

fazer história contemporânea

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 11 • 2011

Cinema e pintura

Imagem cinematográfica e expressão plástica

Isabel Nogueira

Isabel Nogueira, Pós-doutoranda na FLUC e no Centre d'Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art/Paris 1 Panthéon Sorbonne. Doutora em Belas-Artes, área de especialização em Ciências da Arte. Professora adjunta convidada no ISEC, Lisboa. Investigadora do CEIS20. E-mail: isabelmnogueira@hotmail.com

Entendamos o cinema sobretudo como arte do espaço, como imagem. No artigo «Le cinéma, art de l'espace» (1948) Éric Rohmer [Maurice Schérer] escreveu: «O espaço, ao contrário [do tempo] parece ser a forma geral de sensibilidade que lhe é [ao cinema] verdadeiramente essencial, na medida em que o cinema é uma arte da visão. Do mesmo modo, as obras comumente designadas de cinema puro – os filmes de vanguarda – encontram-se conectadas, sobretudo, às problemáticas de expressão plástica»¹. Neste contexto operatório, propomos duas perspectivas de leitura paralela, conceptual/historicista e visual, observadas em dois momentos:

- 1) A imagem cinematográfica como experiência e aproximação estética a determinados movimentos artísticos modernistas e vanguardistas das primeiras décadas do século XX (o movimento para fora: centrífugo);
- 2) A construção pictórica da imagem cinematográfica em alguma cinematografia contemporânea (o movimento para dentro: centrípeto).

1. O movimento para fora (centrífugo)

O movimento do modernismo e, particularmente, o movimento das vanguardas históricas, teve o seu começo com a crise do racionalismo, com a crítica à ordem social burguesa, com a crise de representação – estimulada pelo aparecimento e consequente desenvolvimento da fotografia, nos anos quarenta do século XIX, seguindo-se da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895 – e da procura de novos códigos visuais. Por outras palavras, teve início um caminho vigoroso e sem retorno de passagem do figurativo à abstração; de uma relação passiva, externa, com o objecto artístico, a uma relação dinâmica, interna, relevante, que coloca questões.

Esta «crise», já manifestada no trabalho de Gustave Courbet, intensifica-se com a obra de Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* [*Le bain*], 1863, exposta no *I Salon de Refusés*, criado nesse mesmo ano por Napoléon III. Émile Zola Foi um defensor da pintura de Manet². Esta tornava-se efectivamente bidimensional e independente do objecto retratado – a ideia de «l'art pour l'art». Manet é, conceptual e plasticamente, considerado o precursor do **movimento impressionista**, que oficialmente se iniciou com a exposição dos cerca de trinta artistas que constituíam a *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs*, etc. no estúdio do fotógrafo Nadar, em Paris, em 1874. O quadro de Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872), esteve na origem do comentário satírico de Louis Leroy no periódico *Le Charivari*. Estes artistas procuravam o efeito momentâneo da luz, a percepção imediata da pintura *en plein air*, a poética e a magia da cor. O impressionismo tornar-se-ia, portanto, na primeira etapa no caminho do modernismo, particularmente da arte abstracta – o filão que principalmente aqui importa.

¹ ROHMER, Éric (Maurice Schérer) – “Le cinema, art de l'espace”. *La Revue du Cinéma*. Paris. N.º 14 (juin 1948) p. 3.

² Cf. ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 2003. p. 133-134.

No que diz respeito ao cinema, o movimento impressionista desenvolveu-se nos anos vinte do século XX e foi considerado pelos seus próprios criadores – Abel Gance, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel l’Herbier –, como uma reacção de vanguarda poética, subjectiva, onírica, ao carácter agressivo do expressionismo, conseguida pelos movimentos da câmara e pela montagem cinematográfica. Não obstante a discrepância temporal entre o impressionismo na pintura e no cinema – directamente relacionada com o, naturalmente, mais tardio incremento tecnológico do meio cinematográfico –, podemos encontrar paralelismos entre ambos, nomeadamente nas temáticas da vivência quotidiana, no tratamento cuidado da luz ou no enquadramento.



