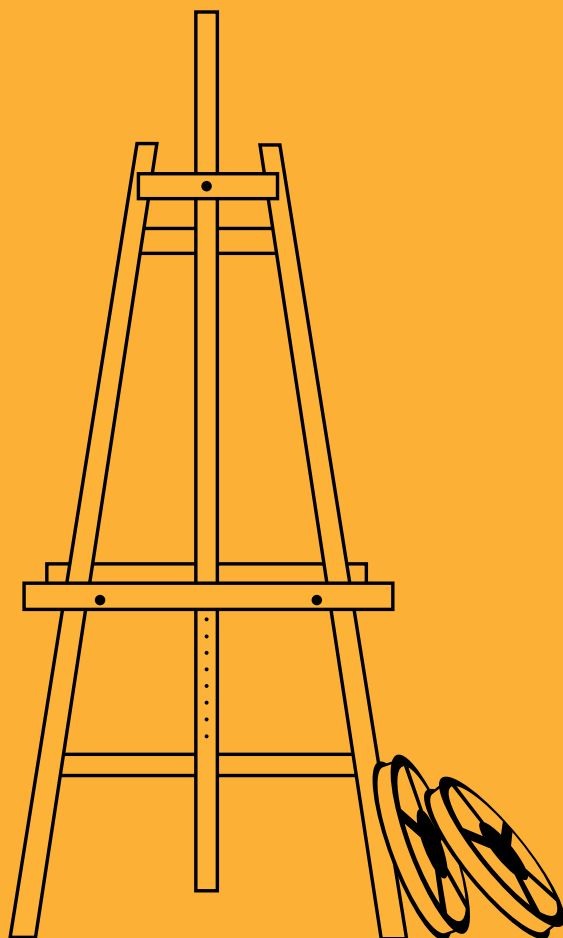
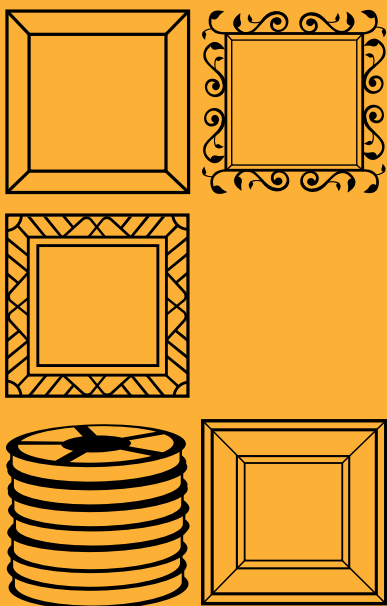


CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
ALFREDO TAUNAY
LILIANA ROSA
NELSON ARAÚJO
(Editores)



CINEMA E OUTRAS ARTES III

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

ALFREDO TAUNAY

LILIANA ROSA

NELSON ARAÚJO

(Editores)

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes III
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Revisão

Com o apoio do Departamento de Artes da UBI
e da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação
– Sopcom

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-664-9 (papel)
978-989-654-666-3 (pdf)
978-989-654-665-6 (epub)

DOI 10.25768/20.04.05.01.12

Depósito Legal 469489/20

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2020

© 2020, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2020, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



PARTE 2	
PINTURA	123
Refutação de posição de Andrei Ujica e Boris Groys.	
Partilhas: cineastas- <i>pintores</i> /pintores- <i>cineastas</i>	125
Carlos Alberto de Matos Trindade e Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade	
O impulso ecfástico no filme-ensaio: uma análise a partir de <i>Santiago</i> , de João Moreira Salles	147
Jorge Vaz Gomes	
<i>O Regresso</i> – Exemplo de um filme em diálogo com outras artes	161
Maria do Rosário Lupi Bello	
O que procuram e encontram os pintores no cinema?	177
Fausto Cruchinho	
Reflexões em torno das possíveis referências artísticas para a reconstituição histórica no filme <i>Os crimes de Limehouse</i> , de Juan Carlos Medina	193
Carlos Alberto de Matos Trindade	
Mário Peixoto's <i>Limite Limit</i> (1931) in between avant-garde and modernism	215
Juliana Froehlich	
PARTE 3	
PROCESSOS CRIATIVOS	237
<i>Hello, this is my day today</i> – dos <i>Weather Diaries</i> de George Kuchar à geração pós-internet	239
Ana Luísa Azevedo	
A enciclopédia como arte cinematográfica: ensaio sobre um género impossível e indispensável	259
Luís Nogueira	

REFUTAÇÃO DE POSIÇÃO DE ANDREI UJICA E BORIS GROYS. PARTILHAS: CINEASTAS-PINTORES/PINTORES-CINEASTAS

Carlos Alberto de Matos Trindade
e Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade

Introdução

Num dos textos do catálogo da exposição dedicada a David Lynch, na Fundação Cartier, em Paris (2007), aquele que regista uma conversa entre o crítico de arte e filósofo alemão Boris Groys e o argumentista e realizador romeno Andrei Ujica (2007: 105-112), é colocada uma questão não muitas vezes abordada. Segundo Ujica, procurando evidenciar o caso singular de Lynch, aqueles cineastas cujas origens ou fonte de criatividade se situam na Pintura foram sempre, no Cinema, uma minoria, constituindo mesmo o grupo mais pequeno. Como diz, “... a maior parte dos cineastas vem da literatura, e sobretudo da prosa, por vezes também vêm do teatro, uns poucos da poesia, o que torna manifesto que o cinema é essencialmente uma arte narrativa” (Groys & Ujica, 2007: 107 [tradução nossa]). Mas como também admite, essa minoria, na história do Cinema, não foi de maneira nenhuma insignificante. Os exemplos mais significativos que aponta dessa minoria (saliente-se, que só refere estes) são os seguintes: Murnau, que estudou História da Arte e cuja contribuição principal foi transpor para o cinema um estilo de pintura, o Expressionismo; Tarkovsky, cuja aspiração mais profunda terá sido sempre ser pintor, prática que não exerceu senão como *hobby*, assim como não se tornou poeta, o seu outro grande desejo; e David Lynch.

O que distinguiria este último é que trabalhou como artista plástico desde o início da carreira, e continua a fazê-lo, embora, a partir do momento em que os seus filmes lhe deram renome internacional, essa faceta teria ficado, por assim dizer, ‘obscurecida’.

