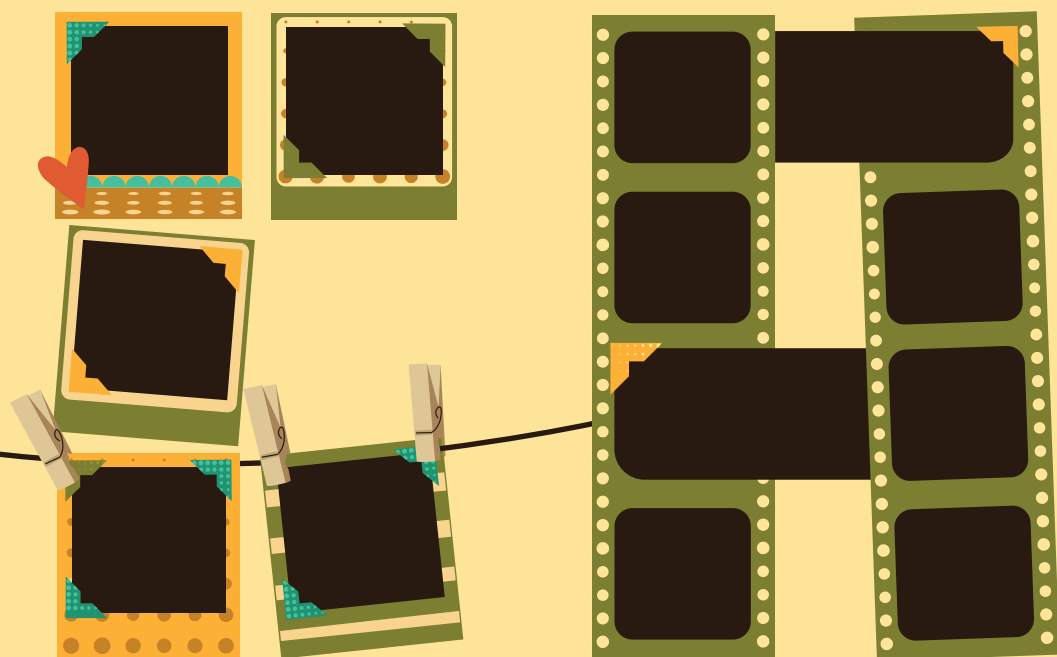


CINEMA E OUTRAS ARTES IV

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

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



CINEMA E OUTRAS ARTES IV

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 IV
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

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-773-8 (papel)
978-989-654-775-2 (pdf)
978-989-654-774-5 (epub)

DOI

10.25768/21.04.05.01

Depósito Legal

484625/21

Tiragem Print-on-demand

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

Covilhã, 2021

© 2021, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2021, 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.



DO CINEMA PARA A PINTURA: UMA ANÁLISE SOBRE A PRESENÇA DO CINEMA NA PINTURA

Carlos Alberto de Matos Trindade

Introdução

O cinema foi com certeza um fenómeno muito marcante do século XX, que exerceu um certo impacto, e fascínio, sobre todas as outras manifestações artísticas, nomeadamente a pintura. Se a sua história é muitíssimo mais recente do que a da pintura, com séculos de tradição e, portanto, o cinema sofreu influências daquela e de outras artes, a vários níveis, sobretudo durante as primeiras décadas da sua existência, também não é menos verdade que com a pintura aconteceu o mesmo após o nascimento do cinema, embora seja relativamente rara a admissão dessa influência: uma das razões (e provavelmente a principal) para essa atitude será o reconhecimento tardio do cinema como *arte*¹ – uma questão que, na verdade, talvez ainda não esteja totalmente encerrada; também, por isso, é um tema menos abordado.

1. Neste tema, estamos de acordo com a posição de Luc Vancheri (2007: 62), para quem o movimento de 'legitimação' do cinema, como *arte*, só alcançou o seu pleno reconhecimento em meados da década de 1950, quando alguns críticos começaram a fazer da questão poética do *autor* uma política – nomeadamente Éric Rohmer, destacado por Vancheri (*Ibid.*: 53-56), com um estudo comparado do cinema com as outras artes, cuja publicação se iniciou no n.º 44 dos *Cahiers du cinéma*, em Fevereiro de 1955 –, embora na verdade tenha começado muito antes, com alguns nomes ligados ao cinema: como o actor, escritor e realizador alemão Paul Wegener, com a sua apresentação "Die künstlerischen Möglichkeiten des Films" ("As Possibilidades artísticas dos Filmes"), em 1916; o crítico de cinema e realizador francês Louis Delluc; ou o jornalista, crítico e teórico de cinema italiano Ricciotto Canudo. Este último, como se sabe, já em 1911 tinha designado o cinema como 'a sexta Arte', e 12 anos mais tarde como a 'sétima Arte' (expressão que se tornou de uso comum), em *Manifeste des Sept Arts*, uma espécie de panfleto publicado apenas em 1923 na revista mensal *Gazette des Sept Arts*, editada por Canudo: vd. Vancheri (*Ibid.*: 64-65). Sobre Wegener, vd. Brigitte Peucker (1995:10-13).

Convém recordar que, durante muito tempo, a representação de uma ‘história’ foi um dos temas mais importantes na arte da pintura, que atingiu o topo na hierarquia dos géneros durante o século XVIII e na primeira metade do século XIX: já Leon Battista Alberti (1404, Génova – Roma, 1472) afirmava, no tratado *Della pittura* (1436), que a pintura de uma ‘história’ – das actividades humanas, como se fosse uma narração escrita, fornecida pela história ou a poesia – era a forma de pintura mais nobre. Influenciada pelos tratados antigos de Literatura (*Poética* de Aristóteles, *Arte Poética* de Horácio), dissociando-se da prática dos artesãos e reivindicando para si o estatuto de ‘arte liberal’, no contexto das doutrinas humanistas – em particular entre os séculos XV e XVIII, a propósito do conceito de *Ut Pictura Poesis* –, a pintura desenvolveu toda uma teia de relações com a poesia, que favoreceu a narrativa.²

Contudo, como é evidente, a pintura não possuía todos os meios necessários para desempenhar completamente tal tarefa. Por mais habilidosas tentativas, a produção de imagens que indicam a *passagem do tempo* – uma tarefa assumida pelos artistas ao longo de toda a história da arte, como testemunham os murais do Antigo Egipto ou a *Tapissérie de Bayeux* (século XI), entre muitos outros exemplos – não era possível no tradicional suporte bidimensional com unidade de tempo-espço³: embora se possa dizer que, no *friso*, quanto maior melhor, à medida que caminhamos acompanhando a ‘narração’, vai decorrendo um tempo real. Quando surge, o cinema – com uma capacidade para descrever os seres humanos, e o movimento, de um modo que nunca antes foi possível – parece então, em certa medida, realizar o programa e a utopia da pintura, como afirma Jean Louis Schefer.⁴

2. Sobre a pintura no contexto das doutrinas humanistas, entre os séculos XV e XVIII, vd. Rensselaer W. Lee (1967, *passim*). Sobre Alberti, que atribuía muita importância à capacidade do pintor para explicar uma acção, ou para expressar as emoções, vd. Anthony Blunt (1992: 19-25).

3. Antes do cinema, a ideia de ‘acção’ nas pinturas era expressa, por vezes, através da representação das suas várias fases, às vezes dum modo interessante. Porém, parece-nos mais relevante a via inaugurada pela pintura holandesa do século XVII, que introduziu a representação da vida quotidiana, cujo representante maior foi Vermeer (o primeiro cineasta, para Greenaway), a qual está na origem da linhagem de artistas que Anne Hollander (1991: *passim*) classifica como “proto-cinemáticos”.

4. Cf. Jean Louis Schefer (2005: 25).

Na breve análise que se segue, percorremos alguns exemplos de pintores ligados a vários movimentos artísticos, e também outros independentes, nos quais se pode verificar, sob provável sugestão do cinema, a introdução de novos modos (diferentes dos tradicionais) de representação do movimento e do tempo; ainda, soluções formais na pintura que evocam a montagem cinematográfica, ou alusões a movimentos de câmara, e referências temáticas ao cinema.

Por fim, existe ainda um número apreciável de pintores que também se distinguiram pelas suas experiências fílmicas, e são nomes fundamentais na história do *cinema experimental* e do *cinema de animação*. Alguns deles encararam-nas mesmo como uma espécie de prolongamento natural das suas pesquisas pictóricas sobre o movimento rítmico das formas.

Uma análise sobre a presença do cinema na pintura

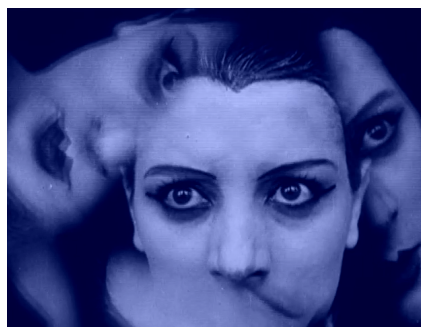
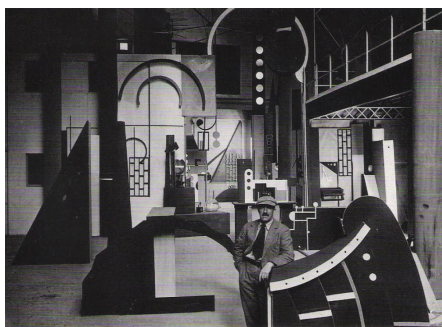
A primeira coisa que podemos constatar é que, logo após o surgimento do cinema, as artes estáticas, como a pintura, começaram a modificar a forma como representavam tradicionalmente o movimento, apenas induzido, e o tempo. Já com o Cubismo, encontramos através da introdução da colagem a abolição do ponto de vista único e a obtenção da visão total, e simultânea, de todas as partes de um objecto; a sugestão duma pluralidade de pontos de vista. Tal pluralidade *sugere* a tradução, sobre o plano, da visão fílmica.

