, importa menos o resultado final, e mais o processo de transformação que aquela tela sofrerá. É um jogo assumido pelo artista a fim de surpreender o espectador. Clouzot se destaca em seu filme por ser ao mesmo tempo um observador e um interventor por influenciar diretamente o artista em seus processos. Logo no início do filme, a própria apresentação de Pablo Picasso no estúdio/ateliê com uma luz direcionada e pontual, nos aponta para esse clima de suspense. Percebemos um claro direcionamento do realizador em destacar somente alguns elementos escolhidos para aparecerem iluminados, enquanto o resto do cenário permanece no breu. Isso fica claro quando Picasso se dirige aos ambientes de luz bem marcados e percebemos nesse momento, essa encenação feita pelo realizador.



Imagem 13 - Picasso é apresentado em *O mistério de Picasso*, 1956.

É interessante destacar essas diferenças de abordagem fílmica a uma obra pictórica, porque sempre que existe uma filmagem, existe uma influência no cotidiano do artista retratado que esta fazendo a obra. Por isso mesmo, as escolhas do realizador são importantes para determinar se nesse sentido, ele deseja que sua influência seja transparente para seu público ou não.

Outra característica que demonstra o estilo do realizador é a narração que nada mais é que um prólogo de Clouzot e que acompanha essa introdução no filme e também nos direcionada para a pretensão que a obra procura alcançar: revelar o mistério da criação de um artista. Nela, escutamos Clouzot afirmando o desejo de se conhecer o que se passa na mente de criadores. Para ele, o que é impossível na música e na poesia, é possível de se descobrir na pintura graças ao cinema. Pois segundo ele: “Para saber o que ocorre na mente de um pintor, só temos que seguir suas mãos”. Para isso, Picasso criou 20 telas para o filme que são captadas, uma a uma, pela câmera

de Clouzot. O registro da ação de construção pictórica do artista e da sua obra que está em constante criação e sendo modelada por sua criatividade, é feita apenas com o auxílio de papel e tintas, sobre uma tela semi-transparente/translúcida, especialmente concebida para fazer com que as formas traçadas pelo artista simplesmente “brotassem” na superfície branca da tela que Clouzot filmava pelo lado inverso da tela que era pintada. Com essa técnica, a tela de cinema se transforma em uma tela em branco copiando a tela da pintura, quase que em um deleite de transformações estéticas.

Mais uma vez, em *O mistério de Picasso*, as fases intermediárias não são realidades subordinadas e inferiores, como seria um encaminhamento para uma plenitude final; elas já são a própria obra, mas fadada a se devorar ou, antes, a se metamorfosear até o instante em que o pintor quiser parar. (Bazin; André, 2018, pg. 300)



Imagem 14 - Equipe de produção em *O mistério de Picasso*, 1956.

Uma das últimas pinturas de Picasso é também um dos pontos de tensão que se destacam no filme e é onde percebemos mais uma vez a influência de Clouzot. Isso acontece quando o realizador nos lembra novamente que participa do filme e propõe um desafio a Picasso. O pintor teria que terminar o seu trabalho em 5 minutos, tempo que restava para acabar os cerca de 150 metros de filme. Nesse momento, Clouzot explora ângulos diferentes para filmar e decupa a cena conforme o ritmo que ele deseja imprimir a ela, ele até para de gravar quando Picasso precisa adicionar mais tinta. Porém, quando o tempo da película acabar a tela deve estar terminada. Clouzot em determinado momento também apressa o pintor injetando suspense na trama. Exis-

tem vários traços de tensão na cena, alguns diretamente ocasionados pelo realizador como o que culmina com um plano detalhe do olhar compenetrado de Picasso para sua tela. Nessa pequena porém significativa tomada, temos em ponto-de-vista do pintor que é explorado pela montagem em um plano/contra-plano. O plano próximo do olhar do pintor ressalta a tensão da sequência, composta por planos alternados da obra em progresso, do artista trabalhando e do diretor, que faz o controle da quantidade de negativo/tempo restante.



Imagem 15 - Plano apertado nos olhos em O mistério de Picasso, 1956.

Poderíamos encarar essa sequência como uma pressão deliberada e descabida do realizador no pintor, que o apressando e cronometrando seu tempo antes que o filme acabe, o limita em sua inspiração criativa e trai a realidade pictórica do que seria uma tela sendo feita sem a influência do cinema. Porém, como diria André Bazin (2018, pg. 304), “é preciso fazer a distinção entre truque e falsificação.” Se contextualizarmos essa sequência para o que o filme propõe, essa proposta na realidade se adequa ao que o filme procura trazer: a criatividade do pintor sendo revelada em seu estado pleno. Com esse desafio, Clouzot demonstra toda sua genialidade e faz com que Picasso entre nesse jogo cinematográfico de suspense revelando sua criatividade.

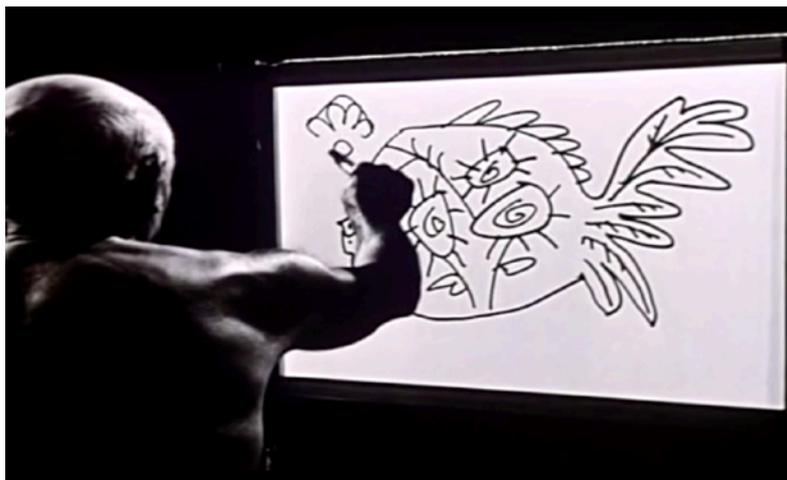


Imagem 16 - Plano de Picasso pintando em *O mistério de Picasso*, 1956.

Em *O mistério de Picasso*, mesmo que o filme não nos diga nada sobre a vida de seu personagem, ele nos revela a arte se metamorfoseando no tempo. O suspense do filme é a transformação em si a cada nova descoberta do que a figura pintada pode se transformar e não a figura final da sua transformação. É o ato contínuo que é transformado em eterno no tempo através do olhar que Clouzot empresta a seu filme.