Ora, é facilmente comprovável que o que afirmam os dois autores citados é, em certa medida, pouco rigoroso, como procuraremos demonstrar: trata-se de um erro de avaliação ou revela desconhecimento; ou, então, intencionalmente procuram desvalorizar a contribuição dos cineastas com formação em artes plásticas.

Cineastas-pintores/pintores-cineastas

Começamos por referir, propositadamente, um conjunto de cineastas que, como Lynch, prosseguiram uma carreira como artistas plásticos. São eles: os ingleses Humphrey Jennings, Derek Jarman e Peter Greenaway, o japonês Hiroshi Teshigahara, e o norte-americano Julian Schnabel.

Filho de pai arquitecto e mãe pintora, Humphrey **Jennings** (1907, Walberswick – Poros, Grécia, 1950), conhecido como cineasta sobretudo pelos documentários que realizou durante a II Guerra Mundial, como *Listen to Britain* (1942), começou a pintar antes de realizar filmes, tendo sido também cenógrafo de teatro. Em 1934 juntou-se à GPO Film Unit, dirigida por John Grierson, mas continuou a pintar e a expor; em 1936, expôs na Exposição Surrealista Internacional de Londres (nas Burlington Galleries), da qual foi aliás um dos organizadores, juntamente com André Breton, Herbert Read e Roland Penrose¹. Elena Von Kassel-Siambani (2007: 184) também o perfila como um precursor da *Pop Art*, por considerar que as suas colagens são muito próximas das realizadas em 1956 por Richard Hamilton.

1. Também foi co-fundador da revista *London Bulletin*, órgão oficial do movimento surrealista inglês. O primeiro número foi editado em Abril de 1938, ainda com o título *London Gallery Bulletin*, depois abreviado nos números seguintes.

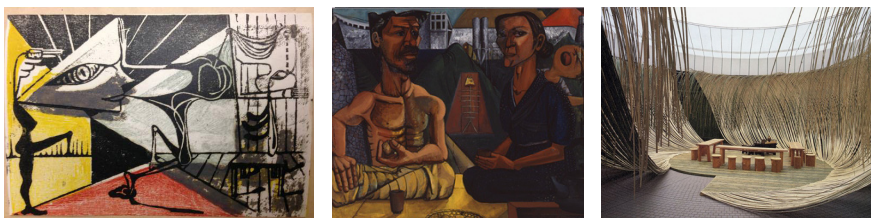


Imagens 1 e 2: Humphrey Jennings, *The House of the Woods* (1939-44), à esquerda; *Train (Locomotive)*, 1939-49, à direita. Pinturas a óleo s/ tela.

Filho de um artista multifacetado, Hiroshi **Teshigahara** (Tóquio, 1927-2001) graduou-se em 1950 na Tokyo National University of Fine Arts. Pintor e escultor – também ceramista, calígrafo, encenador de *nô* –, celebrado cineasta de vanguarda, iniciou a sua carreira no cinema com o documentário *Hokusai* (1953), dedicado ao famoso pintor japonês do século XIX. Mas ficou conhecido sobretudo por dois filmes adaptados de novelas do escritor japonês Kobo Abe: *Woman in the Dunes*, de 1964, que lhe valeu o Prémio Especial do Júri no Festival de Cannes do mesmo ano, e foi nomeado em 1965 para o Óscar de melhor filme estrangeiro, e *The Face of Another* (1966). Como pintor, foi influenciado pela arte ocidental, sobretudo pelos surrealistas – além dos cubistas –, mas pretendeu retratar a realidade social e política japonesa². Mais tarde, como escultor, celebrou-se pelas suas instalações com bambus³, tendo participado – com *Passage de bambous* – nomeadamente na famosa exposição *Magiciens de la Terre*, no Centro Georges Pompidou e na Grande Halle de la Villette (1989), considerada um dos momentos fundadores do processo de globalização da arte contemporânea.

2. Para um maior desenvolvimento sobre as características da obra de Hiroshi, e sobretudo enquanto pintor e cineasta, vd. Jacline Moriceau (2010: 126-139).

3. De facto, descendia de uma linhagem de artesãos do *ikebana* (arranjo floral), antiga prática aristocrática. O seu avô Wafu foi um mestre famoso, e o pai Sofu fundou, em 1926, a Sogetsu School of Ikebana, com a qual impulsionou a ideia do *ikebana* como forma artística, mais do que prática decorativa, ao incorporar outros materiais além de flores. Em 1979, após a morte do pai, assumiu a direção da escola, como o *iemoto* ('grande mestre'), e alargou o *ikebana* a novos territórios.



Imagens 3, 4 e 5: Hiroshi Teshigahara, xilogravura para edição do *Seiki no Kai* (The Century Association), 1949/50, à esquerda; *Lunch* (1953), pintura a óleo sobre tela, ao centro; *Dancing Bamboo* (1997), instalação no Hiroshima Museum of Contemporary Art, à direita.

Após ter estudado História da Arte no King's College, em Londres, Derek **Jarman** (1942, Northwood – Londres, 1994), que também foi poeta, prosseguiu os seus estudos em Pintura na Slade School of Art, a partir de 1963. Considerou-se sempre sobretudo um pintor, que teve a oportunidade ocasional de usar o filme ou o vídeo para alguns projectos. De facto, Jarman nunca se assumiu como cineasta, apesar de ser autor de um número apreciável, e relevante, de filmes. O último, o seu filme-testamento, *Blue* (1993)⁴, ficou para a história como uma experiência-limite em termos formais, ao mesmo tempo mais pessoal e mais arrojado do que os precedentes: insólito e difícil de classificar, até porque pode parecer um contra-senso apelidar como 'filme' uma película que não contém qualquer *iconografia* para projectar; todavia, persiste a luz, a projecção ininterrupta de um raio de luz azul no ecrã rectangular transformado num campo de cor, que vai variando, umas vezes mais escuro outras vezes mais claro, apenas acompanhada de uma banda sonora eclética, em que se cruzam diversas narrativas com acompanhamento musical e efeitos de som (naturalistas ou abstractos).

O mínimo que se pode dizer em relação a Peter **Greenaway** (n. 1942, Newport, País de Gales) é que as referências à história da arte, e sobretudo à pintura, são uma constante nos seus filmes, mesmo quando estes não abordam directamente temas artísticos. Além disso, é possível estabelecer uma continuidade temática entre as obras que produziu na qualidade de artista plástico e alguns filmes que realizou. Acresce que muitos dos seus

4. Realizado quando já estava muito debilitado e praticamente cego devido à sua situação de doente terminal de Sida (AIDS).

desenhos, e obra pictórica, aparecem nas imagens dos seus filmes; por exemplo, são da sua autoria os 92 mapas que vemos em *A walk through H* (1978). Já Julian **Schnabel** (n. 1951, Nova Iorque), que enquanto cineasta já realizou seis longas-metragens, entre as quais destacamos *Basquiat* (1996) e *At Eternity's Gate* (2019) por serem dedicadas a pintores, como se sabe foi um dos pintores mais importantes e influentes dos anos 80 e inícios dos 90.