E Antonio Garcia López vê tanto na colagem cubista como no conceito de montagem cinematográfica princípios constitutivos similares que “... se fundamentam na acção de cortar e pegar” [tradução nossa] (2007: 106)⁵. Mas também lembra (*Ibid.*) que, com a excepção de Fernand Léger (1881, Argentan – Gif-sur-Yvette, 1955), os artistas cubistas não fazem referência à similitude dos seus processos constitutivos em relação aos do cinematógrafo. E para explicar tal facto, refere aquela que considera ser a causa mais

5. No original: “...se fundamentan en la acción de cortar y pegar.”

provável: “[...] para a crítica daquele tempo não era admissível a influência dos novos media sobre a chamada arte com maiúsculas”⁶ (*Ibid.*: 107).

Léger é, na verdade, um caso particular. Além de ter colaborado como decorador em filmes de outros criadores mais ou menos inovadores – fez, por exemplo, cenários para o laboratório do filme *L'Inhumaine* (1923), de Marcel L'Herbier –, realizou, em 1924, *Le ballet mécanique* (1924), com a colaboração de Dudley Murphy (1897-1968) na câmara e na montagem, que conheceu várias versões: aquele que ficou para a história como o primeiro filme sem guião, algo bastante inovador, e que é um dos mais famosos filmes experimentais vanguardistas do século XX. Foi um dos poucos artistas modernistas a atribuir uma efectiva importância ao novo meio, embora fosse um crítico do cinema comercial.⁷



Imagens 1 e 2: À esquerda, Fernand Léger junto a cenário para *L'Inhumaine* (1923), de Marcel L'Herbier; à direita, fotograma de *Le ballet mécanique* (1924).

Também os futuristas, com a excepção do pintor italiano Ardengo Soffici, reconheciam com relutância as influências do cinema, e chegaram mesmo a reagir com desagrado a tais comparações; exemplo desse desagrado é a seguinte declaração do pintor Gino Severini, contida no catálogo da sua exposição na Marlborough Gallery, em 1913:

6. No original: “[...] para la crítica de aquel tiempo no era admisible la influencia de los nuevos medios sobre el llamado arte con mayúsculas.”

7. Sobre a colaboração de Léger com L'Herbier, vd. Léon Barsacq (1970: 43) e Antonio García López (2007: 101-102).

Escreveu-se que nós prestamos uma atenção especial às fases do movimento (bailarinos, automóveis, cavalos de corrida, etc.), e pensou-se que a nossa expressão do dinamismo fazia referência à mudança de lugar (displacement). Acreditou-se como coisa certa que os nossos esforços estavam encaminhados para algo que já havia sido realizado pelo cinema. Mas tal interpretação não é apenas falsa, mas também absurda. [...] Enquanto o cinematógrafo é uma análise do movimento, a nossa arte, pelo contrário, é uma síntese.⁸ (Severini *apud* López, 2007: 107-108, tradução nossa)



Imagens 3 e 4: À esquerda, Giacomo Balla, *Dinamismo de um cão com trela (trela em movimento)*, 1912; à direita, Gino Severini, *Nord Sud* (1913).

Porém, quanto se sabe, os pintores Bruno Corra e Arnaldo Ginna – pseudónimos dos irmãos Bruno e Arnaldo Ginanni Corradini – poderão ter realizado os primeiros filmes abstractos; só que estes são dados como perdidos⁹. E se algumas obras futuristas, como as de Umberto Boccioni ou a pintura *Dinamismo de um cão com trela* (1912), de Giacomo Balla (1871, Turim – Roma, 1958), transmitem de facto um certo dinamismo, parecem procurar

8. No original: “Ha sido registrado que nosotros dedicamos una atención especial a las fases del movimiento (bailarines, automóviles, caballos de carreras, etc.), y se ha pensado que nuestra expresión de dinamismo hacía referencia al cambio de lugar (displacement). Se creyó como cosa cierta que nuestros esfuerzos iban encaminados hacia algo que ya había sido realizado por la cinematografía. Pero tal interpretación no sólo es falsa, sino también absurda. [...] Mientras el cinematógrafo es un análisis del movimiento, nuestro arte, por el contrario, es una síntesis.”

9. Segundo Michael Betancourt (2016: 41), “[o] único registo sobrevivente deles é a descrição no manifesto Futurista, *Abstract Cinema – Chromatic Music*, descrevendo tanto as suas experiências com filmes pintados à mão como o seu órgão de cor (igualmente perdido)” [tradução nossa].

No original: “The only surviving record of them is the description in the Futurist manifesto, *Abstract Cinema – Chromatic Music*, describing both their experiments with hand painted films and their (also lost) color organ.”

uma representação do movimento, em muitos casos não vão além duma representação esquemática; na verdade, muitas dessas obras assemelham-se mais às sequências fotográficas de Eadweard J. Muybridge (1830-1904, Kingston upon Thames, Surrey) ou às cronografias de Étienne-Jules Marey (1830, Beaune – Paris, 1904).

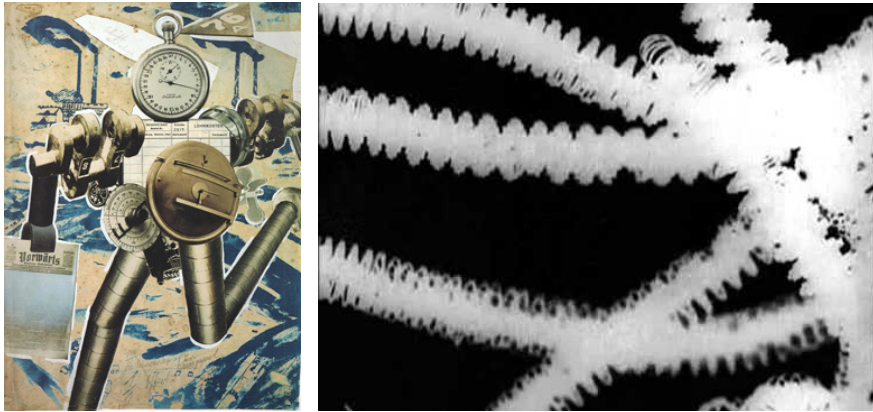
A pintura *Nord Sud* (1913), de Gino Severini (1883, Cortona – Paris, 1966), é um exemplo interessante, pois tenta traduzir através das cores e formas a ideia de velocidade, e o efeito vibratório, com que um corpo iluminado atravessa túneis, alternadamente claros e escuros [imagem 4]. O título da pintura provém do nome que se dava na altura à actual linha número 12 do metro de Paris, que ligava Montmartre a Montparnasse. Antes, em 1905, foi realizada nos EUA uma curiosa curta-metragem de 5 minutos intitulada *Interior do metro de Nova Iorque, desde a rua 14 até à 42*; não fazemos ideia se Severini a terá algum dia visto, ou tomado conhecimento de algum modo da sua existência.

Dadaístas como Raoul Hausmann (1886, Viena – Limoges, 1971) e John Heartfield (1891, Berlim – Berlim, 1968), e sobretudo este último, souberam tirar partido do uso revolucionário de uma nova técnica: a *fotomontagem*. Esta técnica permite atingir resultados altamente narrativos através da conjugação de fotografias e textos, muitas vezes por meio de justaposições inesperadas. É costume assinalar a afinidade deste modo de combinação de imagens, distinto das técnicas tradicionais, com a montagem cinematográfica; e, de facto, Hans Richter (de quem falamos mais adiante) comparava-o a “...uma espécie de película cinematográfica estática”¹⁰ (Richter *apud* López, 2007: 110, tradução nossa).

Entre os dadaístas merecem também menção Man Ray (1890, Filadélfia – Paris, 1976), que, entre muitas outras experiências, realizou quatro filmes entre 1923 e 1929, entre eles *Le Retour à la raison* (1923), uma curta-metragem de três minutos onde aplicou ao cinema, pela primeira vez, a técnica

10. No original: “...una especie de película cinematográfica estática.”

fotográfica conhecida por *raiografia*¹¹, e Marcel Duchamp (1887, Blainville-Crevon – Neuilly-sur-Seine, 1968), autor da conhecida curta-metragem *Anémic Cinéma* (1926).¹²



Imagens 5 e 6: À esquerda, John Heartfield, *Rationalization is On The March!* (1927). À direita, Man Ray, fotograma de *Retour à la raison* (1923).

Entre os artistas ligados ao movimento surrealista, destaca-se Salvador Dalí (1904-1989, Figueres). Segundo William Jeffett (2010: 111), o pintor espanhol interessou-se pelo cinema desde cedo, quando era ainda estudante, notando-se já então algumas influências numa série de guaches que realizou, talvez derivadas do cinema expressionista alemão. Ainda, sugere Jeffett (*Ibid.*: 119-122), à medida que Dalí começa a explorar procedimentos ópticos nas suas obras, em finais dos anos 30, mormente explorando a profundidade de campo, torna-se notório que ele introduz pouco a pouco a ‘linguagem do cinema’ na pintura.

11. A técnica aplicada por Man Ray, sem câmara de filmar, consiste em expor cada imagem à luz através do contacto de objectos – pregos e tachas, molas, cordas, sal – colocados sobre a película. Um utilizador contemporâneo da mesma técnica, pelo menos em alguns filmes – como a curta-metragem *Dream Work* (2001), por exemplo, que é uma homenagem assumida a Man Ray –, é o importante cineasta experimental austríaco Peter Tscherkassky (n. 1958, Viena), o qual continua a trabalhar obstinadamente apenas em película de celulóide. Sobre os filmes de Man Ray, que não apreciava o cinema de ficção tradicional, vd. Jean-Michel Durafour (2010: 62-73).

