



# ENCONTROS DE CINEMA

8º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE VIANA 2019

ORGANIZAÇÃO  
DANIEL MACIEL

# **ENCONTROS DE CINEMA**

**8º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE VIANA 2019**

# FICHA TÉCNICA

**TÍTULO:** Conferência Internacional de Cinema de Viana 2019

**ORGANIZAÇÃO:** Daniel Maciel

**TIPO DE PUBLICAÇÃO:** Livro

**TIRAGEM:** Edição electrónica

**FORMATO:** PDF

**ISBN:** 978-989-54416-7-9

**DATA DE PUBLICAÇÃO:** Dezembro de 2020

**DISPONIBILIZAÇÃO ONLINE:** Fevereiro de 2021

**EDIÇÃO:** AO NORTE

**CIDADE:** Viana do Castelo

**ÁREA TEMÁTICA:** Artes | Cinema | Educação

**DESIGN:** Carlos Coutinho – publiSITO

# COMISSÃO ORGANIZADORA

## **ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO DA PUBLICAÇÃO**

Daniel Maciel

## **COORDENAÇÃO GERAL**

José da Silva Ribeiro, Daniel Maciel, Patrícia Nogueira, Carlos Eduardo Viana

## **AO NORTE**

Carlos Eduardo Viana, Daniel Maciel, Rui Ramos

## **GRUPO DE ESTUDOS DE CINEMA E NARRATIVAS DIGITAIS**

José da Silva Ribeiro (coordenador), Alice Fátima Martins, Daniel Maciel, Luiza Pereira Monteiro, Patrícia Nogueira e Sandra Regina Chaves Nunes

## **ESE – IPVC**

Anabela Moura, Carlos Almeida

# COMISSÃO CIENTÍFICA

## **ADRIANA BAPTISTA**

*Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Instituto Politécnico do Porto*

## **ALFONSO PALAZÓN MESEGUER**

*Faculdade de Ciências de la Comunicación da Universidade Rey Juan Carlos*

## **ALICE FÁTIMA MARTINS**

*Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, CNPQ, Coordenadora da Rede de Cooperação Internacional em Educação, Artes e Humanidades*

## **ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA**

*Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Diretora do Festival Rios*

## **ANABELA MOURA**

*Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo*

## **ANTÓNIO CARDOSO**

*Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo*

**ANTÓNIO COSTA VALENTE**

*Escola Superior Artística do Porto, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Universidade de Aveiro, Diretor do Cineclube e Festival de Avanca*

**DANIEL MACIEL**

*CRIA / AO NORTE*

**CARLOS ALMEIDA**

*Escola Superior de v do Instituto Politécnico de Viana do Castelo*

**DENISE CARDOSO MACHADO**

*Universidade Federal do Pará, Diretora do Festival do Filme Etnográfico do Pará*

**FERNANDO MANUEL ROCHA DA CRUZ**

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

**FERNANDO MIRANDA**

*Instituto de Artes, Universidade de la Republica, Uruguai*

**FERNANDO REDONDO**

*Universidade de Santiago de Compostela*

**GLÁUCIA DAVINO**

*Programa de pós-graduação Educação, Arte e História da Cultura, Coordenadora do seminário de Roteirismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie*

**GUARACIRA GOUVÊA**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**JORGE CAMPOS**

*Cineasta documentarista*

**JOSÉ DA SILVA RIBEIRO**

*Universidade Federal de Goiás e Coordenador da Rede de Cooperação Internacional em Educação, Artes e Humanidades*

**JOSIAS PEREIRA**

*Universidade Federal de Pelotas (Cinema e Audiovisual), Coordenador Geral do Congresso Brasileiro de Produção de Vídeo Estudantil, Editor Chefe da Revista eletrônica Roquette Pinto, Coordenador do projeto de pesquisa e extensão Produção de Vídeo Estudantil*

**LISABETE CORADINI**

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

**LUIZA PEREIRA MONTEIRO**

*Universidade Estadual de Goiás*

**MANUELA PENAFRIA**

*Universidade da Beira Interior, Associação de Investigadores de Imagens em Movimento*

**MARIA AUXILIADORA MACHADO**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**MARIA DO CÉU MARQUES**

*Universidade Aberta, CEMRI – Media e Mediações Culturais*

**PAULO CUNHA**

*Universidade de Coimbra*

**PATRÍCIA MONTE-MOR**

*Universidade Estadual do Rio de Janeiro, coordenadora da Mostra internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*

**RITA MÁRCIA MAGALHÃES FURTADO**

*Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás*

# DA PINTURA PARA O CINEMA: UM REPERTÓRIO DE TEMAS E IMAGENS

CARLOS ALBERTO DE MATOS TRINDADE

ESAP, Portugal

MARIA ELISA COELHO DE ALMEIDA TRINDADE

ESAP, Portugal

---

## CARLOS ALBERTO DE MATOS TRINDADE

*Licenciado em Artes Plásticas/Pintura pela FBAUP (1981). Doutorado pela Universidade de Vigo (Departamento de Escultura, 2014), com a tese Arte e Memória: desenvolvimentos e derivações sobre o conceito de memória e sua contribuição à prática artística. Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012), e é membro do grupo de investigação MODO (Universidade de Vigo) e Academician-secretary (head) of the department of Portugal of International Mariinskaya Academy | named after M.D. Shapovalenko. Desde 1982 é professor na ESAP (Escola Superior Artística do Porto), da qual foi um dos fundadores e onde tem exercido diversos cargos: no presente, é o Director da Licenciatura em Artes Plásticas e Intermédia. IR dos projectos ESAP/DAV – “Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas (I e II)”, no âmbito dos quais apresentou algumas comunicações, entretanto publicadas ou em vias de publicação. Como artista plástico, começou a expor em 1978: realizou 5 exposições individuais e participou em mais de 160 colectivas, em Portugal e no estrangeiro, tendo ganho vários prémios. Entre 1976 e 1981 trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes em 16 mm subsidiados pelo IPC, produzidos por Cinematógrafo-colectivo de intervenção, de que foi um dos fundadores. Em 2015, recomeçou a trabalhar em cinema, tendo já realizado duas curtas-metragens, apresentadas em alguns festivais internacionais de cinema, em diversos países.*

---

## MARIA ELISA COELHO DE ALMEIDA TRINDADE

*Doutoranda em Educação Artística pela FBAUP. Mestre em Desenho e Técnicas de Impressão pela FBAUP (2013), com a dissertação intitulada Desenho e Cinema. Licenciada em Educação Visual e Tecnológica pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (2000), é professora de Artes Visuais e Educação Visual e Tecnológica. Como artista plástica, tem participado em várias exposições, tanto em Portugal como no estrangeiro. É membro da equipa dos projectos ESAP/DAV – “Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas (I e II)”. Enquanto investigadora, tem apresentado diversas comunicações na Conferência Internacional de Cinema de Viana (Viana do Castelo), assim como no Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes (Universidade da Beira Interior, Covilhã), entretanto publicadas ou em vias de publicação, quer no âmbito do projectos referidos, enquanto co-autora, quer em nome próprio no âmbito da sua investigação sobre a relação entre o Desenho e o Cinema.*

## RESUMO

Neste artigo, dando seguimento a outros relacionados com o campo alargado de pesquisa de um projecto de investigação em curso, sobre as referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas, pretendemos dar mais um pequeno acrescento para a discussão das relações entre Pintura e Cinema. O cinema, que foi sem dúvida uma arte marcante do século XX, se não a mais, exerceu um inegável impacto e fascínio sobre todas as outras manifestações artísticas, nomeadamente a pintura. Contudo, a sua história é muito mais recente, em comparação com a da pintura e, naturalmente, o cinema esteve sujeito a influências, tal como acontece ainda hoje, pode-se afirmar. Após uma breve introdução geral, centramos a nossa atenção na influência da pintura no cinema ao nível do ‘repertório de temas’ – nomeadamente, o(s) mistério(s) da criação artística e os *biopics* de pintores, a pintura de ‘história’ e o recurso à referência a pinturas concretas pré-existentes, que o cinema reutiliza nomeadamente através da inclusão de *tableaux-vivants* – e das maneiras de compor enquadramentos, a principal relação com a pintura segundo o entendimento de Pascal Bonitzer e o nosso. De resto, nas últimas décadas sucederam-se muitas realizações que têm procurado equacionar a importância e a extensão das influências (e contaminações) mútuas entre o Cinema e as outras artes, que são reflexo do interesse crescente despertado pela discussão deste tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura, Cinema, Repertório de temas, Tableaux-vivants, Enquadramentos

### **ABSTRACT**

In this article, following others related with the extended field of an ongoing research project, about pictorial references in cinematographic and photographic images, we want to provide an addition to the discussion about the relations between Painting and Cinema. Cinema was, without doubt, a remarkable art of the 20th century, if not the most remarkable; and has had an undeniable impact and fascination over all other artistic manifestations, namely painting. However, its history is much more recent, compared to the history of painting and, naturally, cinema was subject to influences, as happens still today, one can affirm. After a brief general introduction, we focus our attention to the painting's influence on cinema in terms of the 'themes repertoire' level – namely, the mystery(ies) of artistic creation and the biopics of painters, 'history painting' and the practical expedient of the reference to pre-existing specific paintings, that cinema reuse, namely throughout the inclusion of *tableaux-vivants* – and the ways of compose frameworks, the principal relationship with painting according to Pascal Bonitzer, and our understanding. Besides, in recent decades many achievements have followed that have attempted to equate the relevance, and the extension, of the mutual influences (and contaminations) between Cinema and the other arts, which reflect the increased interest aroused by discussion on this theme.