Segue-se uma lista de cineastas que, sem ser muito extensa, nem pretender traçar um panorama completo, faz um balanço mais aproximado; inclui alguns dos nomes mais importantes da sétima arte, além de outros que serão menos conhecidos hoje, fora do círculo dos cinéfilos.

Enrico **Guazzoni** (Roma, 1876-1949), pioneiro do cinema italiano, estudou Pintura no Instituto de Belas-Artes de Roma. Iniciou a sua carreira como decorador e *designer* de cartazes para filmes, antes de começar a realizá-los: o primeiro (*Un invito a pranzo*) data de 1907. Especializou-se em filmes de temática histórica, como *Gerusalemme Liberata* (1910) ou *Quo Vadis?* (1913) – que poderá ter sido a primeira longa-metragem da história do Cinema –, género em que, como é evidente, a sua formação foi muito útil para a concepção de cenários e guarda-roupa. Os filmes de Guazzoni estão pejados de influências da pintura *pompier* do século XIX.

Filho de um arquitecto, o vienense Fritz **Lang** (1890, Viena – Los Angeles, 1976) almejou seguir uma carreira como pintor, antes de enveredar pelo cinema. Os dados hoje existentes sobre a sua formação artística são algo confusos: terá estudado Pintura e Escultura, e provavelmente Arquitectura; porém, não é conhecida ao certo a sua extensão, nem o grau de educação formal ou informal⁵, em Viena e talvez Munique, onde permaneceu algum tempo. Sabe-se que viveu como artista profissional em Bruxelas, e que, antes de estalar a I Guerra Mundial, se encontrava em Paris, a preparar uma exposição individual do seu trabalho. Do trabalho de Lang como pintor – cujas referências eram Egon Schiele e Gustav Klimt, e sobretudo o primeiro,

5. Um aspecto que não tratou de esclarecer em entrevistas posteriores. Sobre as dificuldades de estabelecer com rigor a formação artística de Lang, vd. Karl French (2004: 140 e 143).

como denota claramente um auto-retrato do cineasta – restam hoje poucas evidências; contudo, sobreviveu um certo número de esculturas suas.

Caso particular é o de Josef **von Sternberg** (1894, Viena – Hollywood, 1969), que também foi pintor autodidacta e tinha um vasto conhecimento da arte, e do qual existem algumas pinturas na Cinemateca de Bruxelas. As suas pinturas, que revelam a influência dos pós-impressionistas⁶, tanto quanto sabemos nunca foram expostas publicamente; algumas terão sido oferecidas como prendas a colegas e amigos, outras decoraram as paredes da sua casa. Como refere o cineasta holandês Eric de Kuypers,

[...] no séc. XIX teria sido um pintor, talvez um mau pintor, mas um pintor. Mas fez filmes, e fê-los inserido numa tradição, e é isso que quero realçar. Quero realçar que, embora não haja, evidentemente, uma relação directa com a pintura ou a escultura, os filmes dele – sobretudo *The devil is a woman* – têm como fundamento a ilusão, a utopia de fazer e controlar todo o processo. (Kuypers, 2005: 299)

Esta questão realçada por Kuypers é importante, porquanto se relaciona com a reivindicação do cinema enquanto arte. Sternberg prefigura a posterior noção de ‘autor’.



Imagens 6, 7 e 8: Fritz Lang, *Auto-retrato*, desenho, à esquerda; Josef von Sternberg, *MvS*, óleo s/tela, ao centro; *Vienna* (1960), óleo s/tela, à direita.

6. Sobre as suas pinturas, vd. Karl French (2004: 176-181).

Nome fundamental do cinema clássico de Hollywood, o norte-americano King **Vidor** (1894, Galveston – Westwood, 1982) foi também colecionador de arte e pintor amador. Começou a pintar em 1939, e essa prática refletiu-se no seu pensamento sobre a cor, a partir da rotação de *Northwest Passage* (1940). Como afirmaria mais tarde: “Je pris conscience que toute l’intensité dramatique d’une scène pouvait, de par l’utilisation de la couleur, être rehaussé, diminuée, voire complètement détruite.” (King Vidor *apud* Gallagher, 2007: 208)⁷. Em 1980, realizou a curta-metragem documental *The Metaphor*, a sua última obra, dedicada ao pintor realista norte-americano Andrew Wyeth (1917-2009, Chadds Ford), que admitiu abertamente ter sido influenciado pelo cinema, e em particular por Vidor, tendo uma verdadeira obsessão pelo filme *The Big Parade* (1925): em 1975, numa carta enviada ao cineasta, afirmou que o tinha visto no cinema 180 vezes, integralmente⁸. Em *The Metaphor*, Vidor encontra-se com Wyeth e declara-lhe que foi muito influenciado nos seus filmes pelas pinturas daquele; em resposta, o pintor reafirma a Vidor a influência que a composição das imagens dos seus filmes exerceu na sua pintura.

Outro cineasta clássico de Hollywood desde cedo envolvido na pintura – além de outros interesses – foi John **Huston** (1906, Nevada, Missouri – Middletown, Rhode Island, 1987). O lendário actor, argumentista e realizador, também ele colecionador de arte, começou a pintar muito jovem, por volta dos 15 anos. Esteve matriculado na Smith School of Art, em Los Angeles, que frequentou durante apenas alguns meses, porque se desiluiu rapidamente e não se deu bem com a disciplina de ensino que aí encontrou, preferindo juntar-se de seguida a um grupo de artistas na Art Students League, mais adaptada ao seu temperamento. Huston, que nunca considerou o cinema uma arte, manteve a paixão pela pintura durante toda a sua vida, com uma actividade regular – a outra era a escrita –, sendo a sua obra preferida *A Ronda da Noite*, de Rembrandt; como mais tarde escreveu na

7. King Vidor (1972). *King Vidor on Film Making*. Nova Iorque: David Mckay, p. 171.

8. Cf. Tag Gallagher (2007: 206).

autobiografia *An Open Book* (1980), referindo-se à pintura, “[n]othing has played a more important role in my life” (*apud* French, 2004: 103).