Aqui não acontece literalmente nada, pelo menos nada a não ser a duração da pintura; não a de seu tema, mas a do quadro. A ação, se existe ação, não tem nada a ver com as 36 situações dramáticas, ela é metamorfose pura e livre, é, no fundo a apreensão direta, tornada sensível pela arte, da liberdade do espírito; a evidência, também, de que essa liberdade é duração. O espetáculo quanto tal é, então, a fascinação pelo surgimento das formas, livres e em estado nascente. (Bazin; André, 2018, pg. 303)

### 3.3 – Merege e o processo fílmico

Nesta curta-metragem partimos de questões que foram trabalhadas nessa investigação como o pensar o indivíduo, no caso o artista plástico e sua obra, lançado ao mundo e em conexão com o ambiente em que ela é produzida e também a sua transformação e revelação a partir da intervenção cinematográfica. Nesse aspecto, nos dedicaremos a falar sobre como ocorreram os processos da filmagem, os objetivos que se buscaram atingir e também as adaptações que precisaram ser feitas. A partir da idéia de como o cinema salva e interage uma obra artística, foi traçado o desafio de realizar um filme que tocasse nessa questão sobre como esse meio pode trazer um novo olhar sobre o processo artístico, revelando-o e transformado-o com suas ferramentas em uma nova obra. Com este objetivo, pesquisamos formas de se fazer esse registro do processo artístico, mas que ao mesmo tempo fossem fiel ao tema retratado e não o traísse absolutamente. A idéia por si só de revelar algo misterioso e desconhecido como os processos de um artista nos permite traçar inúmeras formas de explorações interessantes a serem feitas a partir do material que será produzido. O objetivo é trazer através da arte plástica, do seu gesto e do seu espaço a dimensão desse trabalho artístico que se transforma através do cinema. A partir dessa pesquisa teórica que foi concebida a idéia do curta-metragem documentário “Merege”.

Merege é um filme que tem seu ponto de partida justamente no pensar o cinema como um prolongamento da obra do artista plástico. A curta é localizada no Brasil, portanto tanto a língua falada quanto o cenário em que o filme se passa são referentes a essas peculiaridades. Agora, antes de desenvolvermos as etapas do processo em si, é preciso pontuar que a curta foi fortemente influenciada pelas idéias de Merleau-Ponty, sendo ele uma das inspirações metodológicas. Justamente pela aproximação feita entre essas duas artes a partir dessa proximidade do realizador com o artista e seu universo, tentando provocar essa revelação desse interior do pintor e tornado-o visível através da técnica cinematográfica. Sendo assim, tendo o ritmo de filmagem sendo guiado pelo pintor e se adaptando aos seus improvisos, é que foi definido o nosso método de realização.

Justamente pelo espaço (ateliê) e o artista em questão já serem de conhecimento do realizador, esse foi um dos fatores determinantes para a escolha desse personagem. O próximo passo desse trabalho seria então elaborar em conjunto desse pintor o modo que essa curta-metragem poderia ser filmada e isso foi feito justamente para perceber até que ponto conseguiríamos acompanhar sem influenciar demasiadamente seus processos. Era necessário então, encontrar quais seriam os limites da câmera no ateliê. Esse foi um processo que foi nascendo em simultâneo com

o quadro. A partir do momento que delimitamos o foco que iramos dar e como os dias de filmagem foram se desenvolvendo é que o guião foi tomando forma. O filme foi nascendo ao mesmo tempo que a obra pictórica e em uma dependência das possibilidades que o artista e seus processos permitiam, juntamente com as escolhas que foram tomadas posteriormente na montagem. Também foi por conhecer o ateliê e as dinâmicas do artista que pensamos em questões técnicas como os equipamentos que iríamos utilizar e a incorporação da luz natural para não interferir e ser fiel ao ambiente habitual do artista.

Em um primeiro momento, tínhamos a intenção de acompanhar uma obra do artista sendo feita do seu início até o final, porém não havendo essa possibilidade, foi decidido que a curta focaria exclusivamente na preparação e realização da obra de modo a pensar “os processos” naquele espaço pictórico e os ciclos que se criavam em torno disso, além do seu eterno inacabamento. São dez dias de filmagem em que o ritmo do artista oscila constantemente por inúmeros fatores. Sejam eles técnicos (como a velocidade de secagem da tinta) assim como os de natureza criativa do próprio artista. Essas escolhas que tiveram de ser feitas no filme traduzem essas fases de construção de uma obra artística que assim como no cinema é constituída por várias partes que fazem parte de um todo e que compõem um certo ritmo cinematográfico global que só é descoberto em seu momento final, em sua montagem. E o que tentamos passar através da montagem foi essa idéia de ciclo de dias e de processos artísticos que se iniciam e reiniciam diariamente e que reivindicam que sejam descobertos. Outro aspecto importante foi também a interação da obra com a natureza que estava localizada em volta do ateliê do artista que tentamos criar e transparecer na filmagem.

A estrutura da rodagem foi montada em termos do que seria interessante filmar, da proximidade que teríamos com o quadro e como os momentos seriam aproveitados quando o pintor não estivesse em ação. Justamente por conhecer o artista, tivemos uma total liberdade que nos foi dada para realização da curta, o que sem dúvida foi um ponto positivo, porém era necessário também ter um certo distanciamento para não influenciar demasiadamente nos processos do artista e que direcionou o objetivo do filme para pensarmos o cinema como um suporte que tornasse visível o invisível da pintura, tal como foi explorado nesta investigação. Além de Víctor Erice, buscamos como referência o filme do realizador francês Henri-Georges Clouzot, "O mistério de Picasso". No filme de Clouzot, apresenta-se o artista envolto no espaço e finalmente o gesto. Primeiramente somos apresentados ao local onde fica o estúdio de filmagem que se confunde

com o ateliê do artista. Aos poucos, vamos percebendo aquele espaço, até o momento que é iniciado o quadro com seus primeiros gestos.



Imagem 17 - Antonio López em seu jardim em *O Sol do Marmeleiro*, 1992.



Imagem 18 - Picasso no estúdio em *O mistério de Picasso*, 1956.

Em seu filme, logo no início Clouzot utiliza uma voz em “off” narrando e introduzindo o universo a ser apresentado. Um ponto a se destacar é quando o realizador trava um diálogo com Picasso, o que contribuiu para essa noção de enfrentamento entre as duas artes. Nesse ponto o pintor é desafiado a terminar uma obra em poucos minutos já que a película do filme estava acabando. Nesse sentido de fala explícita, nós nos distanciamos completamente. “Merege” é um filme em que também tentamos criar esse confronto, naturalmente pelo cinema nos oportunizar a possibilidade de reflexão, mas de um modo que não necessitasse dessa utilização de um diá-

logo explícito. Não desejávamos apresentar esse diálogo justamente para o filme não tomar outro rumo e se distanciar do que era pretendido. Pelo contrário, um dos objetivos era adentrar completamente ao universo do artista através dele e da forma mais genuína e orgânica possível, sem que essa nossa presença se tornasse uma intervenção evidente naquele universo. Por isso, o filme de Victor Erice se torna uma referência importante, já que tentamos criar a idéia desse universo sendo conduzido pelo artista em sua criação sob o ponto de vista observacional, mesmo sabendo que todo ponto de vista implica em uma construção subjetiva.