12. Duchamp assinou o filme sob o nome de Rose Sélavy, o seu *alter ego*, e teve a colaboração de Man Ray e Marc Allégret. Evoque-se ainda a série de pinturas *Nu Descendo uma Escada* (1912), que se pode associar a alguma influência do cinema.

É claro que também não podemos ignorar os filmes realizados com Luis Buñuel – *Un Chien Andalou* (1929) e *L'Âge d'or* (1930) –, e a célebre colaboração de Dalí com Hitchcock, para quem fez muitos desenhos e cinco pinturas para a sequência onírica de *Spellbound* (1944)¹³. Ou, ainda, o projecto de colaboração com Walt Disney no filme *Destino* (1946), que tanto o entusiasmou, mas não chegou a realizar-se: inicialmente previsto como uma sequência de seis minutos, a ser integrada numa longa-metragem de animação ao estilo de *Fantasia*, na época apenas uma breve sequência foi filmada.¹⁴

Também se verifica a influência da linguagem cinematográfica em alguns artistas ligados ao Construtivismo, os quais procuraram extrapolar aquela para o campo plástico. Um exemplo claro de assimilação dos princípios da montagem cinematográfica é Alexander Rodchenko (1891, St. Petersburgo – Moscovo, 1956); o que não é estranho, pois colaborou com grandes nomes do cinema soviético como Dziga Vertov e Lev Kulechov. Também Kazimir Malevich (1879, Kiev – São Petersburgo, 1935), o fundador do Suprematismo, foi tentado pela nova linguagem do cinema, e terá mesmo pensado que ele poderia ajudar a reinventar a pintura: conheceu Hans Richter em 1927 e chegou a propor-lhe colaboração num seu projecto de filme abstracto, não concretizado, mas de que resta uma colecção de notas e esboços¹⁵. Por sua vez, o artista húngaro Lászlo Moholy-Nagy (1895, Bácsborsód – Chicago, 1946), igualmente ligado à Bauhaus, tendo-se virado com entusiasmo para a arte abstracta, levou a cabo fundamentais experiências “luminocinéticas”: por exemplo, realizou, em 1930, um importante filme abstracto intitulado *Jeu de lumière noir-blanc-gris*, utilizando uma estrutura cinética (*Modulateur espace-lumière*).¹⁶

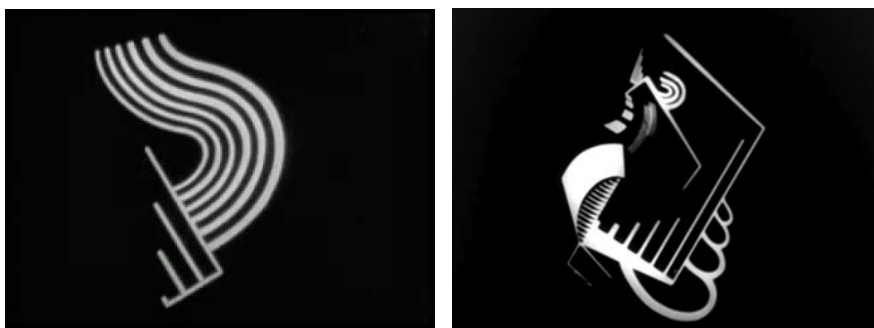
13. Acerca desta colaboração, vd. Peucker (1995: 53), *SALVADOR Dalí: rétrospective 1920-1980* (1980: 346-349).

14. Acerca do filme *Destino*, e outros projectos cinematográficos posteriores de Dalí, vd. *SALVADOR...* (1980: 349-355).

15. Pela sua extensão, não podemos tratar aqui o tema: vd. Vancheri (2007: 82-87) e Justin Hoffmann (1998: 86-88).

16. Para uma análise aprofundada vd. Vancheri (2010: 74-82).

Um caso muito distinto é o do artista sueco Viking Eggeling (1880, Lund – Berlim, 1925), que começou por ser dadaísta e, depois, foi um dos primeiros pintores construtivistas; porém, ficou conhecido sobretudo pela curta-metragem *Symphonie Diagonale* (1921-1924), que teve a sua estreia pública no dia 3 de Maio de 1925, em Berlim¹⁷. Criada com séries de folhas de papel pretas com configurações geométricas recortadas, e composta por quatro secções distintas, equivalentes aos quatro andamentos da composição de uma sinfonia, propunha uma síntese de imagens (formas puras), ritmo e música, e foi acolhida com algum entusiasmo no meio artístico. Ainda hoje é considerada um marco na história do denominado *cinema experimental*; para Jean Mitry, “... não obstante [...] o seu propósito, ainda que rítmico, era todavia o de um pintor. O cinema enquanto tal não era o seu objecto [...]” (1974: 105) [tradução nossa].¹⁸



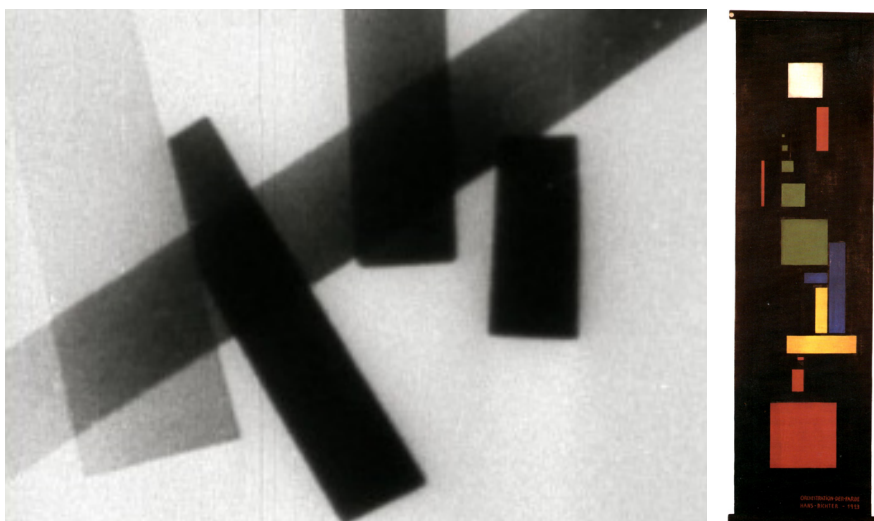
Imagens 7 e 8: Viking Eggeling, dois fotogramas de *Symphonie Diagonale* (1921-1924).

O pintor, teórico e artista gráfico alemão Hans Richter (1888, Berlim – Minusio, Suíça, 1976), já citado, nome maior do Dadaísmo, mas também próximo dos construtivistas e da Bauhaus, interessou-se desde cedo pela visualização de peças musicais. As curtas-metragens que realizou podem considerar-se uma espécie de prolongamento natural das suas pesquisas

17. A curta-metragem de Eggeling (que faleceu 16 dias após a sua estreia pública) foi exibida numa sessão organizada pelo Novembergruppe, juntamente com outros filmes vanguardistas. Porém, antes dessa estreia, já fora projectado em algumas sessões privadas, nomeadamente em 5 de Novembro de 1924, no Gloria Palast, em Berlim. Para uma descrição mais alargada do filme, e sobre a sua concepção, vd. Betancourt (2016: 57-60).

18. No original: “...no obstante [...] su propósito, aunque rítmico, era todavía el de un pintor. El cine como tal no era su objeto [...].”

pictóricas sobre o movimento das formas. Começou por trabalhar com Eggeling (até 1922); e foi enquanto este preparava *Symphonie Diagonale* que imaginou animar algumas formas abstractas cujo movimento produziria uma espécie de *ballet*, mas, devido a problemas técnicos, o filme (preparado em 1920, em rolos de papel) não chegou a ser concretizado.¹⁹



Imagens 9 e 10: À esquerda, Hans Richter, fotograma de *Rhythmus 23* (1926), e, à direita, pintura *Orchestration of Color* (1923).

Seguiu-se a série de curtas-metragens intitulada *Rhythmus: Rhythmus 21*, realizada entre 1921-23; *Rhythmus 23* (1923), apresentada em Julho de 1923, em Paris; e, por fim, *Rhythmus 25* (1925) – a cores (pintada à mão), ao contrário das outras duas –, estreada em várias salas em 1926, mas entretanto perdida, e antecedida pela importante pintura *Orchestration of Color* (1923) em formato de rolo vertical, com formas geométricas elementares em cores complementares, num jogo de avanço e recuo no espaço – inspirada em parte

19. Após as primeiras experiências nos estúdios da UFA, em Berlim, os dois artistas cedo se aperceberam quão pouco sabiam sobre os aspectos técnicos do cinema: vd. a propósito Vancheri (2007: 52) e Hoffmann (1998: 78). No entanto, as filmagens de parte do rolo pintado *Präludium* viriam a ser utilizadas mais tarde, na curta-metragem *Rhythmus 23*, de Richter.

pelos estudos pré-cinematográficos de Marey e Muybridge –, que, mais tarde, considerou ter-lhe servido como modelo e tema da última curta-metragem citada²⁰.