Jeffrey Meyers (2011: 168-169) considera *The Spirit of St. Clerans* (da década de 1960) e um retrato da sua filha Angelica (não datado) como as mais ambiciosas pinturas que Huston terá feito. A primeira faz-nos lembrar um pouco Chagall, e será uma alusão alegórica às caçadas e pescarias que realizou enquanto viveu durante 18 anos em St. Clerans, a sua grande moradia de campo perto de Galway, na Irlanda, que albergou a maior parte da sua importante coleção de arte. Uma das últimas pinturas que realizou foi uma aguarela, dionisiaca, para o rótulo das garrafas de vinho *Château Mouton Rothschild* 1982. Mencionaremos ainda alguns desenhos, realizados para a preparação de *Moby Dick* (1956), um dos filmes mais ambiciosos de Huston, que revelam a sua destreza como desenhador.



Imagens 9, 10 e 11: King Vidor, pintura a óleo (s. d.), à esquerda; John Huston, *The Spirit of St. Clerans* (1960s), ao centro; aguarela para rótulo do *Château...*, à direita.

Mudando de latitude, refiram-se os japoneses Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa. Em 1913, aos 15 anos de idade, **Mizoguchi** (1898, Tóquio – Quioto, 1956) começou a trabalhar como aprendiz com um *designer* têxtil de quimono, e, no ano a seguir, ingressou no Aohashi Western Painting Research Institute, dirigido por Seiki Kuroda, que divulgou no Japão as técnicas europeias da pintura a óleo, sobretudo da escola impressionista francesa; foi aí que aprendeu a pintar, copiando quadros célebres para os clientes. Remontará a essa época o seu gosto pela pintura ocidental que, diz-se, conhecia profundamente; a qual deixou algumas marcas nos seus filmes, de

requintada qualidade pictórica, evidente sobretudo no modo subtil como soube tratar a luz. Terá desistido de seguir carreira como pintor por pensar que não conseguiria ganhar a vida nessa profissão.

Quanto a **Kurosawa** (Tóquio, 1910-1998), considerado o cineasta mais universal do seu país, cuja obra teve uma influência assinalável em muitos outros, estudou Pintura (sem concluir os estudos) na Academia Dushuka de Tóquio, antes de ingressar, em 1935, nos estúdios cinematográficos de Toho. Decidiu não seguir a carreira de pintor pela mesma razão que Mizoguchi, mas a sua formação haveria de ser-lhe muito útil, porque desde cedo começou a usar os seus dotes para o desenho como apoio para a preparação dos seus filmes; sobretudo a partir de meados da década de 1970, quando necessitou de realizar *storyboards* mais elaborados para os projectos que então tentava levar a bom porto: referimo-nos aos filmes *Kagemusha* (1980) e *Ran* (1985). Nos desenhos a cores destes *storyboards*, como diz James Goodwin (2011: 29), “podemos ver la herencia visual de un arte occidental que incluye la violencia barroca, el paisaje postimpresionista y la intensidad del color fauvista”.

Mais tarde, comentando os seus desenhos, diria o cineasta:

¿Son dignos los dibujos de mis storyboards de ser llamados arte? Yo no me proponía pintar bien. Simplemente utilicé con libertad los materiales y recursos que tenía a mano. Como mucho me ayudaron a realizar las películas [...] Es curioso que cuando de verdad intentaba pintar bien sólo producía una obra mediocre, mientras que cuando sólo me preocupaba de esbozar las ideas para mis películas fue cuando produje obras que la gente considera interesantes. (Kurosawa *apud* Ballester, 2011: 48)⁹

Os franceses Robert Bresson (1901, Bromont-Lamothe – Droue-sur-Drouette, 1999), Claude Autant-Lara (1903, Luzarches – Antibes, 2000), Eugène

9. O autor cita o cineasta a partir de James Goodwin (1993). *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore (MD), Londres: The Johns Hopkins University Press, p. 221.

Lourié (1903, Carcóvia – Los Angeles, 1991)¹⁰ e Jean Cocteau (1889, Maisons-Laffitte – Milly-La-Forêt, 1963).

A **Bresson** perguntaram um dia, numa entrevista¹¹: “Foi pintor antes de ser cineasta?” A resposta é das mais elucidativas: “Quer dizer, sou pintor. Não se pode ter sido pintor e deixar de o ser.” **Autant-Lara** frequentou a École des Arts Décoratifs e a École des Beaux-Arts, em Paris, e iniciou a sua carreira no cinema em 1919, como decorador e criador de guarda-roupa. Foi o figurinista e um dos decoradores (com Alberto Cavalcanti e Fernand Léger) de *L'Inhumaine* (1923), de Marcel L'Herbier (Paris, 1888-1979), obra essencial do cinema modernista francês¹². A sua formação também o ajudou nas pesquisas plásticas próprias, evidentes em todos os filmes que realizou, como *Le Rouge et le Noir* (1954). **Cocteau**, além de cineasta, foi também pintor, desenhador, escritor, músico, actor, tendo-se inserido em todos os movimentos vanguardistas. Como Georges Méliès, o precursor do processo, no filme *Sang d'un poète* (1930), usou o desenho como parte integrante de cenas cinematográficas, jogando com imagens reais de actores de carne e osso, para obter uma mistura de fantasia com a realidade sem recorrer a ‘efeitos especiais’: na verdade, aplicou ao cinema um método mais artesanal, semelhante ao posteriormente designado por Albert Plécy como *foto-grafismo*.¹³

Homem de muitos talentos, Orson **Welles** (1915, Kenosha – Los Angeles, 1985), decerto um dos nomes mais marcantes da história do cinema, também se dedicou à pintura. Do autor de *F for Fake* (1974), já se conheciam, de facto, desenhos que realizou para os cenários de alguns dos seus filmes, como *Macbeth* (1948) – alguns dos quais chegaram a ser expostos¹⁴ – ou *Falstaff* (1965), o que não é estranho visto que Welles desde muito jovem

10. Lourié foi realizador, mas celebrou-se sobretudo como um afamado *production designer*; trabalhou, entre outros, com S. Fuller, C. Chaplin, Max Ophüls ou Jean Renoir: foi o *production designer* de *A Grande Ilusão*, *O Rio* e *A Regra do Jogo*.