Eu não vejo uma diferença substancial entre documentário e ficção, na medida que a ficção esta já no olhar que projetamos sobre o mundo e as coisas. Capturar a realidade já implica uma escolha, uma introdução de um ponto de vista. Existe um ponto de vista no documentário, no ato de filmar, que é uma divisão um pouco metodológica mas não substancial. (Miyaoaka; Hideyuki, 2000, Víctor Erice em Madrid)

O objetivo é observar aquele mundo do artista como se estivéssemos ali junto a ele, participando desse processo e vendo-o acontecer. Essa idéia foi pensada por conta dessa liberdade já comentada e que influenciou também o tipo de olhar que decidimos usar na filmagem. A câmera era posicionada ora dentro da casa onde ficava o ateliê, ora fora da casa, onde a natureza também participava desse processo de construção, entrando em simbiose com o quadro que era pintado na parte de dentro. Em “Merege” acompanhamos o artista plástico Armando Merege, 64 anos, que dá nome ao nosso filme. Nascido em Itararé-SP mas que se mudou muito cedo para Curitiba-PR, tem como característica uma técnica mista que mistura o figurativo com a abstração. E os elementos que são utilizados em suas obras são diversos, como materiais orgânicos que se fundem com sua tinta acrílica:



Imagem 19 - Armando Meringue em *Caos*, 2011.

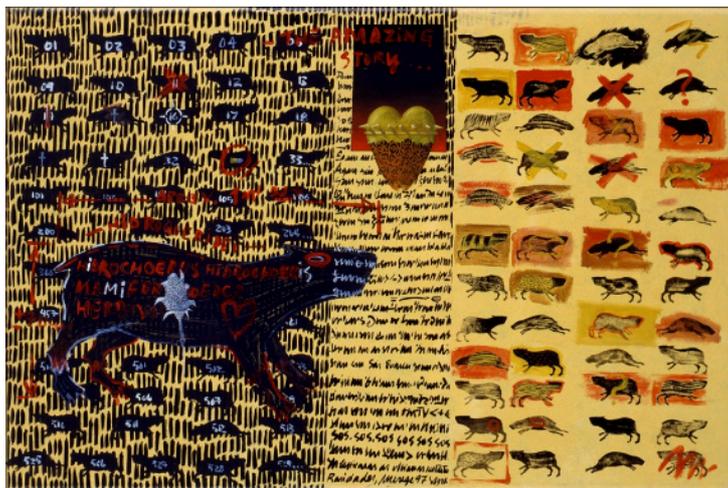


Imagem 20 - Armando Meringue em *Amazing Story*, 1997.

Em meio as preparações antes de iniciar sua obra, escolhemos dar destaque aos pequenos gestos do pintor que antecederam os processos e que fazem parte da sua subjetividade, ajudando a entender de onde vem esses elementos internos que são imprescindíveis no descobrimento da obra. Essa escolha foi feita para humanizar o artista e também localiza-lo em seu ambiente e assim ir delimitando minimamente esse foco que seria os processos artísticos. Como o filme possui poucas falas que nos revelem sobre questões internas e narrativas, as ações e a presença dele na casa enquanto pintava o quadro foram a saída para construirmos minimamente o seu personagem, tornando o cinema um revelador de suas questões psicológicas. É o artista quem habita aquela morada e revela seu interior, mas que ao mesmo tempo o interior também é a sua própria casa:

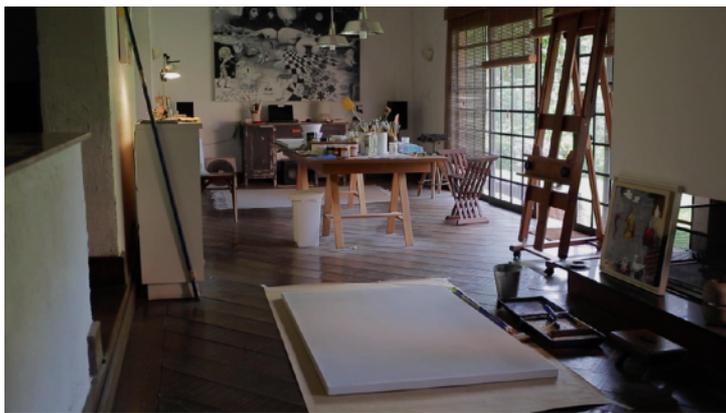


Imagem 21 - Preparo para começar o quadro em *Merege*, 2022.



Imagem 22 - Primeiro contato da tinta com o quadro em *Merege*, 2022.



Imagem 23 - Preparando a tinta azul em *Merege*, 2022.

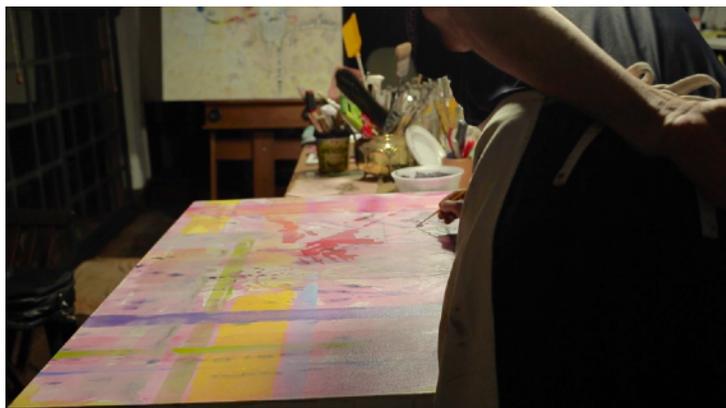


Imagem 24 - Pintor e o quadro em *Merege*, 2022.

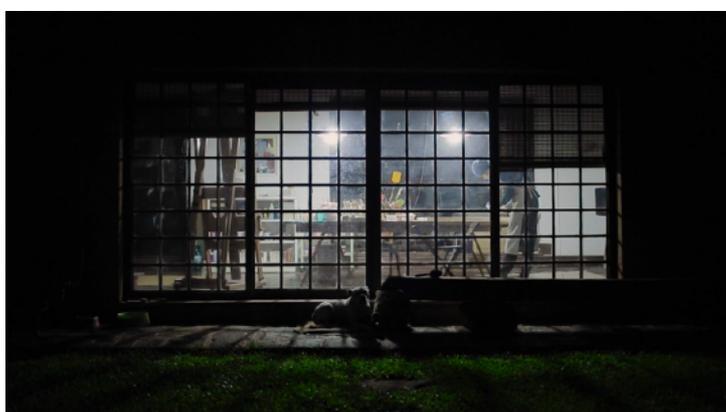


Imagem 25 - Pintor visto pelo lado de fora em *Merege*, 2022.