**KEYWORDS:** Painting, Cinema, Themes repertoire, Tableaux-vivants, Frameworks

### **INTRODUÇÃO**

O Cinema, que foi sem dúvida uma arte marcante do século XX, se não a mais, exerceu um inegável impacto e fascínio sobre todas as outras manifestações artísticas, mormente as artes ditas estáticas, entre as quais a Pintura; o cinema é uma arte visual e, por isso, passe a redundância, não pode existir sem imagens. Acontece que nasceu praticamente após todas as outras artes visuais<sup>1</sup> e, portanto, ficou sujeita desde logo a muitas influências, que ainda hoje se fazem sentir. No que diz respeito à relação dialógica entre cinema e pintura, aquela que nos interessa, ela remonta aos primórdios da história do cinema, que soube encontrar numa tradição pictórica com largos séculos de existência muitos aspectos de que se poderia servir<sup>2</sup>.

É natural que assim tenha sucedido, em primeiro lugar por causa da sua legitimação enquanto arte; de facto, o cinema foi reconhecido como uma arte tardiamente, por estar muito ligado à noção de 'espectáculo' – uma das razões para o influente ensaísta e crítico de arte modernista americano Clement Greenberg demonstrar, nas poucas vezes que se lhe referiu, um certo desprezo –, e por ser resultado de um trabalho colaborativo em equipa, embora já em 1911 o jornalista, crítico e teórico de cinema italiano Ricciotto Canudo o tenha designado como 'a sexta Arte', e 12 anos mais tarde como a 'sétima Arte'<sup>3</sup>, expressão que se veio a tornar popular.

Depois, não pode descartar-se o facto de muitos cineastas terem formação académica em pintura, ou serem ou terem sido pintores, e em maior número do que geralmente se pensa – questão abordada por nós numa comunicação apresentada na Universidade da Beira<sup>4</sup> –, assim como muitos dos seus mais directos colaboradores; os directores artísticos, por exemplo; o que torna facilmente compreensível, dada a familiaridade com eles, a atracção por temas sugeridos pela pintura, ou a inclusão recorrente a alusões a obras concretas, sob diversas formas, com ou sem qualquer pretexto diegético: uma vez mais evidentes, como citações, recriadas de modo consciente e deliberado – mormente através dos designados por Pascal Bonitzer como *plan-tableau* –, outras vezes apenas sugeridas ou, admitimos, surgindo sob a forma de indícios, talvez inconscientemente, devido à influência de memórias visuais adquiridas naturalmente. É também a opinião de Anne Hollander (1991: 5), com quem estamos de acordo.

Não pretendemos aqui dar mais do que um pequeno acrescento ao debate da relação dialógica entre as duas artes, tanto mais que os múltiplos contactos entre ambas não são facilmente abarcáveis dentro dos limites de um artigo. De resto, sucederam-se nas últimas décadas muitos eventos dedicados a equacionar

1 Em 22 de Março de 1895, data oficial que marca o seu nascimento, aquela da primeira apresentação pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, em Paris, do filme *La sortie des usines Lumière à Lyon*, rodado e projectado graças à invenção do Cinematógrafo.

2 Vd. sobre este aspecto Áurea Ortiz Villeta (2007: 13), com quem estamos, no geral, de acordo.

3 Em *Manifeste des Sept Arts*, uma espécie de panfleto publicado apenas em 1923 (na revista mensal *Gazette des Sept Arts*, 161-164, editada por Canudo). Vd. Luc Vancheri (2007: 64-65).

4 No âmbito do 'Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes' (3ª edição, Outubro de 2018): intitulada "Refutação de posição de Andrei Ulica e Borys Groys. Partilhas: cineastas-pintores/pintores-cineastas".

a importância e a extensão das influências (e contaminações) mútuas entre o Cinema e as outras artes, que reflectem o interesse crescente despertado pela discussão deste tema. Mencionamos, a título de exemplo, os seguintes: o Seminário e Ciclo de Cinema intitulados *Cinema e Pintura*, organizados pela Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema (Lisboa, 2001/2002), na sequência dos quais se editou um livro com o mesmo nome; as exposições *Notorious – Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Oxford Museum of Modern Art (1999) e *Alfred Hitchcock et L'Art: Coïncidences Fatales*, Centre Georges Pompidou (Paris, 2001); o Ciclo de Cinema e conferências *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, no Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (Valência, Maio de 2007); as exposições *David Lynch: The air is on fire*, Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris, Abril 2007) e *Hammershøi y Dreyer*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (Janeiro-Maio 2007); o Encontro Internacional *O Cinema e as outras Artes*, Universidade da Beira Interior, Covilhã (1ª edição, Setembro de 2016; 2ª, Setembro de 2017; 3ª, em Outubro de 2018).

## UM REPERTÓRIO DE TEMAS

Começaremos por lembrar que durante séculos um dos temas mais importantes na Pintura foi a 'pintura de uma história', que atingiu o seu apogeu, o topo na hierarquia dos géneros, durante o séc. XVIII e a primeira metade do séc. XIX, quando começou a perder o protagonismo para a pintura mural de carácter decorativo. Influenciada pelos tratados antigos de Literatura (Aristóteles, Horácio), e procurando, e reivindicando, para a sua arte o título de 'arte liberal', dissociando-se dos artesãos, a pintura no contexto das doutrinas humanistas – em particular entre os séc. XV e XVIII, a propósito do conceito de *Ut Pictura Poesis* – desenvolveu toda uma teia de relações com a poesia, que favoreceu a 'narrativa'. Já Leon Battista Alberti (1404, Génova – Roma, 1472) distinguia em *Della pittura* (1436) que a pintura dum 'história' – uma acção humana significativa – é a actividade principal de um pintor sério, digno desse nome, o seu objectivo supremo<sup>5</sup>.

Mas a pintura, como sabemos, não tinha ao seu alcance todos os meios necessários para desempenhar cabalmente tal tarefa. Por mais habilidosas tentativas, a representação do decurso do tempo não era possível no tradicional suporte bidimensional com unidade de tempo-espaço: pese embora o friso, quanto maior melhor, em que à medida que caminhamos acompanhando a 'narração' vai decorrendo um tempo real. O cinema parece então, como diz Jean Louis Schefer (2005: 25), realizar o programa e a utopia da pintura.

Das limitações da pintura, neste aspecto, dá-nos conta a seguinte anedota que se conta de um artista, cremos que o pintor e gravador inglês William Hogarth (1698, Londres – Londres, 1764), a qual lemos há muitos anos e citaremos de memória, numa versão livre:

Teriam encomendado a Hogarth uma pintura sobre *A fuga dos judeus do Egipto*. O artista terá levado bastante tempo a executar a obra, até levar ao desespero a quem lha encomendou. Muito pressionado, um dia finalmente acedeu a mostrar a obra acabada no seu atelier. Chegados os convidados, a obra (que seria de grandes dimensões) estava coberta com um pano. Quando lhe pediram para descobrir a obra, ao que Hogarth acedeu, depararam-se – e devem ter apanhado um grande susto – com o painel completamente branco. E perguntaram-lhe: onde estão os judeus? E Hogarth respondeu-lhes – *já passaram o rio Nilo*. E os egípcios? – questionaram-no. *Os egípcios vêm atrás* – respondeu ele. E o rio Nilo? *O rio Nilo já foi passado!*

De qualquer modo, alguma influência há que reconhecer da pintura histórica, a neoclássica e a denominada *pompier*, nalguns momentos do trajecto da narrativa cinematográfica, mormente nas suas primeiras décadas atravessadas por modelos extra-cinematográficos; são exemplos disso filmes como *Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* (c. 1902-1905) de Ferdinand Zecca (1864, Paris – Paris, 1947), uma produção Pathé Frères, e *Quo Vadis?* (1913) de Enrico Guazzoni (1876-1949, Roma), considerado por muitos o pai do cinema épico. No primeiro, alguns planos parecem ter sido claramente adaptados, com alguns ajustamentos e alterações, a partir da pintura *Cristo perante Pilatos* (1881) de Mihály Munkácsy (1844, Mukacheve, Ucrânia – 1900, Bona, Alemanha)<sup>6</sup>; além destes, outros planos evocam com alguma aproximação gravuras conhecidas de Gustave Doré (1832, Estrasburgo-Paris, 1883) que ilustram cenas bíblicas, embora desta feita também tenha sido modificado o formato original, de vertical para horizontal, para se adaptar ao do ecrã. Doré foi mesmo uma das referências artísticas mais presentes nos filmes do início da história do cinema – outro exemplo que se pode apontar é *L'Inferno* (1911) de Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e

<sup>5</sup> Sobre a pintura no contexto das doutrinas humanistas, entre os séc. XV e XVIII, vd. Rensselaer W. Lee (1967: *passim*) Sobre Alberti (*idem*: 17).

<sup>6</sup> Vd. Valentine Robert (2014 b: 276-277).

Adolfo Padovan –, como aliás foi reconhecido em 2014 na exposição *Doré. L'imaginaire au pouvoir*, organizada no Museu d'Orsay, em Paris; o que não é estranho visto que a sua Bíblia ilustrada, muito difundida, e as suas ilustrações para a Divina Comédia de Dante, entre outras, eram muito famosas e populares<sup>7</sup>. Além disso, nessa época produziu-se um grande número de filmes de temática religiosa.