11. Robert Bresson (1978: 31). Citação retirada de entrevista publicada nos *Cahiers du Cinéma*, n.º 140, Fev. 1963.

12. Como já tinha sido em *Don Juan et Faust* (1922), do mesmo cineasta: Cf. Léon Barsacq (1970: 43 e 239). Entre outros, foi também o decorador do filme *Nana* (1926), de Jean Renoir.

13. Cf. Albert Plécy (1971: 192-207).

14. Em 1993, na exposição *Drawing Into Film: Director's Drawings*, na Pace Gallery, Nova Iorque.

pintou cenários para o teatro, e realizou ilustrações para livros. Também se sabia que, por vezes, devido a problemas de financiamento para os seus projectos se serviu do seu talento para pagar o salário dos seus colaboradores, com pequenas pinturas¹⁵. Contudo, talvez não se tivesse uma verdadeira consciência da amplitude do seu labor enquanto pintor: uma lacuna colmatada com o recente documentário *The Eyes of Orson Welles* (2018), de Mark Cousins¹⁶.

Os italianos Michelangelo Antonioni (1912, Ferrara – Roma, 2007), Damiano Damiani (1922, Pasiano di Pordenone – Roma, 2013) e Pier Paolo Pasolini (1922, Bolonha – Óstia, 1975).

Após ter frequentado a Academia de Belas-Artes de Brera, Milão, **Damiani** iniciou-se no cinema como decorador e cenógrafo, antes de ter passado à realização. **Antonioni**, arquitecto de formação, começou desde jovem a pintar e desenhar, e nunca deixou de o fazer. A influência da pintura nos seus filmes fez-se sentir através do tratamento do espaço, muito enquadrado e organizado, mas também no interesse que sempre prestou às possibilidades do uso expressivo da cor no cinema. Nos últimos anos, sucederam-se exposições em que foram expostas pinturas suas, sobretudo uma série de pequenas aquarelas de carácter quase abstracto que começou a produzir no início da década de 1960¹⁷, intitulada *Montagne incantate*, a que aplicou um processo experimental: em finais dos anos 70, resolveu fotografá-las para ampliar os detalhes, convertendo as miniaturas em impressões de grande formato.

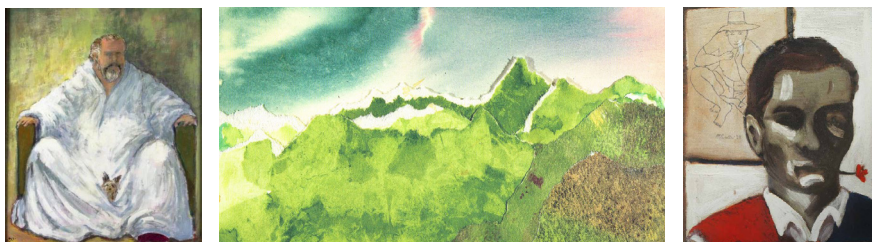
Também **Pasolini**, nome maior do cinema e da literatura italiana do pós-II Guerra Mundial, foi pintor autodidacta. Coincidindo com uma retrospectiva dos seus filmes no MoMA de Nova Iorque (13 Dezembro 2012 / 5 Janeiro

15. Como aconteceu quando fez uma adaptação do *Mercador de Veneza*, de Shakespeare: vd. Jean-Pierre Berthomé e François Thomas (2007: 286).

16. Entretanto, na sequência da estreia do documentário, foi editada a seguinte obra, que se aconselha a quem queira conhecer melhor esta faceta de Orson Welles: Simon Braund (2019). *Orson Welles portfolio. Sketches and Drawings from the Welles Estate*. Londres: Titan Books.

17. Mas também as realizadas a partir de 2001, sobre tela ou cartão.

2013), esteve patente numa galeria do Soho a exposição *Pier Paolo Pasolini: Portraits, Self Portraits*, que apresentou 40 pinturas e desenhos, divulgando junto do grande público esta faceta menos conhecida da sua actividade artística. Pasolini começou a interessar-se pela pintura ainda jovem estudante, após as aulas de História da Arte que teve na Universidade de Bolonha, no início dos anos 1940, com o proeminente historiador Roberto Longhi, e manteve ao longo dos anos actividade regular como pintor dileitante, embora com alguns hiatos. Os seus pintores favoritos foram Masaccio, Giotto, Piero della Francesca e alguns maneiristas como Pontormo ou Rosso Fiorentino. Em filmes como *Evangelho Segundo São Mateus* (1964), *La Ricotta*, episódio de *Rogopag* (1963), ou *Decameron* (1971), no qual encarna ele próprio o papel do ‘melhor discípulo de Giotto’, como é designado, essas suas preferências são muito óbvias.



Imagens 12, 13 e 14: O. Welles, auto-retrato, n. datado, à esquerda; Antonioni, aguarela da série *Montagne incantate*, ao centro; Pasolini, *Self-Portrait with a Flower in His Mouth* (1947), óleo s/cartão, à direita.

Os polacos Andrzej Wajda (1926, Suwalki – Varsóvia, 2016), Roman Polanski (n. 1933, Paris) e Jerzy Skolimowski (n. 1938, Łódź).

Depos de ter cursado a Academia das Belas-Artes de Cracóvia, **Wajda** transitou para a National Film School em Łódź, onde se diplomou. A pintura foi uma influência marcante na sua linguagem visual, em particular a polaca, como esclarece no documentário *My inspirations* (2016), onde compara pinturas específicas a imagens dos seus filmes. Também foi um notável desenhador, que andava sempre com um *sketchbook*; o desenho foi sempre

para ele uma ferramenta importante para o ajudar a concretizar as suas ideias. **Polanski**, em 1950, iniciou estudos na Escola de Belas Artes de Cracóvia, e concluiu-os em Katowice, antes de estudar Realização na Escola de Łódź (a partir de 1954).

Skolimowski, nome essencial do cinema polaco, considerado o ‘pai’ da *Nouvelle Vague* do seu país, graduou-se na Faculdade de Etnografia de Varsóvia antes de ingressar na Escola de Łódź. Além de argumentista e actor, realizou mais de 20 filmes desde 1960; porém, a partir de 1991 (entre este ano e 2008¹⁸, não realizou qualquer filme), dedicou-se sobretudo à actividade de pintor, que considera a sua verdadeira paixão, e hoje em dia encara-se mais como artista plástico do que como cineasta¹⁹. Influenciado pelo expressionismo abstracto, e também por Francis Bacon, produz normalmente obras de grande escala, em muitas das quais a figura humana tem presença relevante: têm sido expostas regularmente desde 1996, quer em exposições individuais, quer em colectivas. Se ainda concede filmar de vez em quando, tal parece dever-se em grande parte a razões financeiras, como referiu numa entrevista:

NOTEBOOK: If you’ve found that you prefer painting to filmmaking, then why make films?