Merege é um artista reservado, formado em arquitetura e que fez parte de uma geração promissora de pintores paranaenses da década de oitenta. Principalmente por seu estilo permear entre o abstrato e o figurativo, é que de certa forma, ele contrapõe os dois estilos de pintores que são retratados nos filmes analisados anteriormente. E pelo artista possuir um comportamento mais recatado, é que decidimos mostrar sua subjetividade de outras formas além das imagens, como quando sua voz perpassa o filme pontualmente e nos conta sobre seus processos, sobre as decisões que foram tomadas no momento de iniciar o quadro e sobre a continuidade constante de um trabalho. Ainda que não nos aprofundemos nessas questões, é desse quadro sendo feito e desse personagem que tem voz e habita aquele ambiente que o filme se utiliza para nos conduzir. Também é importante ressaltar a presença da natureza na curta quando nos é mostrado o exterior da casa, que serve justamente para contrapor e interagir com o interior da casa e do artista.

Outra coisa que buscamos foram as ações que remetessem a esse ciclo do cotidiano da feitura de um quadro e simultaneamente a do próprio artista. A preparação da tela pictórica também é semelhante a da tela filmica. Obviamente que a presença do artista e da tela nos remete ao seu universo, mas existem outros elementos que buscamos apresentar. Como o som da água do rio que passa em frente a casa do artista que nos remete a essa idéia de fluxo e também da própria tinta que é preparada para ser usada na tela. Essa integração desses elementos pictóricos com os da natureza é ressaltada na curta onde procuramos construir uma relação intrínseca sobre o mundo, o artista e a preparação de uma obra. A presença dos materiais de pintura também são elementos primordiais para pensarmos na proposta de revelar e transformar esse processo de pintura através do curta-metragem.

O filme tem em sua maior parte esse diálogo entre interior da casa que tem o artista e sua obra sendo feita em relação ao exterior onde a natureza se contrapõe. A síntese, portanto, é essa maneira de perceber o corpo do artista lançado ao mundo e interagindo com ele, algo que já exploramos na base teórica desta investigação. Esse experimentalismo no cinema que nos remete à pintura, e nos permite trazer outras visões sobre o mundo, sobre uma obra que parecia fechada mas que se abre e revela uma nova forma de comunicação.

A presença dos objetos utilizados na pintura e dos diferentes elementos da natureza que enquadrados também nos direciona a essa idéia de comunicação sem a palavra que foi abordada. Percebemos imagens da água, de plantas e diferentes animais que o quadro do artista e os elementos da natureza também parecem se aproximar. Nesse misto de símbolos e significados, entendemos também o ponto principal anunciado no início desta investigação: não desejamos apenas apresentar as influências da pintura no cinema, mas sim coloca-los em diálogo para que desse entrecruzamento nasça uma nova obra. Tanto o filme quanto a presença desses processos artísticos, fortalecem a idéia de reflexão do interior sobre o exterior e o conceito de revelar a invisibilidade da arte já apresentado: as artes-plásticas podem incorporar ao cinema uma soma reflexiva muito interessante. O inacabamento na obra de arte também se torna ponto fundamental nessa discussão, pois o próprio acaba se tornando uma maneira de se refletir e expressar a obra, onde o pintor empresta seu corpo ao mundo e transforma o mundo em pintura. Essa fissão resulta em um momento em que fica difícil delimitar onde começa uma obra pictórica e termina a cinematográfica, já que a nossa própria percepção é inacabada.

## Conclusão

Assim como a pintura, o filme pode ser considerado uma forma de arte justamente pela sua capacidade de representação, fundamentada em sua plasticidade (Gaut; Berys, 2010, pg.43). As tintas e os pinceis se assemelham a câmera e a montagem como elementos materiais do artista, que são utilizados como ferramentas durante o seu processo de criação. Já os estímulos, os gestos e as técnicas estão presentes nas duas artes, mas são elementos humanos indispensáveis nesse processo e que servem para catapultar a criação artística. A maioria desses elementos que influenciam os processos criativos são justamente os que - se não forem mostrados - irão se perder no tempo.

Se a pintura é a arte do tempo, podemos dizer que o cinema é a arte do espaço (Aumont; Jacques, 2004, pg.141). Espaço esse do filme que serve para aprisionar justamente o tempo da pintura, onde é efetuada a sua representação. E se existe algum mistério que busca ser revelado na pintura é somente através do cinema com sua força de arte contemporânea, que pode justamente transformar as outras artes, entre elas a pintura, durante um período de passagem de tempo, em uma nova arte. E não se trata aqui de um recurso meramente regressivo ou gratuito como a citação pictórica nos filmes, mas pelo contrário, isso figura um processo que fornece uma nova vida, ou como diria Víctor Erice, uma nova vitalidade a pintura e ao próprio cinema.

Durante o processo de elaboração desse trabalho até o seu final, incluindo a curta metragem que abrange esse projeto, propusemos repensar a relação entre o cinema e a pintura, ressaltando o meio cinematográfico como acrescentador e transformador dessa outra arte. Por isso mesmo, achamos pertinente que primeiramente se estabelecesse uma discussão sobre o que faz do cinema uma arte, principalmente através das idéias já trabalhadas por Roger Scruton, onde é proposto que o filme para ser arte deva expressar um pensamento. Dentro desse nosso estudo também revisitamos historicamente essa relação entre ambas as artes, passando pela crítica de Walter Benjamin para percebermos como essa conexão não é recente e como ela se alterou constantemente ao longo dos anos.

Por isso mesmo, foi importante retomarmos Alain Badiou e sua reflexão sobre os falsos movimentos do cinema. Nele encontramos formulações que nos fornecem significativos elementos que nos ajudam a entender como essa idéia no cinema é transmitida e provoca em outras artes um movimento de subtração, extraíndo a imagem de si mesma, o que ele também chama esse

movimento por “Poética do cinema”. Sendo o cinema aqui o local de visitação e de transformação dessa outras artes, durante um período de passagem, fazendo da impureza de cada idéia em uma idéia por si só.

E justamente por estarmos aqui buscando uma forma de salvar e revisitar os processos artísticos da pintura, entre eles o gesto que dá a ela significância, que também tivemos que partir de idéias já estabelecidas sobre essa relação histórica entre o cinema e as outras artes. Além é claro de entendermos como se estabeleceram essas relações e o porquê de suas diferenças como formas de arte. Nesse ponto, as idéias de Jacques Rancière em *a fábula contrariada* contribuíram no sentido de encontrar o lugar do cinema perante essas artes. Pois segundo ele, é através desse “jogo de troca e de inversão” (pg.19, 2013) com as outras artes e no “trabalho que desfaz as construções da pintura representativa” que o cinema “faz aparecer o gesto da pintura sob os temas da figuração” (pg.13, 2013).