Mas a sua influência perdurou, em filmes como *A Arca de Noé* (1928) de Michael Curtiz, ou *Os dez mandamentos* (1956) de Cecil B. DeMille, que tinha uma profunda admiração por Doré, e segundo Valentine Robert (2014: 294) ter-se-á mesmo proposto realizar com este – um auto-remake de outro anterior –, “du Gustave Doré magnifié en Technicolor”; e ambos os filmes, nos seus cartazes de promoção, se servem de forma muito clara das suas gravuras. Foi também, sempre, uma referência importante nos estúdios Disney; e recordamos um documentário exibido há alguns anos na televisão portuguesa, em que se revelava que Walter Disney exigia aos seus desenhadores que tivessem sempre por perto, e à vista, gravuras daquele. É possível encontrar ainda analogias formais, mais ou menos evidentes, em filmes tão diversos como o *King Kong* de 1933, *A Bela e o Monstro* (1945) de Jean Cocteau, ou *Oliver Twist* (2005) de Roman Polanski<sup>8</sup>.



Figura 1 - Fotograma de *La Vie et Passion de Jésus-Christ* (c. 1902-1905) de Ferdinand Zecca.



Figura 2 - Pintura *Cristo perante Pilatos* (1881) de Mihály Munkácsy.



Figura 3 - Gustave Doré, gravura *Noces de Cana*.



Figura 4 – Fotograma de *La Vie et Passion de Jésus-Christ* (c. 1902-1905).

Quanto a *Quo Vadis?*, a pintura *Pollice Verso* (*Thumb Down*), 1872, de Jean-Léon Gérôme (1824, Vesoul – Paris, 1904) – decerto um pintor *pompier* muito apropriado pelo cinema, como também Henri Regnault (1843, Paris–1871) ou o *orientalista* F. Jean Baptiste Benjamin-Constant (1845-1902, Paris) –, foi seguramente a fonte inspiradora para a *mise en scène* de uma cena fulcral, um combate de gladiadores na arena que no final quase reproduz literalmente a pintura [ver figuras 5 e 6]. São fontes semelhantes – além, claro, os filmes anteriores – as que encontramos posteriormente nalgumas grandes produções épicas de Hollywood em

<sup>7</sup> Além do mais, também foram muito difundidas via projecção por lanternas mágicas.

<sup>8</sup> De resto, como menciona Valentine Robert (*idem*: 288) Doré também foi, desde o início, uma referência para muitos daqueles que trabalhavam em efeitos especiais e, numa das primeiras obras publicadas dedicadas à direcção artística no cinema, afirma-se o seguinte: “S’il est une oeuvre qui peut être prise comme la bible du directeur artistique, c’est celle de Doré”. Robert cita a seguinte fonte; Lewis W. Physioc, «Cinematography, an Art Form», in Hal W. Hall (sous la direction de), *Cinematographic Annual 1930*, New York, Arno Press / New York Times, 1930, vol. 1, p. 25.

finais dos anos 40, e depois nos anos 50, como *Sansão e Dalila* (1949) de Cecil B. DeMille e *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, ou posteriores como *Calígula* (1979) de Tinto Brass e *Gladiador* (2000) de Ridley Scott. No caso deste último, a pintura citada de Gérôme terá sido mesmo uma das principais referências inspiradoras.

É necessário ainda lembrar que por altura do surgimento do cinema, e durante os seus primeiros anos, reinou a moda dos chamados *tableaux vivants* ('quadros vivos') – forma híbrida combinando teatro e pintura, que põe em cena personagens de carne e osso transformados em esculturas num curto período de tempo suspenso, cuja primeira ocorrência datará de 1761, segundo a maior parte dos especialistas, embora seja possível remontar a sua genealogia a bem antes da sua realização efectiva<sup>9</sup> –, que nos teatros de variedades de Paris, Londres ou Nova Iorque, tiveram bastante sucesso, e que também teve os seus reflexos em alguns filmes<sup>10</sup>, como *Birth of the Pearl* (1901), de Frederick S. Armitage (Nova Iorque, 1874 – Ecorse, MI, 1933). Encontraremos, posteriormente, exemplo semelhante desse mesmo 'quadro-vivo' num plano de *As aventuras do Barão Munchausen* (1988), filme de Terry Gilliam. Em ambos os casos citados, a pintura animada é *O Nascimento de Vénus* (1484) de Sandro Botticelli.

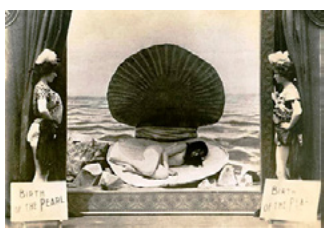


Figura 5 - Fotograma de Quo Vadis? (1913), de E. Guazzoni



Figura 6 - Pintura Pollice Verso (Thumb Down), 1872, de Jean-Léon Gérôme

É importante salientar que os *tableaux vivants* estão bem na génese dos discursos de legitimação artística do cinema; e tanto assim é que os produtores, nesses primórdios do cinema, tendo consciência disso, promoviam os seus filmes sublinhando explicitamente que estes continham 'reproduções' de pinturas; o filme *A Highwayman's Honor* (1914, real. Siegfried von Herkomer), por exemplo, quando estreou foi publicitado assim: "One of the most artistic pictures ever produced"<sup>11</sup>.



Figuras 7 e 8. Fotogramas de Birth of the Pearl (1901), de Frederick S. Armitage

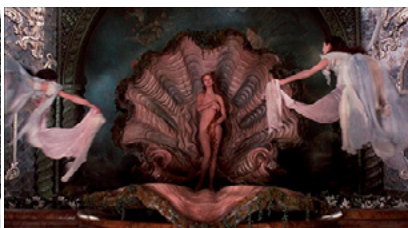
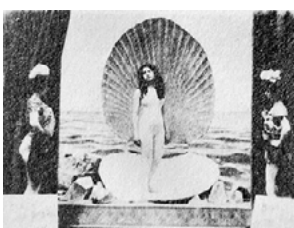


Figura 9 - Fotograma de As aventuras do Barão Munchausen (1988), de Terry Gilliam, com Uma Thurman no papel de Vénus

<sup>9</sup> Tratou-se da reprodução da pintura *L'Accordée de village*, de Jean-Baptiste Greuze, inserida no meio do II acto da peça *Nozes d' Arlequin* apresentada por Carlin na Comédie-Italienne. A pintura fora exposta nesse mesmo ano no Salon (Paris). A propósito da origem do *tableau-vivant*, que pode remontar à Idade Média, vd. Rose-Marie Férré (2014: 35-50).

<sup>10</sup> Na actualidade, ainda se realiza com sucesso o *Pageant of the Masters*, um programa de espectáculos de *tableaux vivants* com prestígio que decorre durante dois meses (sete noites por semana) todos os verões na cidade de Laguna Beach, Califórnia. Fundado em 1933, tem-se realizado ininterruptamente desde então (no auditório ao ar livre Irvine Bowl, a partir de 1941), excepto durante a II Guerra Mundial, e nele até chegaram a participar actores conhecidos, como Bette Davis (*Pageant of...*, 1957). O repertório dos programas – cada um com a encenação de 35 *tableaux*, em média, com a duração de 90 segundos, – não têm incluído apenas a recriação de pinturas, mas também a de esculturas, e até outras obras mais insólitas. Segundo Arden Reed (2014, 348 e 355) "The show plays to full houses of 2600 people, which means selling approximately 150,000 tickets each season. (...) In a single evening, programs whisk Laguna audiences from Chinese ceramics, to Edward Hopper's painting of an usher in a movie theater, to flying saucers, to a gold Egyptian throne." Para mais informação sobre o *Pageant*, ler o capítulo completo da obra citada, que é a mais completa que conhecemos sobre o tema dos *tableaux vivants*, nos seus múltiplos aspectos. Sobre os *tableaux vivants*, na sua relação com o cinema, vd. ainda Steven Jacobs (2011: 88-124) e Brigitte Peucker (1995: 109-117 e 147-167).

<sup>11</sup> Sobre esta questão vd. Valentine Robert (2014 b: 281-282).

Os filmes que, decerto, mais imediatamente saltarão à memória, quando se fala da presença literal de *tableaux vivants*, serão *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini, um episódio de *RoGoPaG* (1963) – composto por quatro episódios autônomos, dirigidos por outros tantos realizadores; de Pasolini (com 35 minutos de duração), de Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini e Ugo Gregoretti –, que é uma tentativa de reconstituição, com acrescento de elementos visuais espúrios, de duas pinturas de *Deposições da Cruz*, de Rosso Fiorentino (1521) e de Pontorno (1526-8), rodadas a cores, em alternância com cenas de exterior a preto e branco; *A hipótese de um quadro roubado* (1978) de Raúl Ruiz; Paixão (1982), de Jean-Luc Godard<sup>12</sup>, que cita quadros bem conhecidos da história da pintura (de Rembrandt, Ingres, Delacroix, etc.); e *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman.