Sobre as suas curtas-metragens, Richter haveria de dizer mais tarde:

O filme não me interessava naquela época, pelo contrário, e até ao fim, quer dizer até 1925. Ruttmann identificou-se desde o seu primeiro *Opus*-film com o cinema. Ele abandonou a pintura. Para mim, pelo contrário, os pequenos filmes *Rythmus*, que fiz em 1921, 1923 e 1925, não eram senão métodos plásticos, ainda do domínio da pintura, extensões da tela. Somente mais tarde senti a verdadeira possibilidade do novo *médium* filme, encarei as minhas obras como cinema, após 1925.²¹ (Richter *apud* Vancheri, 2007: 82, tradução nossa)

Também o pintor e *designer* gráfico alemão Walter Ruttmann (1887, Frankfurt – Berlim, 1941) realizou ensaios fílmicos importantes, na mesma linha de Eggeling e Richter – quatro curtas-metragens realizadas entre 1921 e 1925, com técnicas de animação: *Lichtspiel: Opus I* (1921), *Opus II* (1922), *Opus III* (1924) e *Opus IV* (1925) –, mas procurou aprofundar os efeitos tridimensionais (ver, sobretudo, *Opus III* e *Opus IV*), numa espécie de geometria animada, que conjugava pintura e música. Ainda haveria de ser o autor da curta-metragem *Wochenende* (1930), um filme experimental apenas com som (sem imagens).²²

20. Cf. Karin v. Maur (1999: 59).

21. No original: “Le film ne m’intéressait pas en ce temps-là, au contraire, et cela jusqu’à la fin, c’est-à-dire jusqu’en 1925. Ruttmann s’est identifié dès son premier *Opus*-film avec le cinéma. Il a quitté la peinture. Pour moi, au contraire, les petits films *Rythmes*, que j’ai faits en 1921, 1923 et 1925, n’étaient que des méthodes plastiques, encore du domaine de la peinture, des extensions de la toile. C’est seulement après que j’ai senti la vraie possibilité du nouveau médium film, que j’ai regardé mes oeuvres comme du cinéma, après 1925.”

Para uma informação completa sobre a carreira de Richter, consultar a seguinte publicação, que inclui material raro: HANS Richter. *Malerei und Film* (1989). Sobre outros filmes, como documentários ou de ficção, vd. François Genton (2010).

22. Também realizou o conhecido documentário *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927); e recorde-se ainda que trabalhou nos filmes *Os Nibelungos: Siegfried* (1924) e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, e foi um colaborador importante de Lotte Reiniger na realização da obra-prima de animação em recortes/silhuetas *As Aventuras do Príncipe Achmed* (1926), a primeira longa-metragem em animação de produção europeia. Infelizmente, ao invés de outros seus compatriotas e colegas de profissão, Ruttmann optou por permanecer na Alemanha durante a II Guerra Mundial, continuando a sua carreira a trabalhar na máquina de propaganda nazi: foi assistente de realização de Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade* (1935), mas morreria na sequência de ferimentos sofridos enquanto filmava

A curta-metragem *Lichtspiel: Opus 1* é, provavelmente, o mais antigo filme abstracto existente; mas nem sempre assim foi considerado, talvez devido a um processo de revisionismo histórico encetado por Richter após a II Guerra Mundial, que terá procurado atribuir a si próprio os louros da primazia desse “feito”, com o *Rhythmus 21*²³. Todavia, antes de Ruttmann, além de Bruno Corra e Arnaldo Ginna, já referidos, o pintor abstracto francês – de origem escandinava – Léopold Survage (1879, Lappeenranta, Finlândia – Paris, 1968), um amigo de Picasso, produziu, em 1913, um conjunto de composições abstractas intituladas *Rythmes colorés*, e, já em 1914, pensara criar uma espécie de pintura em movimento, animando-as em filme, com o propósito de, através das cores e movimento, evocar um ritmo musical. No entanto, o advento da I Grande Guerra interrompeu o projecto (proposto à companhia Gaumont), precursor da “pintura animada”, que nunca veio a concretizar-se.²⁴

Outro pintor alemão que se distinguiu pelas experiências fílmicas, talvez ainda mais influente do que os anteriores, foi Oskar Fischinger (1900, Gelnhausen – Los Angeles, 1967). Realizou os primeiros filmes em conjunto com o irmão Hans; uma série de 13 curtas-metragens intitulada *Studie Nr.* (numeradas sucessivamente, *Nr. 1*, etc.), a última delas datada de 1933-34, entre as quais destacamos as que foram baseadas em partituras musicais de compositores clássicos como Bach ou Brahms, entre outros: a primeira foi *Studie Nr. 6* (1928), e a última *Studie Nr. 12* (1930).

Entre outras curtas-metragens, ainda realizaria *Komposition in Blau* (1932-33), desta feita baseada num tema de jazz, na qual explorou a cor através de um processo especial que ajudou a desenvolver, e que seria premiada no Festival de Veneza de 1935. Entretanto, com a subida ao poder de Hitler,

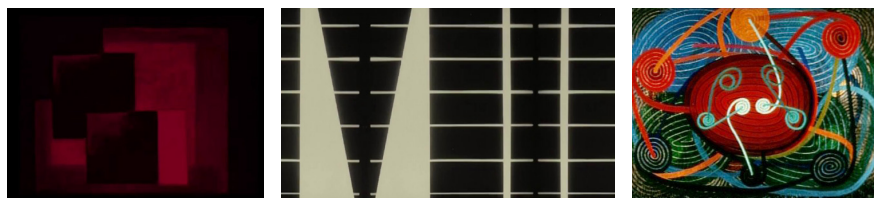
uma batalha na frente Leste, na Rússia.

23. Sobre esta questão, vd. Betancourt (2016: 49), que chama a atenção para o facto de Ruttmann nem sequer figurar em algumas histórias do filme abstracto.

24. Vd. Betancourt (2016: 45-47), Maur (1999: 92) e Jean Mitry (1974: 29-33). Este último autor (*Ibid.*: 29) sublinha que para Survage “[a] pintura era o essencial. O cinema não lhe emprestava mais do que o seu movimento” [tradução nossa].

No original: “La pintura era lo esencial. El cine no le prestaba más que su movimiento” [trad. Javier Herrera].

os dois irmãos iriam separar-se: aceitando um convite da Paramount para ir trabalhar para Hollywood, Oskar refugiou-se nos Estados Unidos da América em 1936, onde prosseguiu a sua carreira artística, e Hans haveria de morrer na frente russa em 1944.



Imagens 11 e 12: À esquerda e ao centro, Walter Ruttmann, fotogramas de *Opus III* e *Opus IV*. À direita, imagem 13: O. Fischinger, fotograma de *Motion Painting No.1* (1949).

Fischinger foi um contínuo experimentador, que utilizou técnicas muito diversas. A curta-metragem *Motion Painting No. 1* (1949) – o último projecto concluído –, por exemplo, na qual ensaiou pinturas animadas utilizando tintas de óleo sobre folhas de Plexiglas, para acompanhar um excerto do Concerto Brandburg No. 3, de J. S. Bach, constituiu um modelo para filmes posteriores²⁵. Como refere Jean Mitry, “[é]-lhe atribuída geralmente a realização de *Toccata y fuga*, primeiro precedente de *Fantasia* (1940), de Walt Disney, onde a música, executada por diferentes instrumentos e transcrita em desenhos abstractos, era acompanhada por movimentos animados em função da altura e do timbre da partitura”²⁶ (1974: 202, tradução nossa).

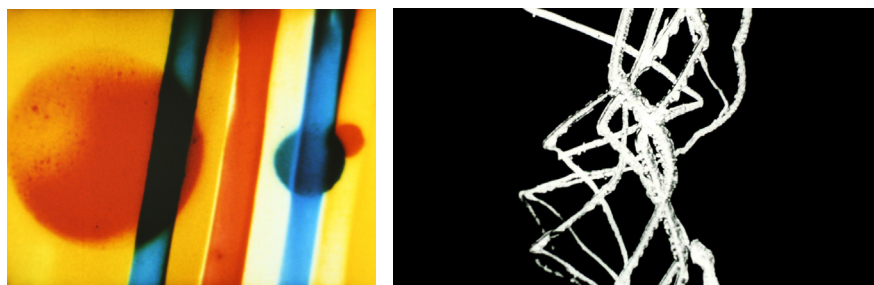
25. Ganhou o Grand Prix no International Film Festival de Bruxelas, em 1949.

26. No original: “Se le atribuye generalmente la realización de *Toccata y fuga*, primer precedente de *Fantasia* de Walt Disney (1940), donde la música, ejecutada por diferentes instrumentos y transcrita en dibujos abstractos, estaba seguida por movimientos animados en función de la altura y del timbre de la partitura” [trad. Javier Herrera].

Mas, como acrescenta Mitry (*ibid.*), “[n]a realidade, limitou-se a supervisionar os trabalhos da equipa Walt Disney, quer dizer, Joe Stagle, Nino Carbe e John Heuch” [tradução nossa]. No original: “En realidad, se limitó a supervisar los trabajos del equipo Walt Disney, es decir, Joe Stagle, Nino Carbe y John Heuch” [trad. Javier Herrera].

Acrescentaremos, ainda, que Fischinger criou efeitos especiais para *Mulher na Lua* (1929), de Fritz Lang.

Entre os artistas de tendência abstracta, merece ainda menção especial o pintor (e escultor cinético) de origem neozelandesa Len Lye (1901, Christchurch – Warwick, Rhode Island, 1980), que repartiu a sua carreira artística entre Inglaterra e os Estados Unidos da América. Após o seu primeiro filme, a curta-metragem *Tusalava* (1929), na qual ainda se serviu de técnicas tradicionais de animação, Lye foi o primeiro a utilizar a técnica da pintura aplicada directamente sobre a película, com tintas celulósicas – nas curtas de animação *Colour Box* (1935), *Kaleidoscope* (1935) e *Trade Tattoo* (1937) –, expandindo o campo de intervenção da pintura, que ganhou assim mais um suporte. Já em filmes como *Free Radicals* (1958) e *Particles in Space* (1961-66), realizados nos EUA, para onde se mudou em 1944, raspou a própria película, na emulsão, para desenhar os grafismos pretendidos.²⁷

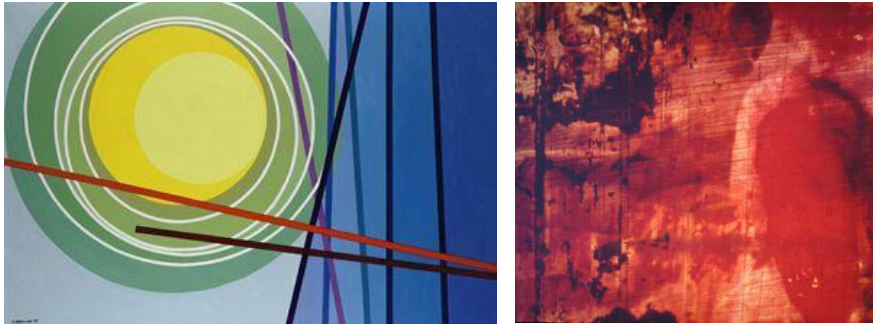


Imagens 14 e 15: Len Lye, fotogramas de *Colour Box* (1935), e *Free Radicals* (1958).