Ainda dentro desse processo histórico que liga o cinema e a pintura, foi importante recordarmos que desde os primórdios com Lumière - citado por Godard em seu filme *A chinesa* - passando pelos movimentos artísticos e de vanguarda, que o cinema sempre teve sua história atrelada a da pintura. Como pudemos ver através dos filmes de Jean Epstein que simbolizavam o movimento impressionista, assim como os filmes: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de Friedrich W. Murnau, e *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene que faziam parte do movimento expressionista. Seja pelos movimentos de câmera, os modos de enquadramento aliado ao tratamento da luz e da montagem, não é atoa que essas influências foram percebidas e ressaltadas até por Jacques Aumont quando disse se referindo ao movimento expressionista como “o lugar privilegiado de um encontro perfeito” (2004 pg.194). Não podemos deixar de destacar também o trabalho feito pela pesquisadora portuguesa Isabel Nogueira que classifica essa aproximação histórica entre a pintura e o cinema como uma “evidente transitividade imagética” (2016, pg.52).

Outro ponto que percorremos foi pensar nas características dos meios e a relação adquirida entre as imagens pictóricas e cinematográficas a partir de suas semelhanças e diferenças. Nesse altura utilizamos de Jacques Aumont com seu livro *O Olho Interminável* que se trata nada menos que um marco, um norte para os estudos envolvendo essas duas artes. Nele, além de um olhar histórico sobre a natureza de ambas artes, obtivemos uma síntese conceitual e dialética sobre todo o universo que engloba a relação entre o cinema e a pintura. Ele foi importante também para es-

tabelecer o foco em nosso trabalho pois não queríamos decair em meras citações pictóricas dos filmes, já que isso não era do interesse em nosso estudo. O que buscamos era ressaltar essas características do cinema como meio transformador da pintura.

E como nos propusemos a tratar dessa transformação que a imagem cinematográfica provoca na pintura, outro nome que não poderia faltar para complementar nosso estudo é o de André Bazin. É através de suas idéias em defesa da síntese e da desfragmentação que o cinema provoca na obra pictórica, que nos ajudou a estabelecer os argumentos a favor dessa transformação. Justamente porquê existem discussões contrárias, que enxergam nesse ato do cinema uma eventual traição por não resultar em um registro fiel da pintura. Porém, pudemos constatar que ao invés de trair a pintura, o cinema a salva, acrescentando-lhe uma nova maneira de ser, e é dessa simbiose estética que nasce essa nova obra autônoma. Importante destacar também que é justamente dessa relação que desejamos tratar, fundamentada nessa idéia de que o cinema pode ser pensado em sentido mais reflexivo, e que para isso ocorrer, a fenomenologia pode ser uma interessante forma de análise a ser aplicada. Afinal, "o homem da fenomenologia é também o homem do cinema" (Aumont; Jacques, pg. 51, 2004).

Os conceitos fenomenológicos de Merleau-Ponty, em nosso caso foram utilizados como referência nas representações envolvendo tanto o artista quanto sua obra que foi realizada durante o nosso filme. O objetivo também era propor através da fenomenologia, novas formas de se pensar, sentir e perceber o mundo da arte, e que o cinema se apresenta como o meio ideal para fazê-lo, pois só o filme pode criar sua própria linguagem e narrativa que pode estabelecer uma relação e se comunicar com a pintura. Merleau-Ponty nesse caso, foi quem nos forneceu os fundamentos que nos permitiram entender como o cinema produz sua própria essência, seu próprio pensamento e sua própria ontologia. E que se suas especificidades artísticas forem bem exploradas através das potencialidades plásticas, o cinema possui essa capacidade de exteriorizar o interior do corpo vivido do artista através do exterior do corpo visto. "Visível e vidente", o que seria o mesmo que tornar visível o invisível da pintura. Afinal, Se formos traçar paralelos entre as artes pictórica e cinematográfica, poderíamos dizer que o cinema nos mostra o invisível da existência humana, enquanto a pintura nos mostra o invisível da natureza, do mundo e das coisas. É nessa capacidade de exteriorizar o que não é visível que o cinema se aproxima de outras artes visuais e entre elas, a pintura.

Outra parte importante e que foi deixada propositalmente por último, é a análise dos filmes *O sol do marmeleiro* de Victor Erice e *O mistério de Picasso* de Henri-Georges Clouzot que nos forneceram elementos concretos para a nossa discussão e também serviram de referência para a realização da nossa curta-metragem. Depois de toda discussão que fizemos a partir do papel do cinema como transformador da obra do artista plástico, fizemos essa análise dos filmes podendo perceber o porquê das escolhas dos realizadores em função da obra retratada. Pudemos assim, fornecer uma discussão sobre o papel da representação do cinema na obra pictórica. Por último, ressignificar através uma análise concreta de como essas relações podem ser estabelecidas por obras autônomas e que refletem essa comunicação entre ambas as artes.

Ainda na análise dos filmes, também não pudemos deixar de fazer as ponderações necessárias em momentos que existiram uma interferência demasiada no universo dos artistas. Se o filme de Erice possui o interesse de documentar de uma forma quase imperceptível, a parte ficcional do filme existe na forma de combinações com o próprio artista e também através da presença da câmera em si. Já Clouzot, por optar realizar uma abordagem completamente diferente, aparecendo na filmagem e provocando o artista plástico, mostra um estilo transparente, deixando clara essa interferência que ele causou. Mas o que importa aqui é perceber outras maneiras de se filmar e abordar uma obra que nos permita diferentes leituras sobre a arte da representação no cinema. O trabalho dos realizadores nesse sentido, é importante porquê nos ajuda a estabelecer um diálogo através de conceitos que foram aplicados concretamente, com os teóricos do cinema que analisamos anteriormente.

Finalmente, também expomos o modo em que se desenvolveu a rodagem da curta-metragem a qual abrange nosso programa de mestrado. Essa obra, além de fazer também serve como uma espécie de conclusão prática, uma ação com efeito concreto ou, poderíamos dizer: um produto das discussões que nos propusemos a fazer aqui. Através dessa ligação entre esses dois estudos, a dissertação e a curta, avançamos para a intenção de pensar a *representação do cinema* através das idéias de Merleau-Ponty, ou seja, tentar documentar imagéticamente as teorias sobre o *entrelaçamento do homem com o mundo* e a *exteriorização do interior do corpo visto*. Fazendo ocorrer a leitura dos processos criativos do artista e o seu entendimento trabalhar a favor da imaginação, eternizando aquele instante. Afinal, “o papel do pintor é circunscrever e projetar o que se faz ver dentro de si” (Carbone; Mauro, 2011, p.63). Ou como diria o pintor Paul Klee: “A arte não reproduz o visível; antes, torna-o visível”.

This appears several times in his Writings of a Savage, where Gauguin rejects precisely the “servile imitation of nature,” claiming that one should rather observe how nature itself is “artist,” and observe it, as he specifies, in a “personal” way, with the aim of taking a personal “science” out of it. In short, as synthesized in the “Notebook for Aline,” “an artist [...] (if he really wants to produce a divine creative work), must not copy nature but take the natural elements and create a new element.” (Carbone; Mauro, 2011, p.48)

Seja através da construção das relações entre a natureza e as obras realizadas pelo pintor que foram apresentadas nesse estudo em forma de curta-metragem, ou a própria idéia de incitamento da obra, nos propusemos discutir aqui, o esforço de mensurar a sua coexistência e reafirmar a potência de transformação do cinema perante as outras artes.