Le train dans la neige
Claude Monet, 1875



Fotograma de *La roue*
Abel Gance, 1922



Loge
Pierre-Auguste Renoir, 1874



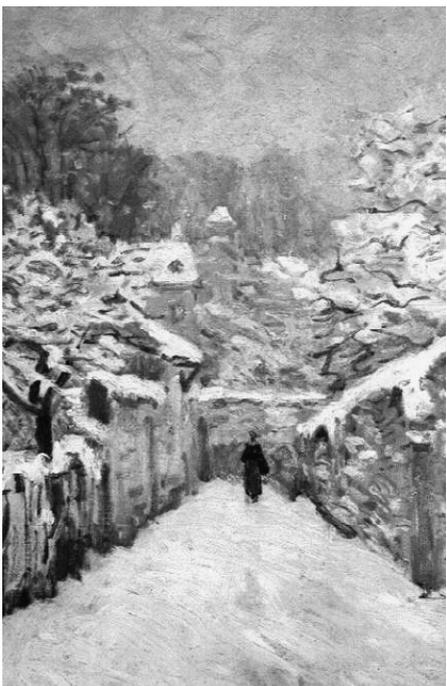
Fotograma de *La roue*
Abel Gance, 1922



Jeune fille au chapeau de paille
Auguste Renoir, 1884



Fotograma de *La roue*
Abel Gance, 1922



Neige en Louveciennes
Alfred Sisley, 1878

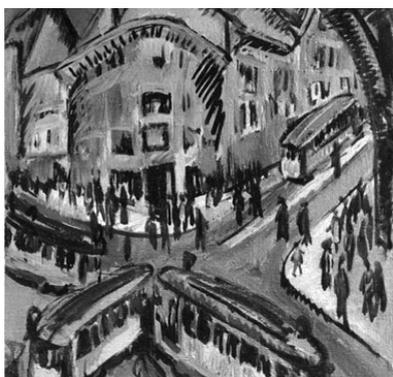


Fotograma de *La roue*
Abel Gance, 1922

O movimento expressionista surgiu na Alemanha – *Die Brücke*, Dresda (1905) e *Der Blaue Reiter*, Munique (1911) – sensivelmente ao mesmo tempo que o fauvismo emergia em França. Aliás, o nome foi originalmente utilizado para designar um grupo de artistas próximos de Henri Matisse. Em 1914, o crítico Paul Fechter aplicou o termo para se referir a alguns artistas alemães, na obra *Der expressionismus*.

Os trabalhos teóricos de Wilhelm Worringer, Theodor Lips, ou Konrad Fiedler, foram também determinantes na difusão do conceito, que basicamente se poderá caracterizar pela deformação anatómica na representação expressiva e plástica. Certamente que não foi a primeira vez que a deformação expressiva sucedeu na História da Arte, se pensarmos no gótico ou no maneirismo. Contudo, foi efectivamente a primeira vez que a denominação «expressionismo» apareceu aplicada a um movimento artístico.

O expressionismo constituiu também a primeira expansão do movimento aos domínios da pintura, escultura, teatro, música, literatura e, claro, cinema. A carga pessimista, o indivíduo profundamente solitário, a revelação do humor, as atmosferas carregadas, os planos oblíquos, os fortes contrastes gráficos são um denominador comum entre as plásticas das imagens pictórica e cinematográfica expressionistas. Jacques Aumont escreveria justamente que o expressionismo alemão seria o lugar privilegiado de encontro e fusão quase perfeita entre a pintura – no seu aspecto verdadeiramente pictural – e cinema³.



Nollendorfplatz (Berlim)
Ernst Ludwig Kirchner, 1912



Fotograma de *Das Kabinett des Dr. Caligari*
Robert Wiene, 1919

A 20 de Fevereiro de 1909, o jornal parisiense *Le Figaro* publicava o *Manifeste du Futurisme*, do poeta Filippo Tommaso Marinetti, que se afirmava defensor da rebelião, do amor ao perigo, da coragem, da audácia, do salto mortal, da energia, da beleza da velocidade, da luta, da guerra – «única higiene do mundo» –, o patriotismo. Rejeitava-se o passado e entendia-se o futuro como um compromisso entre o desejo e a possibilidade. Os conceitos futuristas advêm essencialmente do domínio da física,

³ Cf. AUMONT, Jacques - *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 148.



Potsdamer Platz (Berlin)
Ernst Ludwig Kirchner, 1914



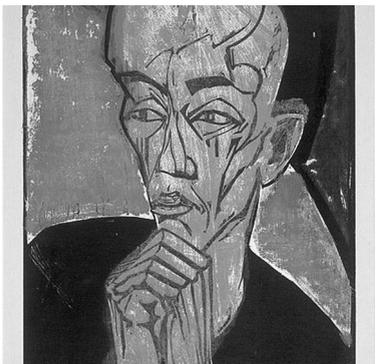
Fotograma de *Das Kabinett des Dr. Caligari*
Robert Wiene, 1919



Alexander Sakharoff
Alexei von Jawlensky, 1909



Fotograma de *Nosferatu, eine symphonie des grauens*
Friedrich Wilhelm Murnau, 1922



Portrait of a man
Erich Heckel, 1919



Fotograma de *Nosferatu, eine symphonie des grauens*
Friedrich Wilhelm Murnau, 1922

como «potência», «velocidade», «dinamismo». Como o próprio nome indica, estes artistas acreditavam no progresso da civilização, na força do indivíduo e da sociedade industrializada. Na verdade, o movimento futurista adopta um nome que remete etimologicamente para uma direcção unívoca, isto é, vanguardista.