Lye abriu caminho a outros cineastas experimentais posteriores, como Luigi Veronesi (1908 – 1998, Milão) ou Stan Brakhage (1933, Kansas City – Victoria, Canadá, 2003). Veronesi foi um pintor italiano abstracto relevante, cujas obras se distinguem pela clareza das relações entre os elementos, e o dinamismo da composição. O interesse pelo cinema surgiu do desejo de introduzir a quarta dimensão na pintura: entre 1938 e 1985,

27. Sobre a longa carreira de Lye, e outros filmes realizados, vd. Betancourt (2016: 89-97). Em 2005, durante o Festival Internacional de Animação de Annecy, o mais importante do mundo, um painel de especialistas em cinema de animação elegeu uma lista daqueles que considerou os 100 filmes mais importantes na história deste género específico de cinema: *Colour Box* ficou colocado no 8.º lugar, e *Free Radicals* no 41.º.

realizou nove filmes experimentais e abstractos, que não perduraram todos, pois a maioria foi destruída em consequência dos bombardeamentos sobre Milão, em 1943; dois deles, *Film 4* (1940), o primeiro abstracto – no qual pintou directamente sobre a película –, e *Film 13* (1981-85), foram regidos no ritmo da montagem pela conhecida ‘sucessão de Fibonacci’²⁸ (e, em *Film 13*, também o número de ouro), ou seja, um sistema de construção com longa tradição na pintura.²⁹



Imagens 16 e 17: À esquerda, Luigi Veronesi, pintura *Costruzione KF 31* (1992); à direita, Stan Brakhage, fotograma de *Thigh Line Lyre Triangular* (1961).

28. A conhecida ‘sucessão de números de Fibonacci’ deve-se ao mercador e matemático Leonardo de Pisa (c.1170 – c.1240), mais conhecido como Fibonacci, que em 1202 publicou o tratado *Liber Abaci* –, em 1228, surgiu uma edição revista e acrescentada; aquela que podemos consultar hoje –, dividido em três partes e 15 capítulos, através do qual introduziu na Europa os algarismos hindu-árabes. Os primeiros sete capítulos são dedicados aos algarismos e à sua utilização (cálculo) como números inteiros e frações, e os seguintes abordam outros aspectos; nas últimas páginas, figura um pequeno enigma matemático, que coloca uma pergunta e propõe solução para um enigma natural: resolver o problema da *proliferação dos coelhos*. Na verdade, Fibonacci pretendeu formular uma lei que determinasse o poder de reprodução destes animais (de tal ordem que, em poucos anos, se pode perder todo o controlo), partindo de uma pergunta: quantos coelhos derivarão de um casal num ano, se a) em cada mês cada par de coelhos origina outro par, com a excepção de que b) cada par começa a procriar durante o segundo mês seguinte ao seu próprio nascimento?

Para os seus propósitos dentro do problema, Fibonacci deteve-se no 12.º mês, apesar da sucessão poder ser levada até ao infinito. A sua sequência ordenada de números naturais é a seguinte: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233...; ou seja, cada número da sucessão (número de pares) resulta da soma dos dois anteriores. Posteriormente, outros matemáticos começaram a relacionar os números da sucessão, dividindo cada um pelo anterior, e observaram que a relação entre cada número e o seu precedente oscila, a partir de certa altura, à volta do valor 1,618, o *número de ouro*, e conforme aumentam os números, os decimais vão sendo mais constantes: $34:21 = 1,619$; $89:55 = 1,618$, etc. Além disso, verifica-se que, quando invertemos a divisão entre dois números consecutivos (o menor pelo maior, como $144:233$), obtemos um número semelhante, 0,618, que corresponde à denominada *secção áurea*, ou “Regra de Ouro”. Sobre este tema, vd. Priya Hemenway (2008: 70-89).

29. Para uma análise detalhada da carreira de Veronesi, e os seus filmes, vd. Chiara Savettieri (2010: 83-95).

Já o norte-americano Stan Brakhage foi um criador com uma obra muito multifacetada; considerado um dos mais importantes (e influentes) autores do século XX, e dos mais fecundos: realizou mais de 300 filmes entre 1952 e o ano da sua morte. Como assinala Luc Vancheri, com justiça,

[o]s *hand painted films*³⁰ de Stan Brakhage constituem uma das mais notáveis tentativas literais de levar a pintura para o campo do cinema. Não dão apenas conta de uma vontade de renovar o gesto de pintar no contacto com um novo material, o filme de celulóide, e um novo dispositivo de exposição das imagens, uma vez que os filmes pintados estão destinados a ser projectados do mesmo modo que qualquer outro filme, mas desenvolvem uma estética cinematográfica original que esbate as fronteiras entre pintura e cinema.³¹ (2007: 87, tradução nossa)

Além da sua criação artística, destaque-se ainda que Brakhage foi, juntamente com os cineastas Jonas Mekas e Peter Kubelka, e o historiador e crítico P. Adams Sitney, um dos fundadores da importante instituição Anthology Film Archives, em 1970, que cumpre uma relevantíssima missão de coleccionar, preservar/restaurar e exhibir filmes experimentais, produzidos em diferentes períodos da história do cinema; a que acrescenta ainda a actividade editorial, seja através de DVD ou da publicação de livros: ou seja, um projecto eminentemente histórico/museológico.

30. Filmes criados sem utilização de qualquer câmara, como *Thigh Line Lyre Triangular* (1961); *The Dante Quartet* (1987), dividido em quatro partes e baseado na *Divina Comédia*, de Dante; *Delicacies of Molten Horror Synapse* (1991); ou *Seasons...* (2002), inspirado nas cores e texturas das xilografuras dos pintores japoneses Hokusai e Hiroshige, assim como no movimento das formas dançando no espaço dos filmes de Robert Breer e Len Lye. Assinalemos, ainda, a famosa curta-metragem em 16 mm *Garden of Earthly Delights* (1981), inspirada pela pintura *O Jardim das Delícias* (1503-1515), de Hieronymus Bosch, inteiramente criada sem recurso a qualquer câmara, na qual colou vegetação (como pétalas de flores, ou folhas) ou asas de insectos, em tiras de película brancas (“*Film leader*”, comprimento de película anexado ao início ou ao fim de um filme); como já acontecera também em *Mothlight* (1963): tem ainda a particularidade de ter sido pensado para ser projectado a 18 imagens por segundo, o que levanta problemas técnicos para a maior parte dos projectores.

31. No original: “Les *hand painted films* de Stan Brakhage constituent l’une des plus remarquables tentatives littérales de porter la peinture sur le terrain du cinéma. Non seulement elles rendent compte d’une volonté de renouveler le geste de peindre au contact d’un nouveau matériau, le film de celluloid, et d’un nouveau dispositif d’exposition des images, puisque les films peints sont destinés à être projetés au même titre que n’importe quel autre film, mais elles développent une esthétique cinématographique originale qui brouille les frontières entre peinture et cinéma.” Sobre os filmes de Brakhage, vd. também A. L. Rees (2009: 55-56) e Betancourt (2016: 259-264).

Também merecem ser recordados, ainda, outros pintores que se distinguiram por contribuições pioneiras para o cinema norte-americano: como Dwinell Grant (1912, Springfield, Ohio – Doylestown, Pensilvânia, 1991), cujos filmes são uma extensão das pesquisas pictóricas de um artista abstracto interessado nas relações entre as artes visuais e a música; Douglass Crockwell (1904, Columbus, Ohio – Glens Falls, Nova Iorque, 1968), que animou pinturas sobre vidro, através de um processo próprio que patenteou; Joseph Cornell (1903, Nyack, Nova Iorque – Nova Iorque, 1972), precursor histórico da utilização de *found footage*; ou Robert Breer (1926, Detroit – Tucson, 2011).³²

Em 1920, o pintor e fotógrafo Charles Sheeler (1883, Filadélfia – Nova Iorque, 1965) e o fotógrafo Paul Strand (1890, Brooklyn – Orgeval, 1976) realizaram a curta-metragem *Manhatta*, em preto e branco, amiúde considerado o primeiro filme vanguardista produzido nos EUA, que é composto por 65 planos e tem a duração de 7 minutos e 22 segundos na sua versão muda³³. Por estranho que possa parecer, pois o filme inaugurou um género de documentário sobre as grandes metrópoles – e teve alguma popularidade –, Sheeler parece tê-lo desprezado, ou esquecido, a partir de certa altura: na verdade, nem sequer o menciona nas suas memórias. Após uma bem-sucedida carreira como fotógrafo, que muito tinha contribuído para a fama que alcançou durante os anos 20, seguindo um conselho da sua galerista, passou a dedicar-se quase exclusivamente à pintura, que terá considerado sempre a sua verdadeira vocação.

32. Sobre Dwinell Grant e Douglass Crockwell, vd. Bruce Posner (2001: 23, 28-9, 80-82). Alguns filmes destes pintores (bem como de outros de que falamos, como J. Cornell) estão disponíveis na edição em DVD que indicamos na Filmografia.