“O importante seria (...) fazer filmes como se você fosse um pintor. Pintar um filme, sentir fisicamente o peso da pintura sobre a tela. Não ser incomodado por ninguém. Deixar repousar uma tela inacabada e começar outra” (Aumont; Jacques, pg. 241, 2004). Nessa frase, Martin Scorsese sintetiza o interesse comum de muitos cineastas em pensar o cinema através da pintura. Foi essa idéia que tentamos resgatar nesse trabalho, buscando uma reflexão que propõe por meio do cinema e de seu poder estético, oferecer uma visão do artista e do tempo pictórico. Precisamente por causa dessa característica que já vimos que o cinema tem de aprisionar o tempo em si mesmo, de eternizar o instante. Também buscamos nesse estudo contribuir através da análise dos filmes, apresentando de uma forma concreta o que acontece quando essas duas artes se tocam. Justamente porquê essa capacidade cinematográfica é potencializada a favor da criação de um novo ser estético, de uma obra que revela essa ligação íntima entre o tempo pictórico e o espaço cinematográfico. Esperamos que com esse trabalho possamos estimular reflexões acerca da representação artística no cinema e também da própria obra e do artista. Promovendo assim, discussões sobre o próprio papel do fazer cinematográfico e da pintura, através desse aporte teórico e referências que foram utilizadas.

## Bibliografia

Aumont; Jacques. *O Olho Interminável*. 2004

Arnheim; Rudolf. *Film as Art*. 1957

Badiou; Alain. *The False Movements of Cinema*. In Handbook of Inaesthetics. 2005

Baptista; Mónica Santana. Convocarte. Revista de Ciências da Arte n. 08, FBAUL / CIEBA, Setembro de 2019, p. 233-247.

Bazin; André. O que é cinema?. 2018

Benjamin; Walter. Pequena história da fotografia. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1).

Branigan; Edward, «*The Life of a Camera*» in Branigan, PROJECTING A CAMERA: Language - Games in Film Theory, Londres Rotledge, 2006 Malcolm Turvey: Doubting Vision - Film and the Revelationist Tradition, OUP, 2008.

Carbone; Mauro. *The Flesh of Images: Merleau-Ponty between Painting and Cinema* (SUNY series in Contemporary Continental Philosophy). 2011

Ehrlich; Linda C. *The Cinema Of Victor Erice - An Open Window*. 2007

Gaut; Berys. *The challenges to cinema as an art in A Philosophy of Cinematic Art*. 2010

Gold; Joshua Robert. “*Another Nature Which Speaks to the Camera*”: *Film and Translation in the Writings of Walter Benjamin*” in MLN, Volume 122, Number 3, April 2007 (German Issue), pp. 602 - 622

Guillemet; Julien. *Painting/Cinema: A Study on Saturated Phenomena*. Review: Alain Bonfand (2007) Le cinéma saturé: Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement. Paris : coll. ‘Epiméthée’, PUF ISBN : 2130557910 247pp. In Film-Philosophy. 2008

Merleau-Ponty; M. *Sens et Non-Sens* (Paris: Nagel, 1948); trans. H. Dreyfus and P. Dreyfus, Sense and Non-Sense (Evanston: Northwestern University Press, 1964).

Nogueira; Isabel. *A imagem no enquadramento do desejo. Transitividade em Pintura, Fotografia e Cinema*. 2016

Rancière; Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. tradução Christian Pierre Kasper – Campinas, SP: Papirus, 2013. (Coleção Campo Imagético)

Rose; Gillian. *Visual Methodologies*. 2001

Scruton; Roger. *Photography and Representation*. 1981

Thomson-Jones; Katherine. *FILM AS AN ART in Aesthetics and film*. 2008

Vacche; Angela Dalle. *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. 1996

Vancheri; Luc. *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*, (Lyon), 2007.

### **Filmografia:**

Clouzot; Henri-Georges. (Realizador) (1956). *O Mistério de Picasso*. [longa-metragem] FR: Filmsonor. (78min)

Erice; Víctor. (Realizador) (1992). *O Sol do Marmeleiro* [longa-metragem]. ESP: Euskal Media, Igeldo Zine Produzkoak, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Maria Moreno P.C. ( 140min)

Godard; Jean-Luc. (Realizador) (1966). *Masculino-Feminino* [longa-metragem] FR: Anouchka Films, Argos Films, Sandrews, Svensk Filmindustri (SF). (110min)

\_\_\_\_\_. (Realizador) (1967). *A chinesa* [longa-metragem] FR: Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Film, Simar Films (96min)

Murnau; Friedrich W. (Realizador) (1922). *Nosferatu*. [longa-metragem] DE: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH. (94min)

Wiene; Robert. (Diretor) (Realizador). *O Gabinete do Dr. Caligari* [longa-metragem] DE: Decla-Bioscop AG. (71min)

## Anexo 1

### Transcrição entrevista feita com Armando Merege após as filmagens.

Armando Merege é o artista protagonista de nossa curta-metragem a qual abrange o nosso programa de mestrado



Imagem 26 - Entrevista com Armando Merege

Perguntas:

**TM: Você podia começar falando um pouco de como foi o processo pra fazer esse quadro, no que você pensou e se já partiu de alguma idéia inicial.**

**AM:** Não foi pensado, ali eu parti mais dos elementos surpresas. Explorar as descobertas da própria reação da tinta no momento, das pinceladas, das figuras que vão ali se formando e eu vou tirando meio que partido disso. Essa é uma das maneiras que eu trabalho. Outra eu já parto com figurativo meio que já pre definido e dai vou trabalhando as imagens já definidas dentro do desenho no geral que é o principio da pintura, mas essa que a gente fez aqui é uma coisa mais pra descobrir o que vai acontecer, é o elemento surpresa que a gente esta buscando nesse caso. Aqui eu vou deixar esses trabalhos tirando um certo descanso, vou ter que dar um distanciamento deles para poder analisar melhor depois com um pouco mais de discernimento do que eu estava fazendo. Talvez eu até retorne com uma outra proposta do que eu estava agora na cabeça, essas coisas não são também muito certas, eu vou deixando livre esse processo todo. Não me limito muito em definir algumas coisas nesse tipo de trabalho que a gente tava trabalhando aqui na filmagem.

**TM: E como funciona o tempo no seu trabalho? Você teve que parar em algum momento, refletir... Isso depende da proposta que você tá fazendo?**

**AM:** Ou você pode retomar ela com os mesmos conceitos que você tinha anteriormente ou as coisas também mudam. As tuas visões também mudam no dia dia, no decorrer do tempo, nós recebemos muita influência do meio ambiente e isso pode alterar a sua rota no trabalho, isso funciona assim a gente é muito maleável nesse sentido, somos muito sensitivos nessa área no que toca essa coisa do que esta em volta, as influências sobre o nosso trabalho, nosso pensamento, tem que se levar muito em conta sim

**TM: Você citou as influencias no seu trabalho. Você poderia falar de onde vem essas influencias?**

**AM:** É da vida, do dia dia assim, do que você lê também, de tudo aquilo que você tá.. é um liquidificador o que a gente é na realidade, muitas coisas vem a gente tritura e sai um sabe deus o que... é por ai.