SKOLIMOWSKI: It’s difficult to make a living out of painting, and since I paint large-sized [canvases], there are not too many of them. Working on a film is economically much more rewarding. And also, I know that I have a certain talent for filmmaking, and I shouldn’t be wasting it. [*jokingly*] I prefer painting, but from time to time I have to suffer and go make a movie. (Skolimowski *apud* Sachs, 2011)

18. Ano de que data o filme *Quatro noites com Ana*. Seguiu-se o *thriller* político *Essential Killing*, que recebeu o Prémio especial do Júri no Festival de Veneza de 2010.

19. Em 2015, recebeu um doutoramento *honoris causa* da Academia de Belas Artes de Łódź.



Imagens 15, 16 e 17: Andrzej Wajda, desenho (1987), à esquerda; Jerzy Skolimowski, *Self-portrait* e *The Judgement* (2000), óleo s/tela, ao centro e à direita.

Também foram pintores o russo-arménio Sergei Parajanov (1924, Tbilisi – Erevan, 1990), o italiano Ermanno Olmi (n. 1931, Treviglio, Bergamo) e os franceses René Allio (1924, Marselha – Paris, 1995) e Maurice Pialat (1925, Cunlhat – Paris, 2003).

Este último é, sem sombra de dúvidas, autor de um dos melhores filmes realizados até hoje sobre um artista: *Van Gogh* (1991); o qual se inicia com um plano de uma mão (do próprio Pialat) a pintar um céu azul. A pintura foi de facto a primeira vocação de **Pialat**, abandonada contra sua vontade, que se diplomou pela *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* de Paris, e chegou a expor no *Salon des moins de 30 ans*, após a Libertação de Paris no fim da II Guerra Mundial. Em 2013, por ocasião do décimo aniversário da sua morte, em paralelo com uma retrospectiva de todos os seus filmes, a Cinemateca Francesa organizou a exposição *Pialat, Peintre et Cinéaste* – patente entre 18 de Fevereiro e 7 de Julho –, na qual foi exposta uma selecção de 33 pinturas e 16 desenhos realizados entre 1942 e 1947, na sua maioria, entretanto depositados nas suas coleções (juntamente com arquivos inéditos) pela viúva do cineasta. Tratou-se de uma ocasião rara para entrar em contacto com uma faceta do futuro cineasta praticamente desconhecida do grande público: antes desta, apenas algumas das suas pinturas tinham sido expostas em 2003 (15 Setembro/30 Outubro) no

Grenier des Grands-Augustins, seguindo-se outra no Institut Lumière em Lyon (6 Dezembro 2003/11 Janeiro 2004), por iniciativa de Sylvie Pialat.



Imagens 18, 19 e 20: M. Pialat, *Enfant assis*, óleo s/tela, à esquerda; *Paysage*, óleo s/tela, ao centro; R. Allio, *Sans titre* (1961), tinta s/papel, à direita.

René **Allio**, pouco conhecido em Portugal – talvez, só através de *La Vieille Dame indigne* (1965), a sua primeira longa-metragem e a mais famosa –, antes de realizar filmes, iniciou a sua carreira artística como pintor, em paralelo com a de cenógrafo para teatro (e, mais tarde, também para óperas), onde alcançou grande notoriedade internacional, tendo sido colaborador habitual dos maiores encenadores da sua geração. A sua pintura de cariz abstracto informalista, fundada no traço do gesto, foi sempre reivindicada por ele como a unidade profunda de toda a sua obra. Alguns dos seus filmes, como *Les Camisards* (1973) ou *Un médecin des Lumières* (1988), revelam uma clara inspiração pictórica. Foi também um notável pensador sobre as relações entre o cinema e as outras artes, mormente a pintura.²⁰

Entre os cineastas mais contemporâneos, encontramos ainda outros exemplos: Dennis Hopper, Rob Nilsson, Marco Bellocchio, Franco Piavoli, Abbas Kiarostami, Jean-Jacques Beineix, Lam Lê, Takeshi Kitano, Jane Campion, Hal Hartley, Todd Haynes, ou Matteo Garrone.²¹

20. Sobre a sua carreira relevante como pintor, cenógrafo e cineasta, vd. Guy Gauthier (1993). Para conhecer o seu pensamento, vd. René Allio (2016).

21. Sobre Marco Bellocchio, Franco Piavoli e Matteo Garrone, vd. Anna Maria Montaldo e Giona A. Nazzaro (2015). Sobre Lam Lê, vd. Jacques Faton, Benoît Peeters e Philippe de Pierpont (1992: 63-71).

O norte-americano Rob **Nilsson** (n. 1939, Rhinelander, Wisconsin), prestigiado autor do cinema independente, realizador (com John Hanson) de *Northern Lights* (1978), premiado com a *Caméra d'or* no Festival de Cannes de 1979, ou de *Heat and Sunlight* (1988), vencedor do Grande Prémio no Sundance Festival (1988), entre outros, é também actor, poeta e pintor. Estudou Arte na Universidade de Harvard, e começou a pintar durante uma estada na Europa, nos anos 60; autor de pinturas com cunho expressionista²², manteve desde então uma actividade regular. Tem realizado exposições do seu trabalho sobretudo em galerias na área de Cambridge/Boston, mas também em São Francisco.

A pintura foi o primeiro amor do iraniano Abbas **Kiarostami** (1940, Teerão – Paris, 2016), diplomado pela Escola de Belas-Artes da Universidade de Teerão. Antes de iniciar a sua carreira no cinema, durante os anos 60, manteve uma grande actividade como ilustrador para livros de crianças, *designer* de cartazes e, sobretudo, na publicidade e na criação de genéricos para filmes.

Homem de muitas facetas, o francês Jean-Jacques **Beineix** (n. 1946, Paris), realizador de *Diva* (1980), aquele que ainda será hoje o seu filme mais famoso, devido ao enorme sucesso de público e algum crítico, a sua primeira longa-metragem, ou de *Betty Blue* (*37°, 2 le matin*, 1986), nomeado para o Óscar de melhor filme estrangeiro, é também argumentista, fotógrafo, escritor, músico (pianista) e pintor. Começou a dedicar-se à pintura na década de 1990, quando realizou a sua primeira exposição individual (em 1996); não é surpreendente esse seu interesse, como refere Karl French (2004: 20), “[c]onsidering his talent for elegantly designed compositions and other visual flourishes...”