Mais recentemente, entre outros, temos exemplos contidos em cenas dos filmes *Capitão Alatriste* (2006) de Agustín Díaz Yanes, *Shirley. Visions of Reality* (2013) de Gustav Deutsch, que abordamos em pormenor numa comunicação anterior, no início do divertido *Florence, Uma Diva Fora de Tom* (2016), realizado pelo britânico Stephen Frears e protagonizado por uma espampanante Meryl Streep, ou em *The House that Jack Built* (2018) o muito controverso, violento e perturbador filme de Lars von Trier. Em *Capitão Alatriste*, a maior produção do cinema espanhol até essa data, um épico passado no séc. XVII durante um período fulcral da história de Espanha, em que muito se jogou a sua posição futura como potência mundial, o exemplo mais flagrante é uma cena que recria, em jeito de homenagem, a famosa pintura *A rendição de Breda* (ou *As Lanças*, 1634-1635) de Diego Velázquez (1599-1660), sobre a rendição no dia 5 de Junho de 1625 do general holandês Justin de Nassau perante o marechal Ambrósio Spínola: apesar do reenquadramento muito mais alongado e rectangular do que o original, a quase ausência de lanças, no lado direito da imagem, a ausência do cavalo de Spínola, que ocupa o canto inferior direito da pintura, e os ajustamentos de cor, o plano dá ênfase ainda assim, de modo facilmente reconhecível, ao tema central da pintura, que é o comportamento dos homens no meio da guerra, o gesto de magnanimidade do vencedor em relação ao vencido<sup>13</sup>.



Figura 10 - Fotograma de Capitão Alatriste (2006)



Figura 11 - A rendição de Breda (1634-35), de Diego Velázquez

Em *Florence, Uma Diva Fora de Tom* (2016) os ‘quadros-vivos’ são apresentados perante a audiência do Verdi Club, e a primeira vez em que aparece Streep surge suspensa do tecto, silenciosa, personificando uma musa. Noutro espectáculo, transforma-se na Brunhilde de Richard Wagner, em frente a um colorido cenário [figura 12], enquanto a orquestra toca *A cavalgada das Valquírias*, passagem da primeira cena do terceiro acto da ópera *A Valquíria*. Neste ‘quadro-vivo’, apesar do tema, a disposição das figuras prostradas no solo, na sua relação com o cenário estilizado geometricamente e a figura principal e central, suscita ainda algumas analogia com a pintura *A Ressurreição* (c.1496) de Piero della Francesca, parece-nos. Já no filme de Lars von Trier, a conhecida pintura *Dante et Virgile aux enfers* (1822) de Eugène Delacroix, a primeira que o artista francês submeteu ao *Salon*, é invocada no epílogo [ver figura 13] quando Jack, o *serial killer* protagonista (Matt Dillon), é conduzido através do Inferno por Verge (Bruno Ganz).

12 Os dois filmes têm algo em comum, como realça Steven Jacobs (2012: 97): “...both (...) are films about the making of a film. In both works, the self-referential aspect is explicit and, strikingly, both films-in-the-film consist of (or are evoked by) tableaux vivants based on famous paintings. Both *La Ricotta* and *Passion* also deal with death and, directly or indirectly, with the story of the Passion of Christ, which had been a favourite subject of tableaux vivants on the stage.”

13 *Breda*, situada no Brabante Setentrional, numa posição considerada estratégica por Spínola, um militar de enorme prestígio, era a principal fortaleza do sul dos Países-Baixos e a sua conquista era considerada vital para o desfecho da longa guerra naquela região, e para Espanha manter a sua posição de potência mundial. O seu comandante era Justin de Nassau, um militar também muito famoso. Como refere Norbert Wolf (2012: 47), “Após quatro meses de cerco, as reservas estavam esgotadas e ele teve de pedir uma capitulação honrosa. Spínola autorizou-lhe a retirada em condições extremamente generosas para a época. (...) o exército vencido pôde deixar a cidade com as suas armas e estandartes, sem ser invectivado pela multidão. Spínola aguardou a cavalo, com alguns fidalgos, juntos às portas da cidade. Magnânimo, saudou o general holandês, que saiu em primeiro lugar da fortaleza, seguido da esposa em coche.”

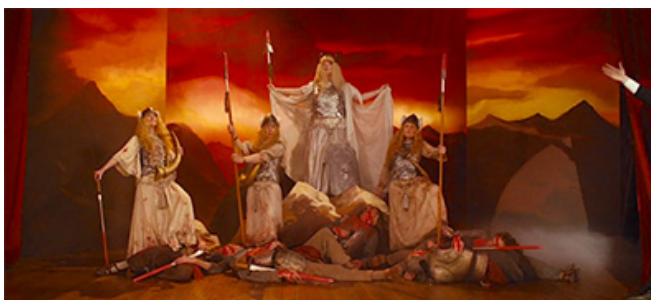


Figura 12 - Fotograma de Florence, Uma Diva Fora de Tom (2016)



Figura 13 - Fotograma do epílogo de The House that Jack Built (2018)

Também, como não podia deixar de acontecer, além do(s) mistério(s) envolvendo o acto de criação – como em *La Belle Noiseuse* (1991) de Jacques Rivette, com um artista fictício, baseado numa narrativa de Balzac; ou *O Sol no marmeleiro* (1992) de Victor Erice, com o pintor espanhol Antonio López – ou do tema mais esotérico dos manifestos artísticos do séc. XX, nada fácil de tratar, em *Manifesto* (2015) realizado pelo artista plástico Julian Rosefelt e protagonizado por Cate Blanchett, as vidas e carreiras de pintores não escaparam a servir de tema para muitos filmes de ficção. Na verdade, estas biografias fílmicas (*biopics*) constituem quase, como sugere Julien Guieu (2007, 253 e 266), um género cinematográfico à parte.

Em 2007 Anne Syvie Bonaud elencava uma lista de 77 filmes para uma filmografia desse ‘género’<sup>14</sup>, com pequenas análises críticas sobre os mesmos. Destacaremos dessa lista, como mais representativos, os seguintes: *Cinco mulheres em volta de Utamaro* (Kenji Mizoguchi, 1946); *Moulin Rouge* (John Huston, 1953); *Andrei Rubliov* (Andrei Tarkovski, 1966-67); *Rembrandt Fecit* (Jos Stelling, 1977); *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986); *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991); *Basquiat* (Julien Schnabel, 1996); *Pollock* (Ed Harris, 2000); *Frida* (Julie Taymor, 2002); *A rapariga do brinco de pérola* (Peter Webber, 2003); *Klimt* (Raoul Ruiz, 2006); *Os fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2007); e *A Ronda da Noite* (Peter Greenaway, 2007).

Entretanto, desde 2007 para cá, o interesse por esse filão temático manteve-se. Acrescentaremos então à lista de Bonaud, que não inclui filmes com personagens de pintores “inventados”, *Seraphine* (Martin Provost, 2008), *O Moinho e a Cruz* (Lech Majewski, 2011), *Goltzius and the Pelican Company* (Peter Greenaway, 2012), *Renoir* (Gilles Bourdos, 2012), *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2014), *Olhos Grandes* (Tim Burton, 2014), *Afterimage* (Andrzej Wajda, 2016), *Egon Schiele – Morte e Donzela* (Dieter Berner, 2016), *A Paixão de Van Gogh* (Dorota Kobiela e Hugh Welchman, 2017), *Gauguin* (Edouard Deluc, 2017), *Nunca Deixes de Olhar* (Florian Henckel von Donnsmarck, 2018), e *À Porta da Eternidade* (Julian Schnabel, 2018).

É claro que, além dos filmes de ficção, no género do documentário encontramos, naturalmente, imensos exemplos de abordagens diferenciadas a pinturas concretas, ou às carreiras de pintores, alguns dirigidos por realizadores notáveis como Alain Resnais, Jean-Marie Straub ou Aleksandr Sukurov. Aliás, a exploração do tema da arte e dos artistas, através do documentário, remonta quase ao início da história da indústria do cinema, nomeadamente com produções de estúdios alemães datadas de finais da década de 1910. Para Steven Jacobs (2012: 2),

(...) the most fascinating pre-war film project dealing with artists at work originated in the Institut für Kulturforchung (Institut for cultural Education), which was founded in Berlin in 1919. Under the direction of art historian Hans Cürlis, this Institute was one of the first organisations that favoured film as a mediator for art. In 1922, Cürlis started the film cycle *Schaffend Hände* (Creating Hands), showing prominent artists such as Liebermann, Corinth, Slevogat, Kollwitz, Pechstein, Kandinsky, Rohlf, Dix, Grosz, Mataré and Belling at work. Being the first to use the ‘over the shoulder’ shot to give the spectator the same view as the artist<sup>15</sup>(...)

Igualmente, os meandros do mundo dos negócios da arte (leilões), ou as vidas esconsas dos falsificadores, foram tema de partida para alguns filmes, como *A Melhor Oferta* (Giuseppe Tornatore, 2016), *Como roubar um milhão de dólares* (William Wyler, 1966), *F for Fake* (Orson Welles, 1973), *Beltracchi: the Art of Forgery*

14 Vd. Anne Syvie Bonaud (2007: 267-283).

15 Um procedimento que encontramos, note-se, no recente filme de ficção *À Porta da Eternidade* (2018), de Julian Schnabel.

(Arne Birkenstock, 2014), *Um Verdadeiro Falsificador de Arte* (Jean Luc Leon, 2016), que revela a história de Guy Ribes – um famoso e muito prolífico mestre da falsificação, que durante 30 anos inundou o mercado com milhares de obras falsas; os seus falsos Picassos, Matisses, ou de outros pintores, foram vendidos por uma fortuna, autenticados por especialistas, e estiveram expostos nas paredes de muitas galerias e museus –; ou *O Excêntrico Mortdecai* (2015), uma comédia de acção realizada por David Koepp que articula os dois temas. Assim como o tema do saque de obras pelos nazis durante a II Guerra Mundial, e os esforços para as devolver aos respectivos donos, em *Os caçadores de tesouros* (George Clooney, 2014), e *A Dama Dourada* (2015), realizado por Simon Curtis e centrado numa das mais famosas pinturas do vianense Gustav Klimt.