**TM: Essa arvore que você utilizou, esses elementos da natureza foi uma coisa que você viu? Imaginou?**

**AM:** Eu ja venho usando isso há um tempo em alguns trabalhos essas arvores, elementos da natureza, sempre teve esses elementos nesses quadros mais figurativos, sempre tem uma figuração com vegetação. Mas não é uma coisa bem definida, eu não me ateno muito ao detalhe nessas coisas, é uma coisa meio de fundo, meio textura as vezes.

**TM: Muitos artista tem processos particulares, sejam eles abstratos ou figurativos. Você pode falar um pouco de como é o seu processo artistico?**

**AM:** O meu é muito empírico, muito a minha cabeça. Eu vou fazendo e vou concertando ali no carvão até ficar uma forma definida que me satisfaça. Eu dependo também muito do desenho pra poder ter uma evolução ali dentro, pra ideia que eu quero. Então eu pratico isso em cima da própria tela ali com carvão, a gente vai rabiscando, vai esquematizando fazendo um esboçozinho até chegar onde a gente quer.

**TM: E quais são os seus principais instrumentos de trabalho? Pincel? Carvão? Tem algum elemento diferente que você utiliza?**

**AM:** É o que der, o que tiver na mão. É pincel, o básico, de vez em quando eu gosto de variar um pouquinho, já estive trabalhando até com matérias mais diversos como areia essas coisas, verniz, atualmente eu to com tinta mesmo mais fazendo esses fundos, essas técnicas mistas onde eu vou misturando tinta acrílica as vezes misturo óleo, as vezes misturo colagem, não é muito pré definido assim é um pouco variado nessa coisa da técnica, eu não me ateno muito.

**TM: Mas todo esse processo é importante, de você misturar a tinta pra chegar no tom que você quer... Como funciona isso?**

**AM:** No meu caso é muito de cabeça, é uma coisa de namoro com algumas cores em determinados trabalhos. Tons, tonalidades, essas coisas. Isso são fases da gente, muda muito também isso.

**TM: Conte um pouco de como é esse momento em que você percebe que você já está satisfeito com o trabalho e pode parar.**

**AM:** Muitas vezes se o trabalho fica aqui por um bom tempo comigo na minha frente ele pode ser alterado. Eu não vou garantir que seja sempre aquilo, eu posso ficar insatisfeito com alguma coisa que eu já fiz. Eu posso alterá-lo, posso modificá-lo, intervir ali em alguma coisa, sair outra coisa. Mas tem um momento que te dá um clique e você acha que tem que parar, que esta saturado de alguma coisas. Ou outros que você tem que mudar alguma coisa, isso vai da tua sensibilidade na hora mesmo de sacar isso.

**TM: E o quadro em branco, desde o começo como funciona esse processo pra começar o quadro?**

**AM:** É complicado, é difícil. É o processo mais chato né, é preferível estar com alguma coisa já... É gostoso porque você tem uma certa liberdade, um descompromisso, o que tá ali você tá ainda construindo alguma coisa. Mas você tem uma certa inibição, te da mesmo o branco da tela. Que você tem que romper.

**TM: E como você faz pra romper?**

**AM:** Você começa já com alguma coisa ou rabisca alguma coisa sem ter medo nenhum. É importante isso. Você tem que partir de alguma mancha, de alguma figura, de alguma coisa, de alguma textura, de algum fundo e você tem que começar. Tem horas que você tem que começar a não ser que você predefina alguma coisa, como eu falei no início, já são figurativos pré definidos, são quadros que eu já sei mais ou menos, já elaborei mentalmente como vão ser eu meio que monto eles, faço a montagem toda em carvão e aos poucos vou detalhando e executando o trabalho. Se não é aquilo mesmo. São duas maneiras de trabalhar um pouco diferentes uma você parte de uma coisa já pre determinada e outra não, você vai construindo.

**TM: Em muitos momentos antes de você pintar, você desenha com o carvão. Por quê você utiliza esse elemento?**

**AM:** O carvão é um elemento que eu uso porque o carvão é fácil de sair da tinta, de você remover ele do quadro também é fácil e é gostoso de você trabalhar com essa coisa mais natural do carvão. O grafite já é uma coisa dura, e ele não sai da tela quando você risca, o grafite. O carvão sai, ele tem essa coisa mais maleável pra você desenhar e trabalhar em tela. Isso é uma coisa que já é usada a anos né, o carvão sempre foi o principio do rabisco, do trabalho do pintor na tela é o carvão vegetal

**TM: E os outros desenhos que você fez, aquelas gravuras em folhas de papel. Como funciona esse processo?**

**AM:** É uma liberdade diferente que tem um pouco. Aquilo pra mim é um incentivo pra cá sempre. Ali você se extravasa um pouco mais do que aqui, aqui é um pouco mais pesado o trabalho ali é mais leve é papel, é diferente.

**TM: E quais são as diferenças que você sente quando esta desenhando em um quadro e no no papel?**

**AM:** É mais pesado eu acho só o quadro por causa da tela, a tela é pesada, tem textura o papel não tem essa textura tão dura quanto a tela. Tem um certo atrito a tela, o papel as vezes é mais fácil de você traçar alguma coisa, a mancha também é diferente, tudo é diferente no papel é uma fibra de madeira, a outra é uma fibra de algodão mais trançada.

**TM: (A mesma pergunta foi repetida por causa do áudio)**

**AM:** A diferença entre os dois é textura, a formação, a própria maneira como são fabricados. Um é uma trança de tecido, tem uma certa rugosidade que te da um atrito com certos materiais, mas o papel já é mais solto, os materiais deslizam melhor sobre o papel. São diferentes mas um complementa o outro.

**TM: Por quê você pinta? E você tem alguma lembrança de como foi que isso começou com você?**

**AM:** Essa coisa de pintar é uma coisa que vem da existência da gente, eu não imagino muito. No tempo da arquitetura eu imaginei que ia avante na arquitetura mas no final eu virarei pra esse lado, e é uma lado que eu gosto que tem mais liberdade eu convivo melhor com esse trabalho. E é uma coisa que faz bem pro teu interior também, ele te da uma certa energia boa um final de trabalho com satisfação assim. É uma coisa que te da uma certa alegria interna, tua, é muito legal. E é difícil dizer quando eu comecei, a gente não percebe quando começa, a gente simplesmente começa. Já desde criança eu brincava com lápis, com desenhos, essas coisas sempre me atraíram, o material de desenhar sempre me atraiu muito. Desde o cheiro do lápis, essas coisas, sempre tive esse prazer com essas pequenas coisinhas de material escolar também, essas coisas.