22. O seu *site* oficial inclui uma secção onde podem ser vistas algumas das suas pinturas: <https://www.robnilsson.net/film>.



Imagens 21, 22 e 23: R. Nilsson, pintura em capa de livro, à esquerda; Beinx, *La fin du monde* (2000), óleo s/tela, ao centro; Kitano, pintura para *Hana-bi*, à direita.

Artista plástico autodidacta, Takeshi **Kitano** (n. 1947, Tóquio) começou a pintar em 1994 na sequência de um acidente de mota, como parte do seu processo de reabilitação²³. As suas pinturas, muito idiossincráticas, puderam ser apreciadas publicamente, pela primeira vez, na grande mostra organizada em 2010 pela Fundação Cartier, em Paris: *Beat Takeshi Kitano, Gosse de peintre* (19 Março/12 Setembro). Até aí, recusara sempre expô-las, por as considerar uma prática pessoal, privada: porém, pinturas suas marcam presença nos filmes *Hana-bi* (1997) e *Kikujiro* (1999), e, antes disso, publicara obras numa revista de arte japonesa (a *Geijutsu Shincho*). A mesma exposição – concebida como uma grande instalação, com objectos insólitos, cenários, máquinas, além das pinturas – foi apresentada depois em Tóquio em 2012 (na Tokyo Opera City Gallery).

Jane **Campion** (n. 1954, Wellington, Nova Zelândia) diplomou-se em Pintura no Sydney College of the Arts (1979)²⁴. Apesar de ter deixado de pintar, por causa da sua formação artística gosta de pensar através do desenho, que lhe é bastante útil no seu processo criativo, porque raciocina sobre um filme sobretudo em termos visuais. É ela própria que realiza sempre os *storyboards* para os seus filmes, a partir daquelas que considera serem as cenas-chave²⁵.

23. Vd. Karl French (2004: 115-118).

24. Após se ter graduado em Antropologia, na Victoria University of Wellington.

25. Vd. entrevista com a realizadora em Mike Goodridge (2002: 80-83).

São filmes que, como *Piano* (1993) ou *O Retrato de uma Senhora* (1996), sem dúvida revelam um grande talento para a composição plástica das imagens.

Figura importante do cinema independente norte-americano das décadas de 1980 e 1990, Hal **Hartley** (n. 1959, Lindenhurst, Long Island) estudou Pintura no Massachusetts College of Art, em Boston, antes de prosseguir uma formação cinematográfica²⁶, e realizar os seus primeiros filmes. Hartley, que também é músico (sob o pseudónimo de Ned Rifle), terá optado pelo cinema em detrimento da pintura porque, como afirmou numa entrevista, “I was intrigued by fine art, but my skills were in graphic design” (Hartley *apud* Bauchet, 2010: 223)²⁷.

Contudo, um aspecto importante permaneceu da sua relação com a pintura; como é verificável, a cor tem uma grande importância nos seus filmes, que, em alguns, é bem viva, luminosa, como em *Trust* (1990) ou *Amateur* (1994). De facto, realça Marie-Cécile Bauchet:

la couleur est utilisée comme ‘valeur ajoutée’; le cinéaste semble étendre la durée des plans, ralentir les mouvements de caméra afin que le spectateur puisse se concentrer, promener son regard sur la ‘composition de la couleur’, comme il le ferait sur une toile. (2010: 223)

Em 2014, Hartley editou um livro²⁸ contendo reproduções de pinturas suas de pequeno formato, dos seus anos de formação e inícios dos anos 80, além de *storyboards*, esboços e desenhos técnicos, realizados já no seu trabalho posterior no cinema e no teatro.

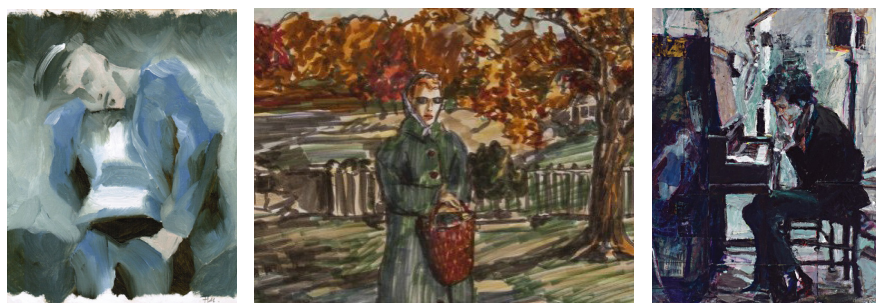
Todd **Haynes** (n. 1961, Encino, Los Angeles) diplomou-se em Arts and Semiotics pela Brown University, onde começou a fazer experiências no cinema durante a década de 1980 – foi aí que dirigiu a sua primeira curta-metragem *Assassins* –, antes de se mudar para Nova Iorque onde se

26. Na Universidade de Nova Iorque: ingressou em 1980 na Purchase Film School.

27. A citação é retirada da seguinte obra: Hal Hartley (1992). *Simple Men and Trust*. Londres: Faber and Faber, p. xii.

28. Hal Hartley (2014). *From Here to the Station*. L.d.: Possible Films LLC. Edição limitada de 700 exemplares.

envolveu no cinema independente. A pintura e o desenho costumam fazer parte do processo criativo de Haynes, que tem revelado um sentido plástico apurado em filmes como *Far From Heaven* (2002), *I'm Not There* (2007) ou *Carol* (2015); nomeadamente para o estudo e caracterização das personagens principais e para a elaboração dos *storyboards*. O último citado é atravessado por muitas referências pictóricas, principalmente ao pintor norte-americano Edward Hopper.



Imagens 24, 25 e 26: H. Hartley, *Broke*, pintura, à esquerda; T. Haynes, estudo para *Far From Heaven* (2002), pintura para *I'm Not There* (2007), ao centro e à direita respectivamente.