Ainda, uma única pintura também pode servir de inspiração para o argumento de um filme inteiro: como aconteceu em *A Ronda da Noite* (2007) de Peter Greenaway, conduzido como uma espécie de investigação policial sobre uma “teoria da conspiração” desvendada pelo pintura homónima de Rembrandt, uma das mais famosas do pintor barroco holandês<sup>16</sup>; *A rapariga do brinco de pérola* (2003) de Peter Webber, a partir da pintura homónima de Johannes Vermeer; ou *Belle* (2013), da britânica Amma Asante, baseado na história que envolve a génese duma pintura de Johann Zofanny (1733-1810) [*Portrait of Dido Elizabeth Belle (1761-1804), with her cousin Elizabeth Murray (1779)*]. Todos os três, diga-se, filmes com um trabalho notável de fotografia. Ou ainda, recentemente, em *O Último Retrato* (Stanley Tucci, 2017).

Por fim, não podemos negligenciar a enorme influência no cinema, ao longo de toda a sua história, da pintura holandesa do séc. XVII, que introduziu a representação da vida quotidiana e possui, em geral, uma qualidade ‘proto-cinematográfica’ intrínseca – aplicamos o termo introduzido por Anne Hollander (1991, *passim*), que nos parece apropriado –, demonstrando ser capaz de capturar instantes subtraídos ao fluxo temporal, em suspensão, e em particular a de Johannes Vermeer, que é também uma das referências mais invocadas por realizadores e directores de fotografia, quando se trata de discutir a representação do tema da luz natural.

## UM REPERTÓRIO DE IMAGENS

Pelas razões já aduzidas na introdução, podemos considerar o cinema, como depois a televisão, herdeiro de um rico e vastíssimo repertório de imagens produzidas pelas outras artes, de que não teve qualquer pejo em se apropriar sempre que necessário. É certo que vivemos numa época em que assistimos a um contínuo reciclar de imagens, e cada nova imagem contém/ou pode conter, em algum grau, todas as que a precederam. Além do mais, a história da representação gráfica e pictórica é antiquíssima, e não parece fazer sentido, nem é razoável, querer reinventar tudo a todo o momento<sup>17</sup>. Resumindo, pode-se dizer que não há arte sem história.

E, afinal, a quantos de nós, enquanto vemos um filme, não aconteceu já ter tido em algum momento a nítida sensação de termos visto antes certas imagens, semelhantes, noutros contextos? O que não implica um reconhecimento; ou seja, que sejamos sempre capazes, na altura, de identificar as fontes originais.



Figura 14 – Pintura *Le Suicidé* (1877), de Édouard Manet

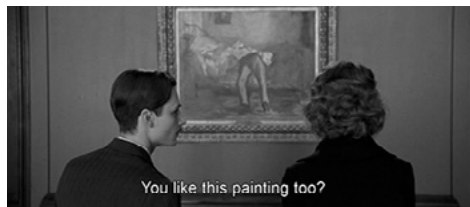


Figura 15 – Fotograma de *Frantz* (2016), de François Ozon



Figura 16 – Fotograma de *Frantz* (2016), de François Ozon

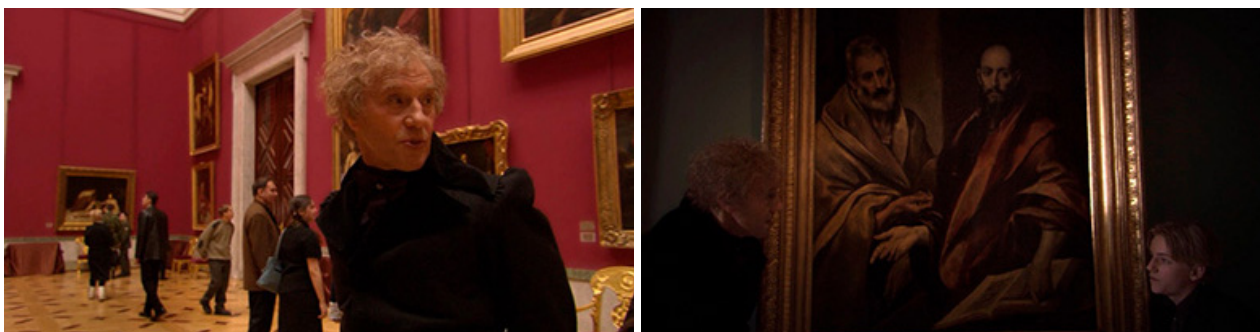
16 Em 2008, Greenaway realizou o documentário *Rembrandt's J'Accuse*, que constitui um complemento ao filme de ficção e é protagonizado pelos mesmos actores daquele. Nele, o cineasta expõe em detalhe a sua interpretação radical da pintura de Rembrandt sobre a milícia do capitão Franz Banning Cocq e do tenente Willem van Ruytenburgh, oferecendo uma explicação para o declínio prematuro da carreira e vida do pintor na sua fase final, depois de conhecer grande fama e fortuna. Através de 51 pistas contidas na pintura (segundo Greenaway), e da exposição de 34 hipóteses, é revelado um assassinio de que *A Ronda da Noite* teria pretendido ser a acusação.

17 Vd., a propósito, uma declaração esclarecedora de Carlos Ebert (2003: 70) - director de fotografia e vice-presidente da Associação Brasileira de Cinematografia ABC - sobre a pertinência de se discutir referências pictóricas nas imagens cinematográficas.

Como é evidente, a inclusão de pinturas concretas, reconhecíveis, pode intervir de maneiras distintas em filmes de ficção: como símbolo, muitas vezes como citação<sup>18</sup> ou caução de reconstrução de época, nalguns casos fazendo parte da sua diegese, tendo um papel na acção: como acontece com *L'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet em *Night and Day* (2008) de Hong Sang-soo<sup>19</sup>; ou *Le Suicidé* (1877), uma pequena pintura de Manet [ver figura 14] que tem uma função central em *Frantz* (2016) de François Ozon, sobretudo na sua sequência final que confirma o poder redentor da arte; quando Anna, a personagem principal, vai ao museu do Louvre para a ver e enceta um diálogo com um estranho que também a admira [ver figura 15]. O filme de Ozon, diga-se, é de um grande rigor estético; e, amiúde, nas cenas paisagísticas, seja a preto e branco ou a cores, evoca facilmente as pinturas dos impressionistas ou as de Cézanne [ver figura 16].

Em alguns filmes existe mesmo uma enorme profusão de referências pictóricas. As referências à história da arte são, por exemplo, uma constante nos filmes de Peter Greenaway, mesmo quando não abordam directamente a arte como tema principal, como acontece em *O contrato do desenhador* (1982) ou *A ronda da noite* (2007). *Os Livros de Próspero* (1992), pode-se dizer, contém numerosas alusões à pintura renascentista italiana, e algumas sequências estão mesmo concebidas como verdadeiros 'quadros-vivos'.

Um filme 'repleto' de pinturas é *A Arca Russa* (2002) de Aleksandr Sokurov, que se celebrou em grande parte devido a ser realizado num único take, um só plano-sequência com a duração de 96 minutos, sem qualquer corte nem montagem: na verdade, um verdadeiro *tour de force* técnico na época em que foi feito, possível por ter sido filmado em vídeo digital. Rodado num único dia (23 de Dezembro de 2001) com a participação de milhares de figurantes, após longo período de preparação e três meses de ensaios, o filme conduz o espectador numa viagem temporal guiada, cujos "cicerones" são um diplomata francês do séc. XIX, o Marquês de Custine, e um cineasta contemporâneo que nunca vemos mas cuja voz ouvimos - a do próprio Sokurov -, através de cerca de 300 anos de História da Rússia, e da Europa, ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, atravessando numa admirável coreografia 35 salas do Museu Hermitage de São Petersburgo, um dos maiores e mais sumptuosos palácios do mundo, antiga residência de Inverno de várias gerações de czares Romanov, em que podemos ver, e ouvir comentar através de diversos incidentes narrativos (interacções com visitantes do museu, sobretudo), pinturas de Van Dyck, Rubens, El Greco, Rembrandt, entre outros. O filme é uma reflexão muito pessoal e subjectiva (do realizador) sobre certos períodos da História da Rússia e, ao mesmo tempo, sobre a História da Arte, que mistura presente e passado.



Figuras 17 e 18 - Fotogramas de *A Arca Russa* (2002), de Aleksandr Sokurov: O Marquês de Custine cirandando numa das salas do Hermitage, e com um visitante junto a uma pintura de El Greco

Já a sequência final de 17 minutos do bailado de *Um Americano em Paris* (1951) de Vincente Minnelli é um desfile contínuo, apoteótico, de fontes pictóricas sobre Paris, com citações a artistas como Toulouse-Lautrec, Raoul Dufy ou Van Gogh, entre outros, em que os protagonistas estão em simbiose com os cenários pintados, por vezes transformando-se em figuras de obras famosas [ver figuras 19 e 20]. O resultado final, com um trabalho notável de cor, com cores saturadas e luminosas, só foi possível graças à crença inabalável do director de fotografia John Alton no seu método pouco convencional, que contrariou bastante, com o total apoio do realizador e de Walter Strohm (director do Departamento de produção do estúdio MGM),

<sup>18</sup> As citações podem ser de vários tipos. Para uma 'tipologia' das citações, vd. Julie Turp (2008: 5-48).