Os programas do futurismo foram numerosos: da pintura à literatura, do teatro à escultura ou à arquitectura, da dança ou da proto-performance à fotografia – o «fotodinamismo» de Anton Giulio Bragaglia – e, finalmente, ao cinema. Em 1910, apareciam os *Manifesto dei pittori futuristi* e *La pittura futurista – manifesto técnico*; em 1916, o *Manifesto del cinema futurista*, assinado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. A imagem devia conter todos os ruídos e movimentos do mundo, agora fundidos num universo gráfico. A juventude do cinema seria, compreensivelmente, o meio privilegiado para satisfazer os desejos futuristas. Porém, o movimento perdeu continuidade com a I Guerra Mundial e os escassos filmes futuristas desapareceram quase na sua totalidade.



Solidità nella nebbia
Luigi Russolo, 1912



Fotograma de *Vita futurista*
Arnaldo Ginna, 1916



Ballerina
Gino Severini, 1915



Fotograma de *Thais*
Anton Giulio Bragaglia, 1916

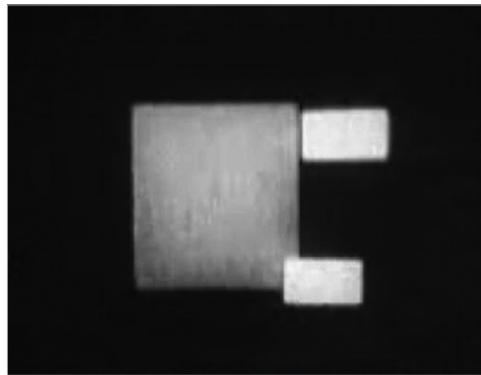
O movimento Dada é iconoclasta e destruidor. A publicação *Cabaret Voltaire* mostrou pela primeira vez, em Zurique, a 15 de Junho de 1916, a palavra «dada». Hugo Ball e Emmy Hennings fundaram o grupo que reunia artistas imigrados no contexto de uma Europa beligerante, tais como Erik Satie, Hans Arp, Hans Richter, Marcel Janco, Tristan Tzara, entre outros.

A motivação desta comunidade artística relacionou-se com a revolta contra a guerra e contra os valores estéticos e culturais da época. De facto, o dadaísmo foi o ponto de contacto de algumas tendências artísticas precedentes, particularmente o futurismo, mas devemos considerá-lo sobretudo como uma atitude radical de negação face à crescente aceitação crítica e estética dos movimentos vanguardistas dos anos passados, bem como face às implicações sociais e políticas de alguns destes movimentos – nacionalismos, comprometimentos políticos. Dada foi uma antiarte.

As intervenções Dada foram motivadas pelo desejo de chocar, através da leitura de textos e de poemas sonoros absurdos, assim como da instalação plástica – muitas vezes utilizando objectos do quotidiano em colagens satíricas (*fatagaga*) –, da mímica ou da projecção de imagens. O dadaísmo conheceu desenvolvimento noutras cidades artisticamente relevantes, como Paris, Barcelona, Genebra e Nova Iorque. *L'Anthologie Dada* seria lançada em Maio de 1919, cuja versão francesa contaria com a colaboração de André Breton, Louis Aragon, entre outras futuras personalidades do surrealismo, que entretanto (1924) surgia em França. De entre os movimentos vanguardistas, o dadaísmo poderá ser o único possuidor de um certo carácter niilista, uma vez que se assume como destruidor. Estas características serviriam de ruptura com a lógica convencional, chamemos-lhe assim, especialmente com o *ready-made* de Marcel Duchamp, a partir de 1913. O *ready-made* é uma nova categoria ou um jogo? O *ready-made* apaga a distinção entre o fazer a arte e o julgar a arte. O artista incorpora ambos. Ou, a obra de arte já existe, sem o artista, sendo elevado a obra de arte pelo observador, estabelecendo-se como obra protoconceptual. «Dada» representa o ponto culminante desta viagem crítica no caminho da abstracção, que seria determinante para a neovanguarda, ou vanguarda tardia, dos anos sessenta.