Mas, além de todos aqueles que já referimos, também é significativo o número de realizadores que tiveram uma educação formal (académica), ou aprendizagem autodidacta e prática profissional, na área adjacente do Desenho, amiúde inseparável da Pintura. Por razões de limitação de espaço, limitamo-nos a nomeá-los: os franceses Georges **Méliès** (Paris, 1861-1938) e Patrice **Chéreau** (1944, Lézigné – Paris, 2013); o soviético Sergei M. **Eisenstein** (1898, Riga – Moscovo, 1948); os ingleses Alfred **Hitchcock** (1899, Londres – Los Angeles, 1980) e Ridley **Scott** (n. 1937, South Shields); o italiano Federico **Fellini** (1920, Rimini – Roma, 1993); o indiano Satyajit **Ray** (Calcutá, 1921-1992); os americanos Vincente **Minnelli** (1903, Chicago – Beverly Hills, 1986), Saul **Bass** (1920, Nova Iorque – Los Angeles, 1996), Terry **Gilliam** (n. 1940, Minneapolis) e Tim **Burton** (n. 1958, Burbank); o canadiano Gilles **Carle** (1928, Maniwaki – Granby, 2009); o espanhol Carlos **Saura** (n. 1932, Huesca); o mexicano Guillermo del **Toro** (n. 1964, Guadalajara).

Por fim, também não devemos deixar de referir o campo específico do Cinema de Animação, geralmente e erradamente considerado um gênero menor para crianças, mas que o insuspeito cineasta e teórico soviético Sergei M. Eisenstein considerava a forma mais pura e completa de cinema, onde muito naturalmente encontramos muitos nomes oriundos das artes plásticas. O mesmo acontece no campo específico do denominado Cinema Experimental ou vanguardista, onde tantas e fundamentais pesquisas se fizeram. Seria possível, assim pudéssemos, elencar dezenas de nomes.

Referências bibliográficas

- Allio, R. (2016). *Les Carnets I. 1958-1975*. Lavérune: Éditions L'Entretemps.
- Ballester, J. P. (2011). La pintura en el cine y los 'storyboards' de Akira Kurosawa. In *Los dibujos de Akira Kurosawa. La mirada del Samurai* (pp. 47-48). Madrid: Fundación Colección ABC/ Tf Editores.
- Barsacq, L. (1970). *Le Décor de Film*. Paris: Éditions Seghers.
- Bauchet, M.-C. (2010). La couleur comme quête d'absolu dans l'oeuvre de Hal Hartley. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*. XXIII Ano, n.º 97-98-99-100, Janeiro-Junho, pp. 221-232.
- Berthomé, J.-P., & Thomas, F. (2007). *Orson Welles en acción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Braund, S. (2019). *Orson Welles portfolio. Sketches and Drawings from the Welles Estate*. Londres: Titan Books.
- Bresson, R. (1978). *Bresson explica Bresson*. In *Bresson* (pp. 30-33). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DRAWING Into Film: Director's Drawings* (1993). Nova Iorque: Pace Gallery.
- Faton, J., Peeters, B., & Pierpont, P. de (1992). *Storyboard – le cinéma dessiné*. Paris: Editions Yellow Now.
- French, K. (2004). *Art by Film Directors*. Londres: Mitchell Beazley.
- Gallagher, T. (2007). King Vidor et la peinture. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*. XX Ano, n.º 77-78-79-80, Julho-Dezembro, pp. 206-211.
- Gauthier, G. (1993). *Les chemins de René Allio*. Paris: Les Éditions du Cerf.

- Goodridge, M. (2002). *Les réalisateurs*. Paris: La Compagnie du Livre.
- Goodwin, J. (2011). El arte de Akira Kurosawa: un comentario. In *Los dibujos de Akira Kurosawa. La mirada del Samurai* (pp. 21-29). Madrid: Fundación Colección ABC / Tf Editores.
- Gorostiza, J. (1995). *Peter Greenaway*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Groys, B., & Ujica, A. (2007). Sur l'art de David Lynch. Entretien entre Boris Groys et Andrei Ujica. In *DAVID Lynch. The Air is on Fire* (pp.105-112). Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain / Éditions Xavier Barral.
- Kassel-Siambani, E. V. (2007). Jennings Cinéaste. Du Surréalisme au Pop'Art. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*. XX Ano, n.º 77-78-79-80, Julho-Dezembro, pp. 179-187.
- Kuyper, E. de (2005). Os filmes apresentados por Eric de Kuyper. In J. Bénard da Costa & J. L. Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 281-313). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Lourie, E. (1985). *My Work in Films*. San Diego, Nova Iorque, Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- Meyers, J. (2011). *John Huston: Courage and Art*. Nova Iorque: Crown Archetype.
- Mitry, J. (1974). *Historia del Cine Experimental*. Valência: Fernando Torres Editor.
- Montaldo, A. M., & Nazzaro, G. A. (2015) (Ed.). *IL di/segno Del Cinema. Notes, Paintings and Photographs by Fourteen Masters of Italian Cinema*. Milão: Silvana Editoriale.
- Moriceau, J. (2010). Teshigahara, artiste japonais au carrefour de l'Histoire. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*. XXIII Ano, n.º 97-98-99-100, Janeiro-Junho, pp. 126-139.
- Moulin, J. (2011). *Cinéma et Peinture*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Plasseraud, E. (2010). *Jerzy Skolimowski, le corps et la matière*. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*. XXIII Ano, n.º 97-99-100, Janeiro-Junho, pp. 192-201.

- Plécy, A. (1971). *Grammaire élémentaire de l'image*. Verviers: Editions Gérard & C°, Marabout Université.
- Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. Paris: Armand Colin.
- Zamour, F. (2007). Un instant qui tremble: Scorsese, Pasolini, Godard. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*. XX Ano, n.º 77-78-79-80, Julho-Dezembro, pp. 101-110.
- Wajda, A. (2011). *Rysunki z całego życia*. Warszawa: Świat Książki.

Webgrafia

- Sachs, B. (2011, Junho 29). Finding Zen in Poland: An Interview with Jerzy Skolimowski. *Notebook Interview*. Acedido em Maio 24, 2018, disponível em <https://mubi.com/notebook/posts/finding-zen-in-poland-an-interview-with-jerzy-skolimowski>.

Filmografia

- The Eyes of Orson Welles* [Longa-metragem, DVD]. (2018). M. Cousins (Dir.). Londres: Dogwoof Ltd.



Cinema e Outras Artes assume-se como uma coleção de livros que tem como linha programática reunir investigações dedicadas à intersecção dos Estudos Fílmicos com outras formas de expressão artística, numa constante revisitação da expressão *Sétima Arte*.

O terceiro volume, *Cinema e Outras Artes III*, retoma a profunda e eterna relação entre Cinema, Literatura e Poesia. A Pintura e os múltiplos processos criativos são também objeto de estudo em várias e valiosas contribuições.