<sup>19</sup> Referimo-nos em concreto a uma sequência fulcral em que o personagem principal, um pintor sul-coreano exilado em Paris, visita o Museu d'Orsay guiado por uma estudante de história de arte coreana, e confronta-se com a célebre pintura de Gustave Courbet, encetando de seguida um diálogo com a sua acompanhante. Aludindo aos filmes do cineasta e à dita sequência, para Simon Daniellou (2014: 151), "Au sein de son oeuvre, l'univers fantasmatique masculin confronté à une énigmatique extériorité féminine est en effet très souvent le point de départ de la fiction."

e apesar da incompreensão de toda a restante equipa técnica, os ditames rígidos impostos pela *Technicolor*<sup>20</sup>. Com total merecimento ganhou um Óscar pelo seu trabalho, e abriu caminho a outros directores de fotografia.



Figura 19 – Fotografia de Um Americano em Paris (1951), de Vincente Minnelli



Figura 20 – Chocolat dansant dans le Achilles Bar (1896), de Toulouse-Lautrec. Desenho, técnica mista sobre papel

Um filme, antes de tudo, é articulado em planos. O cineasta “pensa em planos”. O plano é um fragmento de tempo, um corte no tempo e no espaço, unitário e homogéneo, que ao mesmo tempo é dependente do todo que é o filme. Mudança de plano, nova direcção dum plano a outro, o filme prossegue e acompanhamos o que nos é proposto pelo realizador. Existem diversos tipos de planos, e estes diferenciam-se, em primeiro lugar, pelo “lugar que o corpo humano ocupa na porção de espaço enquadrada” (Gardies, 2015:19). Como compor um plano? Diz-nos Franz Weyergans (1976: 105): “Tudo depende da situação dos actores em relação com o cenário e da situação dos actores e do cenário em relação com a câmara, ou seja, com os olhos do espectador. E isso chama-se enquadramento. E é pelo enquadramento que se conhecem os mestres.”

Temos aqui, quanto a nós, a principal relação com a pintura. É esse também o entendimento de Pascal Bonitzer (1985: 30), para quem “la fabrication des plans serait ce qui rapproche le cinéaste du peintre, le cinéma de la peinture.”<sup>21</sup>; que define o *plan-tableau* como um plano cinematográfico pensado e composto como uma pintura, e daí o seu valor plástico acrescido. As ‘leis’ de organização da imagem bidimensional, seja uma pintura ou uma fotografia, ou as dum plano cinematográfico, pese embora a diferença de meios, são no essencial as mesmas. E podemos admitir que os elementos da composição da imagem migraram, mesmo que inconscientemente, da pintura para a fotografia, depois para o cinema. E depois temos o problema da legitimação do cinema como ‘arte’ (pelo menos entre os ‘autores’).

Portanto, o enquadramento no cinema pode obedecer, caso se queira, a procedimentos tão rigorosos como a composição duma pintura – como se presente em alguns planos do já referido *Capitão Alatriste*, em que vemos o personagem principal com a sua amada Maria de Castro [ver figuras 21 e 22] –, embora estes não tenham que ser necessariamente rígidos; deixam-se à livre interpretação de cada criador: Bonitzer (idem, 29), por exemplo, refere mesmo que Eisenstein compunha os seus planos segundo a regra do número de ouro, um método muito associado à pintura clássica, embora na moderna também existam exemplos. Quanto a essa afirmação sobre o cineasta russo, algo surpreendente, queremos dizer o seguinte: são conhecidos centenas de desenhos de Eisenstein para a preparação dos seus filmes, muitos dos quais estão acessíveis num livro editado pelo MoMA (Voynow & Leyda, 1982), que possuímos, e da nossa análise resulta que não encontramos um único exemplo/vestigio que nos permita concluir que ele usou o método

<sup>20</sup> Sobre o trabalho de Alton em *O Americano em Paris*, vd. Todd McCarthy (2013: xxxiv-xxxvi). A Technicolor Motion Picture Corporation criou uma consultoria permanente para a cor, dirigida por Nathalie Kalmus, que na prática serviu também para a empresa manter a sua posição dominante junto dos estúdios. Em 1935, Kalmus publicou um artigo intitulado *Color Consciousness*, em que procurou estabelecer as regras básicas da aplicação da cor no cinema, que serviram de orientação, em grande medida, para a estética de Hollywood nas décadas seguintes, que ela própria se encarregou de fazer aplicar: para um maior esclarecimento, vd. Natalie M. Kalmus (1935: 24-29). Sobre a introdução do sistema Technicolor, e a sua aplicação, vd. também Carlos Alberto de Matos Trindade (2019: 135-140).

<sup>21</sup> Note-se que, para Bonitzer, o cinema também é o herdeiro, ideológico e estético, da evolução da perspectiva pictórica. Cf. Pascal Bonitzer (1985: 12-16).

referido; o que é estranho, visto o desenho ser o meio normalmente empregue pelos pintores para esquemas de composição rigorosos desse tipo. Porém, admitimos que possa existir, porventura, algum registo escrito do cineasta que mencione a sua aplicação, que desconhecemos.

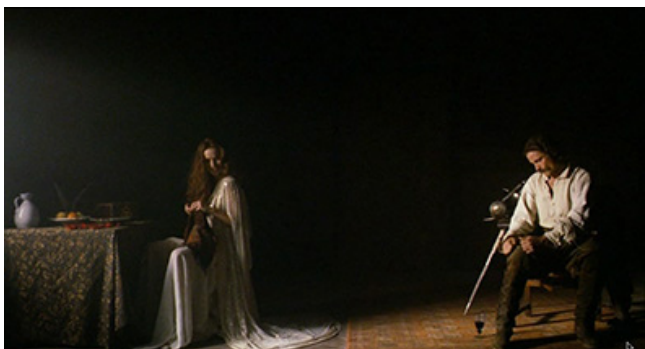


Figura 21 – Fotografia de Capitão Alatríste (2006)



Figura 22 – Análise geométrica (de Carlos Trindade) do fotograma: o enquadramento parece obedecer, com rigor, a um conhecido esquema de composição pictórico, baseado no “rebatimento dos lados pequenos do rectângulo” sobre os maiores.

E na sequência do que acabamos de dizer, cabe aqui lembrar que no cinema, e em particular nas grandes produções, desde há muito tempo que é justamente mediante o desenho que muitos cineastas, ou os seus colaboradores, fazem habitualmente – durante a etapa de pré-planificação, e em estreita relação com o roteiro – muito do planeamento visual dum filme, com maior ou menor rigor, sobretudo prefigurando os enquadramentos dos planos e os posicionamentos da câmara, seja através de *storyboards* elaborados ou de outro tipo de desenhos<sup>22</sup>.

Já nos referimos no ponto anterior a Pasolini, que além de ter sido um nome maior do cinema e da literatura italiana do pós-II Guerra Mundial, foi igualmente pintor autodidacta, uma faceta decerto menos conhecida pelo grande público. É um exemplo paradigmático do uso do *plan-tableau*; nos seus filmes as referências pictóricas estão por todo o lado, porque privilegiava os aspectos plásticos da encenação aos narrativos; aliás, foi ele próprio quem afirmou, de modo esclarecedor, que o seu gosto pelo cinema,

(...) n'est pas d'origine cinématographique, mais pictural. Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto – les peintres que j'aime le plus, avec certains maniéristes (comme, par exemple, Pontorno). Je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures, en dehors de ma passion fondamentale pour cette peinture du Trecento, qui place l'homme au centre de toute perspective. Quand mes images, donc, sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si l'objectif se déplaçait devant un tableau: je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour cela que je l'attaque toujours de front. (P. Paolo Pasolini *apud* Sez 2007, 94)



Figura 23 – Fotografia de Decameron (1971), de P. P. Pasolini

<sup>22</sup> Os *storyboards* desempenham uma importante função durante a fase de pré-produção, no trabalho de preparação que antecede as filmagens; e, consoante os realizadores, podem ser seguidos mais ou menos à risca. Existem vários tipos, alguns dos quais podem incluir informação que não é apenas visual. Em geral, os realizadores preferem delegar noutros – artistas especializados – a responsabilidade da sua execução, mas há casos (e não são tão poucos como isso) em que são eles próprios os responsáveis pelos mesmos. Para mais informação sobre os *storyboards*, e outros desenhos de produção, vd. Peter Ettegui (2001: *passim*) e Elisa Almeida (2013: *passim*).

De qualquer modo, no cinema, citando Stephen Bann (2005: 148-149),

(...) em certa medida, pode sustentar-se que uma *mise-en-scène* de um período histórico é uma *mise-en-scène* que já está enquadrada. Em primeiro lugar porque as referências visuais foram, em muitos casos, influenciadas por documentos da época, ou seja, por obras pintadas ou gravadas do período em questão." (...) e, "Existe, pois uma certa relação entre a pintura e o cinema, na medida em que existe a consciência das imagens preexistentes, na maioria dos casos, à época em que a acção se desenrola. Mas, no cinema, o próprio propósito da representação histórica é o de recriar os efeitos da pintura com novas ferramentas.

*Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick, um filme de época que decorre no séc. XVIII, aquando da estreia foi mal compreendido. Porém, é seguramente um dos melhores exemplos de *mise-en-scène* de um período histórico, como foi reconhecido aquando da reposição comercial, em 2016. Mesmo quando não existe uma citação directa de nenhuma pintura em particular – o mais aproximado, cremos, é um plano na parte final em que vemos Barry (embriagado) afundado numa poltrona do clube, o qual (apesar do ambiente cromático ser diferente) faz lembrar a pintura satírica *Marriage à-la-mode: 2, The Tête à Tête* (1743), de William Hogarth (1698-1764, Londres)–, Kubrick quis ser fiel à reconstituição da época, obsessivo e rigoroso como sempre, e como refere Robert Kolker (*apud* Valente, 2016: 8), "...elimina o elemento de ridículo ao fazer recurso à pintura, tornando-a, praticamente, no ecrã. Parece ter consciência de que é impossível reproduzir o passado e que a única coisa que podemos reproduzir é, precisamente, a ideia que temos dele, logo, o que aprendemos em leituras e vemos na pintura da época."<sup>23</sup>



Figura 24 - Pintura *Marriage à-la-mode: 2, The Tête à Tête* (1743), de William Hogarth



Figura 25 - Fotograma de *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick

Recentemente, o filme *A Favorita* (2018) de Yorgos Lanthimos trouxe-nos um pouco à memória *Barry Lyndon*, em certos momentos, até por causa da personagem Abigail, uma arrivista social. Porém, neste não existiu, deliberadamente, o mesmo rigor da reconstituição aplicado naquele, inclusive a nível do guarda-roupa. Isso deve-se, sobretudo, a terem sido usadas com grande liberdade as referências artísticas, cuja escolha não recaiu, na sua maioria, em artistas da época em que se desenrola o filme; e nalguns casos nem sequer são ingleses. Pinturas de época só mesmo aquelas que se encontravam na Hatfield House (erigida em 1611), onde decorreram as filmagens, as quais permaneceram nos seus lugares habituais.

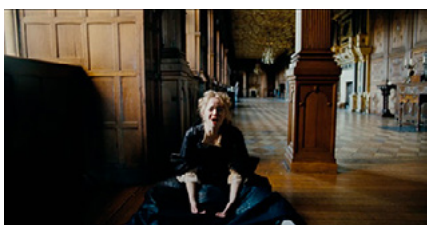


Figura 26 – Fotograma de *A Favorita* (2018), de Yorgos Lanthimos



Figura 27 – Pintura *Flute Concert* (1852), de Adolf von Menzel

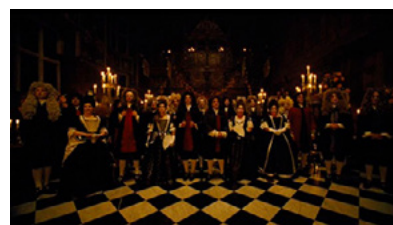


Figura 28 – Fotograma de *A Favorita* (2018), de Yorgos Lanthimos

<sup>23</sup> Como recorda Francico Valente (2006: 8), numa entrevista a Michel Ciment o realizador confessou "...o 'pecado' de ter arrancado centenas de páginas ilustradas de centenas de livros de arte com quadros de Thomas Gainsborough (1727-1788), Antoine Watteau (1684-1721) ou William Hogarth (1697-1764), para encontrar palácios, paisagens, móveis e guarda-roupa que reproduzissem cada janela, arvoredo, cómoda ou ponto de costura." A direcção artística coube a Ken Adam, um dos mais importantes *production designers* da história do cinema, que já tinha trabalhado com Kubrick em *Dr. Estranho Amor*, e tinha jurado que nunca mais; enfrentou uma tarefa duríssima, com inúmeros problemas, mas acabou por ser galardoado, merecidamente, com o Óscar da Melhor Direcção Artística.

Sabemos que Robbie Ryan, o director de fotografia, iluminou muitas das cenas de modo a fazerem lembrar as pinturas de Caravaggio; que a *production designer* Fiona Crombie usou referências artísticas tão díspares no tempo como pinturas holandesas do séc. XVII ou a fotógrafa contemporânea Candida Höfer<sup>24</sup>. Tal como em *Barry Lyndon*, não encontramos uma citação óbvia de nenhuma pintura em particular, apesar de, por vezes, termos essa sensação; contudo, também neste filme, sentimos a presença de Hogarth, em alguma cenas: como a de Abigail sentada no chão, pernas abertas, num corredor do palácio, em pranto fingido para chamar a atenção da rainha, ou a de Abigail com a rainha a brincar com os coelhos no chão do quarto daquela; cenas que contêm muito do espírito crítico e satírico das pinturas daquele. Mas, talvez o plano que mais se aproxima de uma referência pictórica concreta, em termos visuais, seja aquele do início de uma festa na corte [ver figura 28], a que se segue uma sequência de um bailado bizarro, o qual evoca ainda certas semelhanças com *Flute Concert of Frederick the Great* (1852), uma pintura de Adolf von Menzel (1815, Breslau – 1905, Berlim) que representa um concerto nocturno [ver figura 27]; quanto sabemos, essa sequência – tal como outras nocturnas do filme – foi inteiramente filmada à luz das velas, que marcam presença, tal como na pintura, assim como um chão igualmente quadrilhado.

Eric Rohmer foi um cineasta bastante “plástico”, pode dizer-se; fez constantes citações à pintura em muitos dos seus filmes. Dois dos seus filmes onde isso é mais evidente são *A Marquesa d’O* (1976) e *Perceval, o gaulês* (1978). No primeiro, a influência principal deve ser atribuída à arte neoclássica, sobretudo a Jacques-Louis David e Ingres, mas talvez a cena mais famosa [ver figuras 29 e 30] seja uma que replica a pintura *O pesadelo* de Johann Heinrich Füssli (1741, Zurique – 1825, Londres) que fará alusão a um acontecimento secreto: uma violação. Caso particularmente curioso é o do último filme referido. Quando o vimos pela primeira vez, já há bastantes anos, assistimos a reacções de incompreensão e risota por parte de muitos espectadores, com muitas saídas pelo meio. Mas compreende-se: o filme tem cerca de 2h 20m de duração, e Rohmer de uma maneira radical construiu o filme usando em muitas das cenas convenções de representação da pintura da Idade Média, nada naturalista, como se sabe.

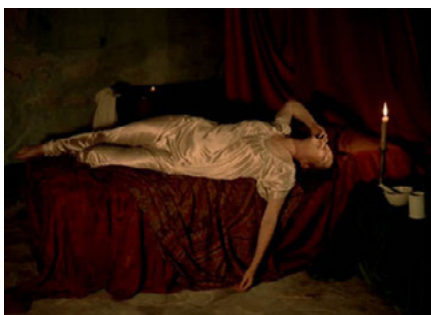


Figura 29 - Fotografia de *A Marquesa d’O* (1976) de Eric Rohmer



Figura 30 – Pintura *O pesadelo* (1781) de Johann Heinrich Füssli



Figura 31 - Fotografia de *Perceval, o gaulês* (1978), de Eric Rohmer

Rohmer não recorreu sempre a citações tão óbvias à pintura – e até não terá ficado muito satisfeito com o resultado que obteve em *A Marquesa d’O* – embora, segundo diz Alain Bergala (2014: 122), tivesse o hábito de escolher, para alguns filmes, uma pintura matricial que lhe servia como base para a estética geral que pretendia, sobretudo no que diz respeito à paleta de cores empregue: *La Blouse Romaine* de Matisse, para *Pauline na Praia* (1983); ou uma pintura de Gauguin para *O Joelho de Claire* (1970), entre outros exemplos. Aliás, Alain Bergala (2014, *passim*) sustenta a tese, numa análise muito interessante, de que o pintor mais presente na obra de Rohmer, de maneira insistente, é, curiosamente, ocultado (ou quase) dos olhos do espectador: trata-se de Balthus, que seria o pintor preferido do cineasta; apenas ocorre uma aparição fugaz de um cartaz de uma exposição do artista no filme *A Árvore, o Presidente e a Videoteca* (1993).

Todavia, está bem presente nos enquadramentos de filmes como *O Joelho de Claire*, *Conto de Verão* (1996) ou *A Coleccionadora* (1967), sobretudo. Que demonstram a atracção do cineasta (comungada com Balthus) por certas posturas e partes do corpo feminino: segundo Bergala (idem: 126), “Amanda Langlet racontait récemment à la Cinémathèque française que pour chaque actrice de son film Rohmer avait élu une partie du corps, et qu’elle était le genou et les pieds”.

<sup>24</sup> Vd. entrevista de Fiona Crombie com Matt Grobar (2018).

## CONCLUSÃO

Neste artigo, em que se assume explicitamente que o cinema estabeleceu, desde o início, um diálogo com as outras artes visuais, referimos uma série de exemplos dos diversos modos como temas e imagens oriundos do extenso repertório da pintura são (ou podem ser) usados nos filmes. Como é evidente, muitos outros exemplos poderiam ser apontados, até porque qualquer pretensão de exaustividade estava excluída à partida, visto não se pretender (nem ser possível) traçar uma história das relações entre a pintura e o cinema.

Apresentamos apenas uma pequena reflexão sobre a *presença* da pintura no cinema, centrada nalguns aspectos particulares. Uma presença que, na verdade, é frequente; como afirma, com razão, Angela Dalle Vacche (1997: 1) “while some may feel that film does not belong to the history of art, the fact is that filmmakers often use paintings to shape or enrich the meaning of their works.”