Tote dada
Hans Richter, 1918



Fotograma de *Rhythmus 21*
Hans Richter, 1921

2. O movimento para dentro (centrípeto)

Para reflectir sobre este segundo aspecto, centremo-nos num só objecto: *Don't come knocking* (2005), de Wim Wenders. Trata-se de um filme que conta a história de um actor em final de carreira, Howard Spence (Sam Shepard), que decide abandonar subitamente o local das filmagens e aventurar-se na busca de um filho de quem, entretanto, descobre ser pai, assim como na redescoberta dos lugares e das pessoas que fizeram parte da sua vida passada. Entre estas, destaca-se Doreen (Jessica Lange), uma aventura de juventude e mãe de seu filho. A maioria da acção do filme decorre em Butte, Montana, e na casa de sua mãe, em Elko, Nevada. É especialmente nas ruas de Butte, no café M&M – onde ainda trabalha Doreen –, ou no quarto de hotel em que se instala, que rapidamente toma forma, perante os nossos olhos, todo uma magnífica síntese imagética que nos reporta à uma América também retratada por Edward Hopper.

A questão que particularmente nos importa neste filme e que, portanto, esteve na base da sua escolha para esta breve reflexão, tem que ver com a evidente relação entre a plástica da imagem cinematográfica e o universo pictórico de Edward Hopper (1882-1967), especificamente, a pintura da paisagem americana, que o pintor começa a incrementar, por exemplo, com as obras *Sunday* (1926) e *Early Sunday morning* (1930). Hopper vai progressivamente abandonando os contornos menos acentuados e o colorido menos contrastante, para entrar nas tonalidades mais exuberantes e definidas, onde pontuam jogos de luz e sombra notáveis. Apesar de Hopper não se ter identificado propriamente com a *American Scene* – fomentada por pintores como Thomas Hart Benton (1889-1975) –, já que pretendeu, e conseguiu, construir um percurso individual –, os seus quadros dão-nos a imagem de uma certa América, tal como a imaginamos: o sossego de uma estrada abandonada, o alpendre de uma habitação, uma tabuleta publicitária, uma loja sem movimento, uma linha de caminho-de-ferro, as janelas que mostram interiores ou dão para exteriores, as bombas de gasolina.

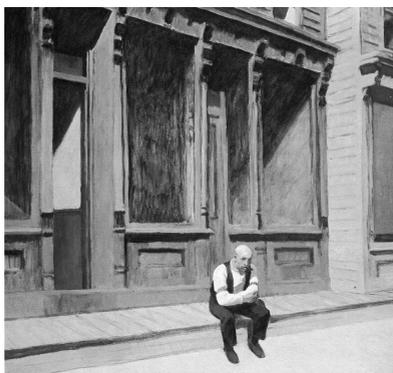
As imagens que Edward Hopper produz com base em elementos singelos e pormenores aparentemente circunstanciais, retirados de locais como South Truro, Cape Cod – onde compraria uma casa e passaria os Verões –, ou das viagens de carro pelo Maine, Canadá, México ou costa ocidental, fazem da sua obra um *road movie* pintado. É como se uma câmara imaginária captasse determinado momento, um detalhe, uma personagem que, de resto, nunca olha directamente para a lente e quando o faz é de modo vago, acabando por se ter a sensação de existir uma quarta parede. A realidade é, pois, mediada por uma visão – a do artista e, conseqüentemente, a nossa – que alude a um estado de espírito, a uma história por contar, a uma tensão latente, a uma saudade do que nunca se viveu, ou à simples contemplação e descoberta.

Hopper dá-nos o fora de campo, por outras palavras, o plano cinematográfico. Nesta perspectiva, podemos defender a ideia de que ao trabalho de Edward Hopper não se aplica a teoria de André Bazin, mediante a qual o quadro (pintura) é centrípeto e o écran (cinema) centrífugo⁴, uma vez que as pinturas em questão, como num filme, não

⁴ Cf. BAZIN, André – *Qu'est-ce que le cinéma?* 14^e éd. Paris: Éditions du CERF, 2002, p. 188.

mostram senão uma parte da realidade, sugerindo que alguma coisa está escondida no universo, sempre em vias de acontecer, na pura contemplação, nas palavras que não são ditas, na tensão antes da explosão. Inversamente, a construção plástica/pictórica de *Don't come knocking*, o enquadramento, a vivacidade e saturação do colorido, o tratamento da luz, fazem-no funcionar como uma pintura. E, por conseguinte, nesta situação estamos confrontados com a inversão da teoria de Bazin: o movimento para dentro (centrípeto) no cinema e o movimento para fora (centrífugo) na pintura.