33. O filme estreou – comercialmente – apenas em 21 de Julho de 1921, no cinema Rialto, Nova Iorque (Broadway), como complemento de uma longa-metragem, durante uma semana; voltou a ser exibido em 1926. Além da versão muda indicada, existe uma sonorizada com 9 minutos e 44 segundos.

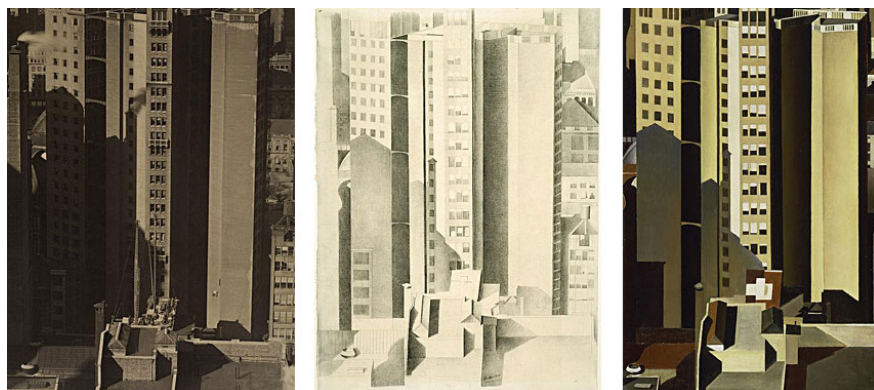


Imagem 18: À esquerda, Charles Sheeler, fotograma do plano 15 de *Manhatta* (1920); ao centro e à direita, desenho e pintura *Skyscrapers* (1922), respetivamente.

Porém, são conhecidas várias pinturas e desenhos que foram claramente inspirados em fotogramas do filme citado, tais como: a pintura *Church Street El*, datada do mesmo ano daquele e que transpõe um fotograma do plano 59; a pintura *Skyscrapers* (1922), e um desenho, usando como modelo um mesmo fotograma do plano 15, com arranha-céus vistos a partir do Equitable Building; e o desenho *Totems in Steel* (1935), baseado num plano que apresenta um arranha-céus em construção. Entende Patricia Kruth (2007: 169-178), servindo-se do exemplo de Sheeler, que o cinema é uma das fontes dos pintores “precisionistas” americanos, que tiveram neste e em Charles Demuth (1883-1935) os seus expoentes máximos, os quais se interessaram sobretudo por temas arquitecturais e industriais.

Um caso raro é o do pintor realista norte-americano Andrew Wyeth (1917-2009, Chadds Ford), que admitiu abertamente ter sido influenciado pelo cinema, e muito em particular pelo importante cineasta King Vidor, tendo mesmo uma obsessão pelo filme *The Big Parade* (1925): em 1975, numa carta enviada a Vidor, Wyeth afirmava que o tinha visto no cinema 180 vezes, na íntegra, “[...] e que, de múltiplas maneiras e abstractas, tinha sido a influência mais forte, a única mesmo, sobre a sua pintura”³⁴ (Wyeth *apud*

34. No original: “[...] et que, de façons multiples et abstraites, cela avait été l’influence la plus forte, l’unique même, sur sa peinture.”

Gallagher, 2007: 206, tradução nossa). Em 1980, King Vidor realizou a sua última obra, a curta-metragem documental *The Metaphor*; nela, encontra-se com Wyeth para declarar-lhe que foi muito influenciado nos seus filmes pelas pinturas dele: em resposta, o pintor reafirma a Vidor a influência que a composição das imagens dos seus filmes exerceu na sua pintura.³⁵



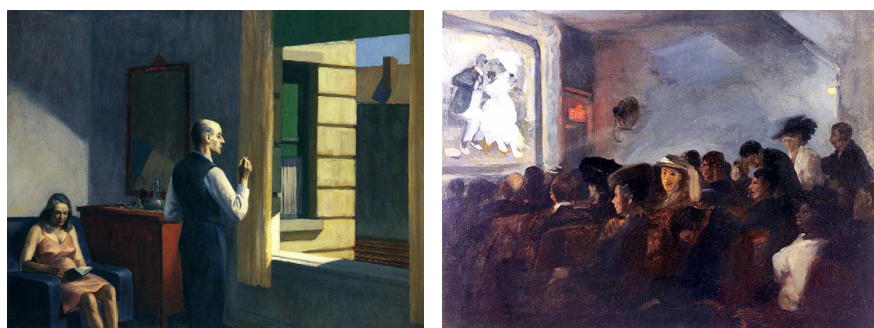
Imagens 19 e 20: À esquerda, Andrew Wyeth, pintura *Christina's World* (1948); à direita, King Vidor, fotograma de *An American Romance* (1944).

Em *The Metaphor* (1980), Wyeth afirma mesmo ter consciência da incompreensão das pessoas que se espantam que continue a maravilhar-se perante *The Big Parade* (1925), e retorque: “É porque não compreendem a minha pintura”. Na curta-metragem confrontam-se planos desse filme (sobretudo paisagens) com pinturas do artista, como a famosa *O mundo de Cristina* (1948); mas também podem ser encontradas analogias com planos de outros filmes de Vidor, como *An American Romance* (1944).

Outro artista que não escondeu quanto apreciava ver filmes, sobretudo os do subgênero *film noir*, foi Edward Hopper (1882, Nyack, Nova Iorque – Nova Iorque, 1967), cujas pinturas têm um profundo carácter “proto-cinematográfico”, usando um termo de Ann Hollander (1991), porque muitas delas sugerem mais do que descrevem, apresentam cenas em “suspensão” que prenunciam situações prestes a acontecer, nas quais o espectador pode projectar as

35. Refira-se que King Vidor foi também um colecionador de arte e um pintor amador; sobre essa faceta, vd. Tag Gallagher (2007: 207-209). Começou a pintar em 1939, e essa prática influenciou o seu pensamento sobre a cor, a partir da rodagem do filme *Northwest Passage* (1940), como já tivemos ocasião de mencionar em comunicação anterior (Encontro Internacional *O Cinema e as outras Artes*, 2018). Em sentido contrário, também é possível apontar que as pinturas de Wyeth foram uma referência saliente (mais, ou menos, assumida) em vários filmes conhecidos de outros cineastas.

suas próprias histórias: ou seja, Hopper inclui o *fora-de-campo*³⁶. Acresce, além disso, que certas pinturas suas – como *New York Movie* (1939) ou *The Sheridan Theatre* (1937) – fazem alusões muito concretas à sétima arte; mais precisamente, tomam como tema as salas de cinema que frequentou. Neste aspecto, porém, não é caso único entre os pintores norte-americanos, porque outros antes dele, seus contemporâneos, o fizeram: é o caso das pinturas *A Paramount Picture* (1934), de Reginald Marsh (1898, Paris – Dorset, Vermont, 1954), ou *Movies, Five Cents* (1907), de John Sloan (1871, Lock Haven – Hanover, New Hampshire, 1951).



Imagens 21 e 22: À esquerda, Edward Hopper, pintura *Hotel by a Railroad* (1952); à direita, John Sloan, pintura *Movies, Five Cents* (1907).

Mais recentemente, também podemos apontar o pintor checo Andrew Valko (n. 1957, Praga), autor de séries de pinturas hiper-realistas que retratam, algo nostálgicamente, cenas icônicas de filmes conhecidos projectados em cinemas *drive-in*³⁷.

36. Sobre este aspecto em Hopper, bem como sobre a sua origem na pintura holandesa do século XVII, a cuja linhagem a arte de Hopper pertence, escrevemos extensamente num artigo nosso já publicado, para o qual remetemos: Carlos Alberto de Matos Trindade (2017: 36-37). No mesmo artigo (*Ibid.*: 37-46), também analisamos com alguma profundidade a enorme presença do pintor norte-americano nas imagens cinematográficas (sendo, muito provavelmente, o pintor mais citado pelo cinema), em relação com imagens produzidas por alguns fotógrafos. Ainda, sobre múltiplos aspectos da sua obra, vd. *HOPPER* (2012); em particular (*Ibid.*: 279-311), uma parte que nos parece útil para compreender melhor o porquê da influência relevante que a sua pintura teve, e continua a ter, sobre o cinema e a obra de alguns fotógrafos, que inclui um artigo importante de Wim Wenders (grande admirador de Hopper).

37. Para ver as pinturas referidas deste artista checo, visitar o seu sítio de internet oficial: <http://www.andrewvalko.com/>.

Posteriormente, a partir dos anos 60, foram surgindo outras soluções formais na pintura. Entre os artistas da *Pop Art*, merece referência James Rosenquist (n. 1933, Grand Forks, Dakota do Norte), que em muitas obras parece perseguir uma narrativa, utilizando uma estrutura decomposta do plano da pintura que evoca a montagem cinematográfica, assim como as pranchas de Banda Desenhada. O também norte-americano Larry Rivers (1923, Nova Iorque – Nova Iorque, 2002), um precursor da *Pop*, na fase final da carreira, prestou homenagem, podemos dizer, a alguns actores ícones da sétima arte como Charlie Chaplin, Groucho Marx ou Fred Astaire, em algumas das suas pinturas a óleo que exploram a tridimensionalidade. Numa série dedicada a Fred Astaire – na qual, como em outras, as telas são montadas em *cadapak* esculpido –, a representação do movimento da dança, decomposto ritmicamente, é um elemento preponderante.

Antes de Rivers, também Andy Warhol (1928, Pittsburgh – Nova Iorque, 1987) realizara um grande número de obras alusivas a actores e atrizes do cinema americano; mas, além disso, para Warhol, o cinema foi também uma importante ferramenta criativa, fazendo parte integrante da sua produção artística, sendo decerto, ainda hoje, um dos nomes mais associados ao designado cinema *underground*: lembrem-se, entre outros, filmes como *Sleep* (1963), *Eat* (1963) ou *Empire* (1964).³⁸



Imagens 23 e 24: À esquerda, James Rosenquist, pintura *Look Alive (Blue Feet, Look Alive)*, 1961; à direita, Larry Rivers, pintura *Danseur sur un fond abstrait (Fred bondissant I)*, 1988.