**TM: E nessa época você teve alguma influência pra começar?**

**AM:** Há, sempre tem as influências. A gente sempre tem os grandes pintores, tudo. Eram as exposições que a gente vai, que frequentava, os professores que a gente teve, tudo é influência, tudo é bacana. Quando te interessa o assunto, aquilo passa a ser alguma coisa agradável de ir atrás e pesquisar mais coisas, mais vezes, e mais e mais elementos que dizem respeito ao seu trabalho. Então você vai captando também outras percepções, vai mudando a sua cabeça, isso é importante.

**TM: E você acha que a fotografia e o cinema influenciam de alguma forma o seu trabalho?**

**AM:** Influencia, sempre. Toda imagem. Essas coisas que trabalham a imagem, que trabalham com o sensorial, com a imagem. Essas coisas influenciam e fazem parte desse universo artístico. São primos, são profissões primas. Tem muito a ver sim uma coisa com a outra.

**TM: E você poderia falar um pouco com suas palavras quais são as diferenças entre a pintura e o cinema?**

**AM:** A diferença são os elementos de trabalho de cada um, as ferramentas de cada um, mas o principio da elaboração e também pro desenvolvimento da coisa, finalização. O Cinema tem um roteiro pré definido a pintura as vezes não tem. Talvez o cineasta tenha esses devaneios e chegue a um final diferente. A pintura não tem muito isso, pelo menos na minha pintura. Mas é aquela coisa de elaboração, de trabalhar em cima, essas coisas as duas tem. A imagem. É muita leitura de imagem, todas são a fotografia e a pintura. As cores também. A temperatura o cinema também trabalha. Com toda aquela palheta toda pra você trabalhar em cima. São muitos semelhantes nesse sentido. Talvez a pintura, você tem... Eu acho que o cinema talvez ele traga de uma maneira mais fácil a ideia geral, a estrutura geral pra pessoa que vê aquilo eu acho que é mais fácil pra ela captar através da imagem e palavra daquilo que já tá em andamento ali do que você pegar uma imagem e fazer um imaginativo daquilo e você vai ter que fazer a tua viagem. Você tá com uma viagem pronta que é o cinema e a pintura que você vai ter que fazer a sua viagem, você faz a tua leitura, muitas vezes diferente da do pintor. Já o cinema você vê toda leitura que o cineasta teve e analisa no final. Eu acho que são essas pequeninas diferenças. É da interpretação mesmo. É da captação na hora que você tá tendo das imagens, dos trabalhos, tanto do cinema quanto na pintura.

**TM: Isso que você falou de que nem sempre o que o público vê é o que o artista pensou... Como o artista vê isso?**

**AM:** Muitas vezes você acha que é uma coisa mas é outra na cabeça do artista. Isso é legal também. O trabalho tem essa duplicidade de interpretação.

**TM: Mas o que é o mais importante nisso tudo?**

**AM:** O importante é que eu me satisfaça com aquilo que eu to fazendo. É se sentir bem com aquilo que a gente faz.

**TM: Como você sente que é o momento de parar o quadro para dar um tempo e retomar esse trabalho mais tarde?**

**AM:** Eu sempre paro e retomo os trabalhos pra ter esse distanciamento. É bom ter um distanciamento. Você fica muito tempo em cima de um trabalho, você meio que passa por cima de certas coisas que se você tiver um certo distanciamento do trabalho em termos de dias assim, a tua cabeça já muda um pouco também. Você vê com outros olhos aquilo. Eu gosto muito de fazer isso porque você descobre erros, descobre coisas que não eram bem aquilo, você corrige outras coisas, você parte pra outras coisas. É sempre um momento novo você rever o trabalho.

**TM: O processo antes de começar a pintar, quando você escolhe o pincel e as tintas. Como funciona isso?**

**AM:** O pincel não é..é na hora. Essas coisas é meio que instantâneo você vai vendo ali no momento qual é o pincel mais adequado pro tipo de trabalho que você tá fazendo. Como também

uso as vezes muitos elementos que não são os mais usuais, os mais comuns. Como uma madeira pra fazer uma textura, alguma coisa com um tinta semi seca ali. São detalhes que você vai tirando partido ali e vai escolhendo a ferramenta adequada de acordo com o andamento do trabalho.

**TM: E um ateliê assim, no meio dessa natureza, como que essa natureza influencia o seu trabalho?**

**AM:** Olha, to tanto tempo aqui que eu já nem sei mais. Mas geralmente no começo era um pouco agonizante porque eu não conseguia trabalhar muito. Você fica meio que tentando interagir com a parte externa. Por ser muito glamurosa a parte externa aqui, com muita vegetação, você fica também um pouco.. Depois com o tempo você se acostuma e hoje em dia já é uma coisa que me acalma, que eu gosto muito. No começo eu me senti um pouco difícil de trabalhar porque eu tava acostumado a trabalhar em um ateliê fechado, num apartamento, essas coisas. Ali você meio que se volta a sua mente para o teu ambiente ali e você se concentra mais também. Aqui ele me tirou um pouco a concentração mais você volta novamente. Inclusive volta com uma energia melhor porque você tá num lugar bacana ao ar livre com toda natureza em volta.

**TM: E uma ultima coisa. Um dos desenhos que você estava fazendo no outro quadro era de uma capivara. Como surgiu esse elemento?**

**AM:** Isso surgiu aqui na frente o tempo todo. Ja fazem parte, ja fiz vários quadros com capivaras. Sempre tem um outro ou outro que aparece, um elemento assim, que são elementos que eu convivo no dia dia aqui. Tem um rio que passa, tem as capivaras que vem ate aqui pra tomar sol, comerem grama. Elas ficam sempre ali na frente junto com os carneiros, então é mais um elemento que eu inseri no trabalho.

## **Anexo 2**

### **Sinopse - Merege**

Curitiba, 2021. Acompanhamos o pintor Armando Merege, 64 anos, iniciar uma obra feita exclusivamente para as filmagens. A cada pincelada na tela, nos é revelado seus processos artísticos em cada nova camada de tinta que é aplicada. O cinema nos presenteia com imagens que talvez nunca mais voltemos a ver, já que o seu trabalho é alterado constantemente. O ateliê do pintor e toda a natureza que o envolve também são pontos de destaque já que se tornam a inspiração para o artista e para o próprio filme. A relação entre o cinema e a pintura sendo mostrada a favor de uma reflexão sobre a representação artística. Oferecendo assim uma visão do artista e do seu tempo pictórico.

Ficha técnica:

#### **Realização / Montagem**

Thiago Maceno

#### **Género**

Documentário

#### **Duração**

17'20"

#### **Screening Format**

16:09

#### **Sound**

Stereo

#### **Ano**

2021

Cartaz



# MEREGE

UM FILME DE THIAGO MACENO

UNIVERSIDADE  LUSÓFONA

DEPARTAMENTO DE  
**CINEMA  
E ARTES  
DOS MEDIA**