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Elisa. 2013. *Desenho e Cinema*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Disponível em [http://biblioteca.fba.up.pt/docs/Elisa\\_Almeida/Elisa\\_Almeida\\_TESE.pdf](http://biblioteca.fba.up.pt/docs/Elisa_Almeida/Elisa_Almeida_TESE.pdf).
- Bann, Stephen. 2005. “A diferença Cinema/Pintura”. Em Costa, João Bénard e Schefer, Jean Louis (Dir.). *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. Pp. 144-155.
- Bergala, Alain. 2014. “Le tableau caché”. Em Fiant, Anthony et al. (Dir.). *Les oeuvres d'art dans le cinéma de fiction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Pp. 120-131.
- Bonaud, Anne Syvie. 2007. “Pour une filmographie des biographies de peintres à l'écran”. Em Thivat, Patricia-Laure (Dir.) *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma. XXe Année*, nº 77-78-79-80, Juillet-Décembre. Pp. 267-283.
- Bonitzer, Pascal. 1985. *Peinture et Cinéma. Décadrages*. Paris: Editions de l'Etoile.
- Daniellou, Simon. 2014. “L'Origine du monde fictionnel de Hong San-soo”. Em Fiant, Anthony et al. (Dir.). *Les oeuvres d'art dans le cinéma de fiction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Pp. 149- 162.
- Deutsch, Gustav e Schimek, Hanna. 2013. *Shirley the Film. Visions of Reality, the Exhibition*. Nuremberga: Verlag für modern Kunst Nürnberg.
- Ebert, Carlos. 2003. “A lei do quadrado da distância, Vermeer e outras observações. Janelas”. *Imagem Cinematográfica*, Ano IV, nº 4, Março. Pp. 66-70.
- Ettedgui, Peter. 2001. *Diseño de producción & dirección artística*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, S. A.
- Férré, Rose-Marie. 2014. “L'art des tableaux vivants au Moyen Âge”. Em Ramos, Julie (Dir.). *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: Mare & Martin. Pp. 35-50.
- Gardies, René, (Org.). 2015. *Comprender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltd.
- Guieu, Julien. 2007. “Les biographies de peintres: un genre cinématographique?”. Em Thivat, Patricia-Laure (Dir.). *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma. XXe Année*, nº 77-78-79-80, Juillet-Décembre. Pp. 253-266.
- Hollander, Anne. 1991. *Moving pictures*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Jacobs, Steven. 2012. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgo: Edinburgh University Press, Ltd.
- Kalmus, Natalie. 1935 [2006]. “Color Consciousness”. Em Vacche, Angela Dalle (Ed.). *Color, The Film Reader*. New York, London: Routledge. Pp. 24-29.
- Lee, Rensselaer. 1967. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- McCarthy, Todd. 2013. “Through a lens darkly: the life and films of John Alton”. Em Alton, John. *Painting With Light*. Berkeley and Los Angeles, CA, London: University of California Press, Ltd. Pp. xix- xlv.
- Peucker, Brigitte. 1995. *Incorporating images: film and the rival arts*. New Jersey: Princeton University Press.
- Reed, Arden. 2014. “Laguna Pageant of the Masters. A Case Study”. Em Ramos, Julie (Dir.). *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: Mare & Martin. Pp. 348-357.
- Robert, Valentine. 2014. “Doré et le cinéma”. Em Kaenel, Philippe (Dir.). *DORÉ. L'imaginaire au pouvoir*. Paris: Musée d'Orsay / Flammarion. Pp. 287-295.
- Robert, Valentine. 2014 b. “Le tableau vivant ou l'origine de l'«art» cinématographique”. Em Ramos, Julie (Dir.). *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: Mare & Martin. Pp. 263-282.
- Schefer, Jean Louis. 2005. “Prefácio”. Em Costa, João Bénard e Schefer, Jean Louis (Dir.). *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. Pp. 22-27.

- Sez, Géraldine. 2007. "Natures mortes au cinéma. L'intranquilité des choses" Em Thivat, Patricia-Laure (Dir.). *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma. XXe Année, n° 77-78-79-80, Juillet-Décembre*. Pp. 92-100.
- Trindade, Carlos Alberto. 2019. "Pintura, Fotografia e Cinema: as imagens cinematográficas e as referências picturais no tratamento da cor e da luz". Em Oliveira, Anabela Branco et al (Eds.) *Cinema e Outras Artes II. Diálogos e Inquietudes Artísticas*. Pp. 127-154.
- Turp, Julie. 2008. *Le cinéma et les autres arts: la citation de la peinture et de la photographie dans le film Buffalo 66 de Vincent Gallo*. Dissertação de Mestrado, Université du Québec. [www.archipel.uqam.ca/843/1/M10191.pdf](http://www.archipel.uqam.ca/843/1/M10191.pdf). Acedido em 15 de dezembro de 2016.
- Vacche, Angela. 1997. *Cinema and Painting. How Art is used in Film*. London: The Athlone Press.
- Valente, Francisco. 2016. Julho 29. "Espelho meu, espelho meu, há alguém mais bonito que eu?". Em *Ípsilon*, 29 Julho. Pp. 6-11.
- Vancheri, Luc. 2007. *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. Paris: Armand Colin.
- Villeta, Áurea (Ed.). 2007. "Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine". *Quaderns del MuVIM, série Minor n° 5*. València: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad.
- Voynow, Zina e Leyda, Jay. 1982. *Eisenstein At Work*. New York: The Museum of Modern Art / Phanteon Books.
- Weyergans, Franz. 1976. *Tu e o cinema*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- Wolf, Norbert. 2012. *Diego Velázquez. A face de Espanha*. Colónia: Taschen.

## WEBGRAFIA

- Grobar, Matt. 2018. *With Low Budget, 17 Rabbits & 18,000 Candles, 'The Favourite' Production Designer Manifests Bizarre World Of Luxury*. Disponível em <https://deadline.com/2018/11/the-favourite-fiona-crombie-production-design-interview-news-1202500507/>. Acedido em 15 de abril de 2019.

## ÍNDICE DE FONTES

- Figura 1 - Fonte: Julie Ramos (2014: 277).
- Figura 2 - Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Munkacsy\\_-\\_Christ\\_in\\_front\\_of\\_Pilate.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Munkacsy_-_Christ_in_front_of_Pilate.jpg)
- Figura 3 - Fonte: <http://informations-documents.com/bible.evangelios/bible%20illustrations%20dore/noces%20de%20cana.htm>
- Figura 4 - Fonte: <https://cinefinn.com/2018/12/13/lire-prochainement-entretien-avec-valentine-robert>
- Figura 5 - Fonte: <https://www.peplums.info/pep53e.htm>.
- Figura 6 - Fonte: <https://www.college.columbia.edu/core/content/pollice-verso-turned-thumb-jean-l%C3%A9-g%C3%A9r%C3%B4me-1872>
- Figuras 7 e 8. Fontes: <https://www.imdb.com/title/tt0353241/mediaviewer/rm1651912448> e <https://eclecticedwardian.blogspot.com/2016/07/birth-of-pearl-mutoscope-craze.html>
- Figura 9 - Fonte: <https://cinemarden.wordpress.com/2013/02/25/as-aventuras-do-barao-munchausen/>
- Figura 10 - Fonte: <http://www.turistouronline.com/2019/01/09/alatriste-en-ubeda-y-baeza/>
- Figura 11 - Fonte: <https://euclides59.wordpress.com/2013/02/09/velazquez-esencial-segunda-etapa-en-madrid-1631-1648-parte-iii/>
- Figura 12 - Fonte: <http://thefilmexperience.net/blog/2016/12/19/the-furniture-the-exuberant-fandom-of-florence-foster-jenkin.html>.
- Figura 13 - Fonte: <https://www.comunidadeculturaarte.com/the-house-that-jack-built-e-um-filme-narcisista-toxico-violento-e-gratuito-que-estica-a-corda-ate-romper/>
- Figura 14 - Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Suicid%C3%A9](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Suicid%C3%A9).
- Figura 15 - Fonte: <https://twitter.com/elizya7/status/1075119944780652544>
- Figura 16 - Fonte: [https://cinefete.de/assets/uploads/Dossiers/CF18/cinefete18\\_frantz.pdf](https://cinefete.de/assets/uploads/Dossiers/CF18/cinefete18_frantz.pdf)
- Figuras 17 e 18 - Fonte: <https://personacinema.com.br/a-arca-russa-de-sok%C3%BArrov-e-o-%C3%AAtase-da-eternidade-a2475b2d35d5>
- Figura 19 - Fonte: <http://filmfanatic.org/reviews/wp-content/uploads/2013/04/American-in-Paris-Finale.png>
- Figura 20 - Fonte: <https://ahogg.wordpress.com/2012/09/24/toulouse-lautrec-1864-1901/>

Figura 21 – Fonte: <https://cinescopia.com/mis-10-romances-favoritos-del-cine-1-de-2/2015/09/>

Figura 23 – Fonte: <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/il-decameron-secondo-pasolini-di-giampiero-monetti/>

Figura 24 - Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/5400637722/>

Figura 25 - Fonte: <http://scrapsfromtheloft.com/2016/06/29/barry-lyndon-sightandsound/>

Figura 26 – Fonte: <https://www.indiewire.com/gallery/the-favourite-yorgos-lanthimos-best-shots-emma-stone/#!2/undefined/>

Figura 27 – Fonte: <http://gurneyjourney.blogspot.com/2008/08/candlelight.html>

Figura 28 - Fonte: <http://www.awardsdaily.com/wp-content/uploads/2018/11/favourite1-1.jpg>

Figura 29 - Fonte: <http://www.dvdclassik.com/critique/la-marquise-d-o-rohmer>

Figura 30 – Fonte: <https://retratos.wordpress.com/2009/10/05/love-snapshot-7-a-marquesa-de-o/>

Figura 31 - Fonte: <https://journals.openedition.org/babel/772>