38. Sobre os filmes de Warhol, vd. Christopher Eamon (2009: 76-79).

Também, noutros pintores, encontramos uma divisão do plano da pintura em unidades ou fragmentos, mas introduzindo o elemento da sequência linear que produz a ideia de tempo, associado com alusões a movimentos de câmara como o *travelling* e o *zoom*, como acontece nos trípticos *Chrysanthemum* (1981) e *Sunflowers with blue background* (1985-86), da pintora norte-americana Pat Steir (n. 1938, Newark, Nova Jérсия). Já no díptico *A visit with Christopher & Don* (1984), de David Hockney, outro pintor *Pop*, é-nos oferecida uma verdadeira deambulação por dentro de uma casa, através dos seus aposentos e recantos, em confronto com o contexto exterior a esta: a composição é muito dinâmica, rítmica e com contrastes de luz variados, sugerindo-nos várias tomadas de vista daquilo que se foi observando durante uma visita, como indica o título; e faz-nos sentir a passagem do tempo.

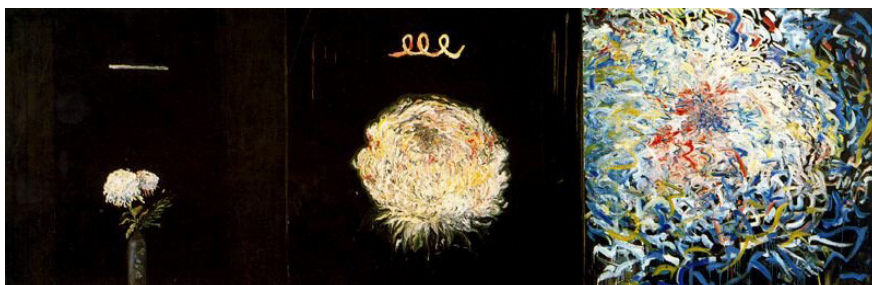


Imagem 25: Pat Steir, tríptico *Chrysanthemum* (1981).

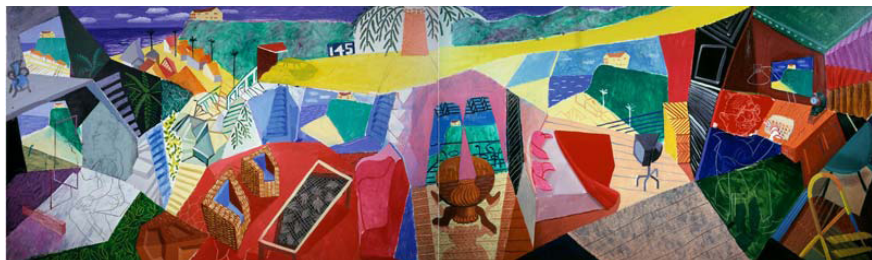
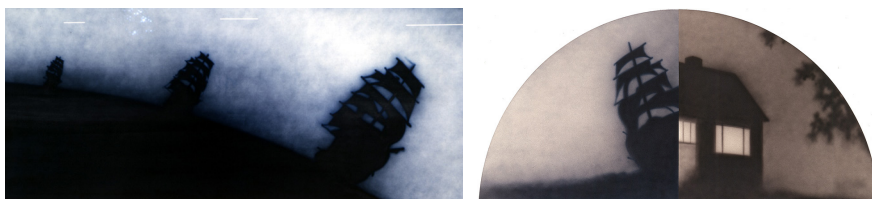


Imagem 26: David Hockney, pintura *A visit with Christopher & Don* (1984).

Por outro lado, o artista norte-americano Ed(ward) Ruscha (n. 1937, Omaha), igualmente associado à *Pop Art*, interessado na arquitectura e signos de Los Angeles ou nas imagens de cartazes, nas suas pinturas mais conhecidas, incorporou palavras ou frases, incluindo um grande número de obras nas

quais aparece a palavra “Hollywood”. Contudo, preferimos destacar aqui, em vez dessas, outras pinturas nas quais é evidenciada uma espécie de “efeito” *flou*, que as aparenta de algum modo às técnicas de cor específicas do cinema das primeiras décadas: referimo-nos, mais concretamente, aos processos monocromáticos da tinteagem e viragem. Refira-se que também muitas pinturas do alemão Gerhard Richter (n. 1932, Dresden) patenteiam o mesmo tipo de efeito.



Imagens 27 e 28: Ed Ruscha, pinturas *Ship Talk* (1988), à esquerda; e *The Mighty Ones* (1993), à direita. O “efeito” *flou*.

Exemplo de uma relação ainda mais evidente com o cinema é a obra do artista norte-americano John Baldessari (n. 1931, National City, Califórnia), que iniciou a carreira como um pintor mais ou menos convencional, mas, a partir de finais da década de 1960, enveredou por uma via mais conceptual, com características próprias, servindo-se sobretudo do *medium* fotográfico como meio de expressão, após ter queimado toda a obra pictórica anterior: não sem antes ter tido o cuidado de a expor uma última vez no seu ateliê; com as cinzas criou a obra *The Cremation Project* (1970), uma urna em forma de livro. Data ainda dessa época a série de pinturas *The Commissioned Paintings* (1969), uma alusão irónica ao mundo da arte, cuja execução já encomendou a outros pintores.

Nos trabalhos que passou então a produzir, deitou mão a um repertório de imagens alargado, constituído quer por fotografias (da sua autoria, ou apropriadas) quer por fotogramas de filmes ou imagens televisivas, captadas por um qualquer dispositivo, além da inclusão frequente (até finais dos anos 70) de textos provenientes de fontes diversas. Baldessari exerceu uma forte influência numa geração de artistas que fez uso da apropriação de

imagens³⁹, seja na qualidade de professor no California Institute of the Arts (David Salle, Matt Mullican, etc.) ou através do reconhecimento da mesma, admitido por outros artistas, como Barbara Kruger.⁴⁰

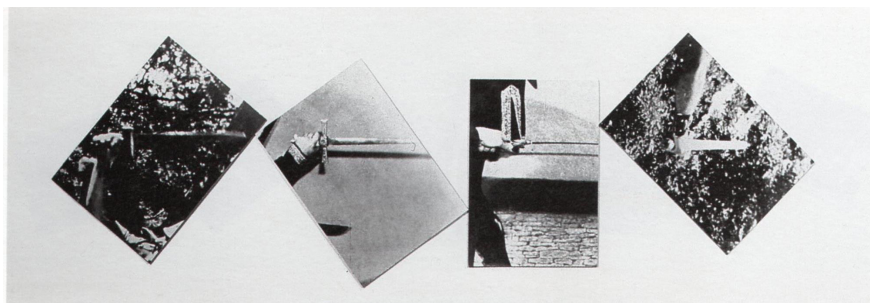


Imagem 29: John Baldessari, *Violent Space Series: Four Portraits of Swords Aligned* (1976). Quatro fotografias p/b.

Os trabalhos que neste contexto mais nos interessam são fundamentalmente os criados em meados da década de 1970, e durante a década de 80, construídos com imagens seleccionadas oriundas sobretudo da produção cinematográfica hollywoodiana. Em muitos dos que constituem as *Violent Space Series* (1975-1976), utiliza sequências de imagens com um tema semelhante, que, todavia, conservam a sua autonomia – reforçada pelo facto de terem perdido o contexto de origem; se conservam ainda a sugestão de emoções, ou de acções, daí não deriva qualquer narração –, sendo a coerência compositiva obtida através da presença, em cada uma delas, de um elemento que se repete (um revólver, uma espada [imagem 29], etc.),

39. Em finais dos anos 70 do século passado, no contexto do denominado pós-modernismo, assistiu-se ao desenvolvimento da prática artística denominada *Appropriation Art* – que convém, desde já, distinguir da que recorre à *citação*, com que por vezes é confundida –, caracterizada genericamente por uma apropriação de imagens preexistentes, sejam aquelas providas da dita “alta cultura”, sejam as oriundas da ampla cultura de massas, ou “baixa cultura”; de qualquer modo, referências imagéticas pertencentes ao espólio da memória colectiva. Enquanto “movimento”, o seu surgimento aconteceu no Outono de 1977, com a exposição *Pictures*, comissariada para a galeria Artists’Space, de Nova Iorque, por Douglas Crimp, então crítico de arte da influente revista *October*, que convidou um grupo de artistas mais interessados num questionamento da imagem como mediação da experiência estética, em vez de produzirem imagens originais providas da realidade ou fruto da imaginação. Significativamente, Arthur C. Danto, na sua famosa obra *After the End Of Art*, considerou a prática apropriativa como a principal contribuição artística da década de 80: cf. Arthur C. Danto (1997: 15).

40. Cf. Guadalupe Echevarría & Vicente Todolí (1989: 13).

num alinhamento mais ou menos evidente; neste aspecto, são uma espécie de prolongamento de experiências anteriores, repetindo uma estratégia similar à das *Alignement Series*.

Baldessari reenquadra as imagens, e muitas vezes intervém sobre elas pintando-as com tintas de óleo ou acrílicas, às vezes em fotomontagens complexas (usando formatos variados), nas quais, mormente na década de 1980, é muito evidente o recurso a técnicas aparentadas às da montagem cinematográfica. Contudo, segundo o crítico de arte Alexandre Melo, “... o princípio de montagem na sua versão esquerdista mais radical. Isto é, privilegiando deliberadamente os efeitos paradoxais, imprevistos ou não-típicos e evitando qualquer intenção de reforço ilustrativo de um sentido global previamente determinado e inequivocamente perceptível” (1995: 15).