Em conclusão, partimos do pressuposto que pensa o cinema como arte da visão, do espaço, da imagem, não obstante assumamos, claro, a compreensão do cinema também como arte do tempo, de sucessão e expectativa de imagens que constroem uma narrativa. Mas foi sobre a imagem e a sua plasticidade que se reflectiu, através da sua ligação à pintura de duas formas: ao nível da confluência de determinados movimentos artísticos comuns a ambos; no ponto de contacto entre o imaginário e a expressão plástica de um pintor que assumidamente influencia a realização de uma obra cinematográfica.



Sunday
Edward Hopper, 1926



Early Sunday morning
Edward Hopper, 1930



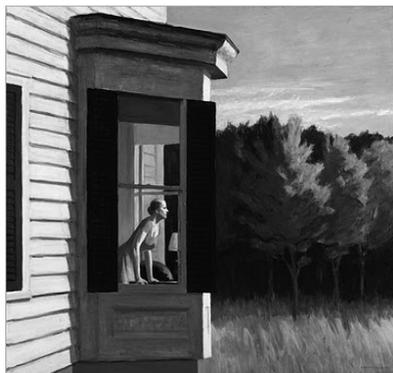
Fotogramas de *Don't come knocking*
Wim Wenders, 2005. Ruas de Butte, Montana



The city
Edward Hopper, 1927



Fotograma de *Don't come knocking*
Wim Wenders, 2005. Rua de Butte, Montana



Cape Cod morning
Edward Hopper, 1950



Fotograma de *Don't come knocking*
Wim Wenders, 2005. Elko, Nevada

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- AUMONT, Jacques – *A imagem*. 8.^a ed. São Paulo: Papirus Editora, 2004.
- *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- *Matière d'images*. Paris: Images Modernes, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel – *L'analyse des films*. 2^e éd. Paris: Nathan, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel [et al.] – *A estética do filme*. 2.^a ed. São Paulo: Papirus Editora, 2002.

- BARTHES, Roland – *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BATAILLE, Georges – *Manet*. Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
- BAYER, Raymond – *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BAZIN, André – *Qu'est-ce que le cinéma?* 14^e éd. Paris: Éditions du CERF, 2002.
- BEHR, Shulamith – *Expressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- BELLOUR, Raymond – *Le corps du cinema: hypnoses, emotions, animalités*. Paris: P.O.L., 2009.
- BERGER, John - *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- BONFAND, Alain – *L'art abstrait*. 2e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- CALABRESE, Omar – *A linguagem da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- CALVESI, Domenico – *Marinetti e il futurismo*. Milano: Edizioni di Luca, 1994.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHATEAU, Dominique – *Le cinema comme langage*. Paris: Éditions AISS-IASPA, 1986.
- CHILDS, Peter – *Modernism*. London: Routledge, 2000.
- CHIPP, Herschel B. [Colab. Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DACHY, Marc – *Dada: the revolt of art*. London: Thames & Hudson, 2006.
- DEBRAY, Régis – *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- DENVIR, Bernard (ed.) – *The impressionists at the first hand*. New York: Thames & Hudson, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DUBE, Wolf-Dieter – *The expressionists*. New York: Thames & Hudson, 2001.
- EISENMAN, Stephen F. – The intransigent artist or how the impressionists got their name. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 189-198.
- EYSTEINSSON, Astradur – *The concept of modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- FOSTER, Hal – “The “primitive” unconscious of modern art”. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992. p. 199-209.
- FOSTER, Hal [et al.] – *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin – *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação: objecto filmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- HUESO, Angel Luis – *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- HUMPHREYS, Richard – *Futurismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- JOLY, Martine - *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- LISTA, Giovanni; LEMOINE, Serge; NAKOV, Andrei – *Les avant-gardes*. Paris: Fernand Hazan, 1984-1987. 4 vols.
- MICHELI, Mario de - *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- MOHOLY-NAGY, László – *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2008.
- NOGUEIRA, Isabel – “*Don’t come knocking: a América de Edward Hopper e de Wim Wenders ou do pintor cineasta e o do cineasta pintor*”. *Argumento*. Viseu: Cineclube de Viseu. N.º 129 (Set. - Nov. 2008) p. 9-12.
- “O quadro como espaço fundado no poder do olhar”. *Argumento*. Viseu: Cineclube de Viseu. N.º 120 (Dez. 2005) p. 10-11.
- OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- PERNIOLA, Mario - *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d. [1.ª ed.: 1952].
- RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- ROHMER, Éric (Maurice Schérer) – “Le cinema, art de l’espace”. *La Revue du Cinéma*. Paris. N.º 14 (juin 1948) p. 3-13.
- ZOLA, Émile – *Écrits sur l’art*. Paris: Gallimard, 2003.