Geralmente, cria aproximações inusitadas entre as imagens, provocando situações em que podemos sentir uma tensão latente, como em *Pelicans Staring at Woman with Nose Bleeding* (1984), onde justapôs a imagem de uma mulher que sangra do nariz com uma outra na qual vemos pelicanos, que a parecem olhar fixamente, algo agressivamente, trazendo à memória o filme *Os Pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock. Com frequência, como em *Various Shadows* (1984), são jogos de claro-escuro e sombras sugestivas que nos anunciam que algo aconteceu, ou poderá estar prestes a acontecer.



Imagens 30 e 31: À esquerda, John Baldessari, *Pelicans Staring at Women with Nose Bleeding* (1984), fotografia a p./b., óleo; e, à direita, *Various Shadows* (1984), fotografias a p/b.

Reflexões finais

Referimo-nos na introdução ao reconhecimento tardio do Cinema como *arte*. Na verdade, fora dos círculos ligados ao cinema, ele ocorreu mais tarde do que na Fotografia, que obteve esse estatuto antes; tal ‘atraso’ parece ter-se devido, principalmente, ao facto do cinema (em particular o de Hollywood) permanecer muito ligado à noção de ‘*show business*’⁴¹. Assim, já neste século, Karl French (um autor ligado ao cinema, sublinhe-se) ainda podia exprimir uma posição muito crítica, que resumimos: o cinema nasceu de um casamento entre tecnologia e comércio, e, em larga medida, foi e permanece um *medium* comercial, dirigido para o negócio; enquanto as outras artes visuais são exclusivas, os filmes são inclusivos; o cinema abrange a gama desde, num extremo, arte conscientemente exclusiva, elitista, até (no outro extremo) um populismo envergonhado com pouca ou nenhuma aspiração a ser arte.⁴²

É possível que essa situação, originadora de alguns preconceitos entre as elites intelectuais, tenha inibido muitos pintores, mas, ainda assim, verifica-se que, desde cedo, outros tantos começaram a prestar atenção ao novo meio de expressão, e foram capazes de tirar proveito dele, de múltiplas maneiras. De resto, alguns abandonaram mesmo a pintura como “arte a tempo inteiro”, embora ela não tenha cessado nunca, no entanto, de ressoar nos seus filmes. Neste artigo, procuramos apenas apresentar alguns exemplos mais significativos, embora nalguns casos sem poder prestar uma atenção mais desenvolvida, que mereceriam. Mas, obviamente, tomamos algumas opções de escolha, e outros pintores poderiam ser abordados.

41. Pese embora muita da produção cinematográfica alemã, francesa e soviética, dos anos 20 e 30, ter uma clara intenção artística. Porém, já em 1934, na conferência intitulada *On Movies*, publicada pela Princeton University em Junho de 1936, o reputado historiador de arte Erwin Panofsky encetou a sua defesa, procurando legitimar a sua presença nos museus, em pé de igualdade com as outras artes, servindo-se de paralelismos com exemplos extraídos das outras artes: entretanto, republicou o texto em 1947 com importantes alterações, introduzindo a separação entre um cinema de “autor” e um mais “popular”, que depois se tornou comum. Apesar desse esforço precursor, pode-se afirmar que o cinema continuou a merecer desconfiança no meio artístico durante muito tempo (e as posições de muitos profissionais do “meio” cinematográfico também contribuíram para isso), e assim, por exemplo, o influente ensaísta e crítico de arte americano Clement Greenberg, nas poucas vezes que se dignou referi-lo, demonstrou um certo desprezo. A propósito de Panofsky e as posições de Greenberg, e no geral as relações entre o cinema e a pintura, vd. o excelente ensaio de Jean-Claude Lebensztejn (2005).

42. Cf. Karl French (2004: 6).

Nos dias de hoje, as fronteiras entre as artes têm-se desvanecido cada vez mais, devido a uma crescente hibridação de formas e *media*; em consequência, as tradicionais distinções dos campos disciplinares estão muito enfraquecidas, e as teorias ‘formalistas’ têm pouco eco. É por isso que, por exemplo, os “filmes pintados” de Stan Brakhage tanto podem reivindicar um lugar na história do cinema como na da pintura abstracta.

Um número relevante dos artistas que abordamos pertence ao período do Modernismo, durante o qual a pintura seguiu por caminhos maioritariamente opostos aos do cinema *mainstream* que, na mesma altura, ia em contramão com as suas formas narrativas e realistas. Mesmo assim, esses artistas (como outros a seguir) não deixaram de prestar atenção ao cinema, aproveitando-se dele para os seus fins, submetendo-o a estudo, transformando-o e subvertendo-o em filmes que alargaram ainda mais o campo da pintura (e do cinema), ou incorporando e interpretando nas suas telas imagens e elementos formais oriundos daquele.

Referências bibliográficas

- Barsacq, L. (1970). *Le Décor de Film*. Paris: Éditions Seghers.
- Betancourt, M. (2016). *The History of Motion Graphics: from Avant-Garde to Industry in The United States*. Middletown: Wildside Press.
- Blunt, A. (1992). *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. José Luis Checa Cremades (Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Nova Jérсия: Princeton University Press.
- Durafour, J.-M. (2010). Man Ray: voir le cinéma en peinture. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes, XXIII^e Année*, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 62-73.
- Eamon, C. (2009). An Art of Temporality. In Stuart Comer (Ed.), *Film and Video Art* (pp. 67-85). Londres: Tate Publishing.
- Echevarría, G., & Todolí, V. (1989). Una clase de orden diferente: la historia de John Baldessari. In *NI POR ÉSAS, NOT EVEN SO. John Baldessari* (pp. 13-16). Madrid, València: Ministerio de Cultura / Generalitat Valenciana.

- French, K. (2004). *Art by Film Directors*. Londres: Mitchell Beazley.
- Gallagher, T. (2007). King Vidor et la peinture. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*, XX^e Année, n.º 77-78-79-80, Juillet-Décembre, 206-211.
- Genton, F. (2010). L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*, XXIII^e Année, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 49-61.
- Hans R. (1989). Malerei und Film. *Kinematograph*, n.º 5. Frankfurt am main: Deutsches Filmmuseum.
- Hemenway, P. (2008). *El Código Secreto: la misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*. Sergio Pawlowsky Glahn (Trad.). Colónia: Evergreen.
- Hoffmann, J. (1998). Hans Richter: Constructivist Filmmaker. In Stephen C. Foster (Ed.), *Hans Richter: activism, modernism, and the avant-garde*. Michaela Nierhaus (Trad.). Cambridge, Massachusetts, Londres: The MIT Press.
- Hollander, A. (1991). *Moving pictures*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Hopper, E. (2012). Catalogue d'exposition Edward Hopper. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais.
- Jeffett, W. (2010). Salvador Dalí et le "réalisme magique" du cinéma: procédés filmiques en peinture. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*, XXIII^e Année, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 111-125.
- Kruth, P. (2007). Symphonies urbaines et peinture. Réflexions autour de *Manhatta* et *Rien que les heures*. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*, XX^e Année, n.º 77-78-79-80, Juillet-Décembre, 169-178.
- Lebensztejn, J.-C. (2005). Em Pura Perda. In João Bénard da Costa & Jean Louis Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 216-235). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Lee, R. W. (1967). *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton & Company.

- López, A. G. (2007). La *inhumana*. Cine y pintura de vanguardia. La historia de un flirteo tan inconciliable como provechoso. In Áurea Ortiz Villeta (Ed.), *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine* (pp. 99-114). Quaderns del MuVIM, série Minor n.º 5. València: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad.
- Maur, K. V. (1999). *The Sound of Painting*. Munique, Londres, Nova Iorque: Prestel.
- Melo, A. (1995). O terceiro sentido ou a melhor de 1001 tentativas. In *John Baldessari: This not That* (pp. 11-19). Manchester/Lisboa: Cornerhouse/Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.
- Mitry, J. (1974). *Historia del Cine Experimental*. Javier Herrera (Trad.). Valência: Fernando Torres Editor.
- Peucker, B. (1995). *Incorporating Images. Film and The Rival Arts*. Nova Jérсия: Princeton University Press.
- Posner, B. (2001) (Ed.). *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. Nova Iorque: Black Thistle Press/Anthology Film Archives.
- Rees, A. L. (2009a). Movements in Film 1912-40. In Stuart Comer (Ed.), *Film and Video Art* (pp. 27-45). Londres: Tate Publishing.
- Rees, A. L. (2009b). Movements in Film 1941-79. In Stuart Comer (Ed.), *Film and Video Art* (pp. 47-65). Londres: Tate Publishing.
- Schefer, J. L. (2005). Prefácio. In João Bénard da Costa & Jean Louis Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 22-27). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- S.n. (1980). *Salvador Dalí: retrospectiva 1920-1980*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne.
- Trindade, C. A. de M. (2017). Intersecções entre Pintura, Cinema e Fotografia: referências picturais hopperianas nas imagens cinematográficas e fotográficas. In José da Silva Ribeiro, Carlos Eduardo Viana, Luiza Pereira Monteiro & Daniel Maciel (Coord.), *Encontros de Cinema/6.ª Conferência Internacional de Cinema de Viana 2017* (pp. 35-47). Viana do Castelo: AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual.

Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. Paris: Armand Colin.

Vancheri, L. (2010). Terra Incognita: Le cinéma selon Lászlo Moholy-Nagy. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*, XXIII^e Année, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 74-82.

Filmografia

Unseen cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941. A DVD Retrospective from the World's Leading Film Collections [7 DVD] (2005). New York: Anthology Film Archives.

Sites

<http://www.andrewvalko.com/>

<http://www.ginnacorra.it>