

VISUALIDADES PICTÓRICAS: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE CINEMA E PINTURA NA POÉTICA DE DEREK JARMAN.

Luiz Andreghetto¹

Resumo:

Desde as vanguardas artísticas dos anos 20 se percebe uma aproximação maior entre o cinema e a pintura. Essas relações de semelhanças ou diferenças podem ser produzidas através do dispositivo, da moldura e do quadro, da representação e da cena, da luz e da cor, do fora de quadro, do plano, etc. Para Jacques Aumont, o cinema não contém a pintura, mas ele a cinde, a explode e a radicaliza. O cineasta inglês Derek Jarman, herdeiro dessas vanguardas artísticas, propõe uma poética amparada em uma produção com marcas autorais e frequentes experimentações. As obras audiovisuais de Jarman indicam um diálogo fértil com a pintura, seja através de questões formais ou visuais, sendo o ápice dessas relações o filme *Caravaggio* (1986), baseado na vida do pintor italiano Michelangelo da Caravaggio.

Palavras-Chave: Cinema. Pintura. História da Arte. Derek Jarman. Caravaggio.

Abstract:

From the artistic avant-gardes of the 20s one realizes a close contact between film and painting. These relations of similarities or differences can be produced through the device, the molding and the frame, the representation and the scene, the light and color, the out of frame, the take, etc. For Jacques Aumont the cinema contains no the painting, but he the divides, he the explodes and he the radicalizes. The British filmmaker Derek Jarman, heir of these artistic vanguards, proposes a poetics supported in a production with authorial marks and frequent experimentation. The Audiovisual works of Jarman indicate a fertile dialogue with painting, whether through formal or visual issues, and the apex of these relations is the film *Caravaggio* (1986), based on the life of Italian painter Michelangelo da Caravaggio.

Keywords: Cinema. Painting. History of Art. Derek Jarman. Caravaggio.

¹ **Luiz Andreghetto** é pesquisador, artista e professor, Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp e especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação pela mesma instituição. E-mail: andreghetto@gmail.com

A pintura no cinema

“[...] o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca” (MALRAUX, *apud BAZIN, 1985, p. 20*).

Logo de início já nos deparamos com um paradoxo na relação entre esses dois suportes, cinema e pintura. Não é possível ao cinema, imagem audiovisual em movimento, ser pictórico ou que a pintura, pertencente ao terreno das aparências plásticas (AUMONT, 2004, p. 242) seja uma imagem cinematográfica. Para o cinema, se existe uma aproximação mais pertinente às suas idiosincrasias, seria com a imagem fotográfica. Não há tradução possível que faça a câmera equivaler ao pincel, o filme ao quadro: “[...] só há equivalências eventuais na parte mais implícita da arte, que a relação entre cinema e pintura não é nem a ‘correspondência’ nem a filiação caras às estéticas clássicas” (AUMONT, 2004, p. 243).

O que se tenta estabelecer são os aspectos de como a pintura está presente no cinema, para que possamos “[...] ver de que modo se parece ou se diferencia seu tratamento na pintura e no cinema: o dispositivo, a moldura e o quadro, a representação e a cena, a luz e a cor” (ORTIZ e PIQUERAS, 2003, p. 39). Para Jacques Aumont o cinema não contém a pintura, mas ele a cinde, a explode e a radicaliza.

A princípio, o que mais chama atenção nessas relações entre o cinema e a pintura é a questão do quadro/moldura na pintura e do quadro/enquadramento/plano na imagem cinematográfica. Esse espaço da representação visual delimita um marco, uma porção da imagem que percebemos (ORTIZ e PIQUERAS, 2003, p. 34), seja ela pictórica ou audiovisual. Esse quadro fílmico é a primeira instância de trabalho de um cineasta, no qual o equilíbrio e a expressividade da composição (AUMONT, 1995, p. 20) remetem à pintura, muitas vezes não devendo nada a ela.

Mesmo fazendo uma análise minuciosa, e supondo, sensatamente, que “quadro” substitui “plano”, ao menos em parte, resta uma ideia, indefinida, mas sugestiva, do quadro como quadro temporal, que exclui todo pensamento do quadro como janela, como limite ou como composição, em prol de uma concepção do enquadramento como gesto, como gesto unitário, atribuído ao mestre, cuja arte ele revelaria” (AUMONT, 2004, p. 223).

O “quadro” cinematográfico ou plano não é uma imagem fixa (como uma fotografia ou uma tela pintada), dentro de cada plano/fotograma que se sucede um após o outro através do movimento da montagem, também possui seu movimento interno de composição (da câmera, dos personagens) criando espaços com profundidade de campo e perspectiva, sendo a nitidez da imagem um forte componente na ilusão dessa profundidade.

Em pintura, o problema é relativamente simples: embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem; sobretudo na pintura, o *flo*, em particular tem um valor expressivo que se pode usar à vontade (AUMONT, 1995, p. 33).

No cinema, isso não acontece. A câmera trabalha com a nitidez de uma forma mais mecânica: o objeto regula a nitidez de acordo com a quantidade de luz e a distância do objeto, sendo que isso pode variar dependendo da câmera e de como ela é colocada em relação ao objeto.

Para Áurea Ortiz e María Jesús Piqueras (2003, p. 35), essa profundidade de campo contradiz a percepção do real, “é evidente que não percebemos com a mesma nitidez os objetos a distancia e que nosso olho realiza um exercício contínuo e inevitável de focalização (da qual a escala de planos é uma transposição)”.

Com isso percebe-se uma função que se coloca como um grande diferencial entre o cinema e a pintura: o fora de quadro/campo.

El fuera de campo en la pintura es siempre imaginário, el espectador nunca podrá verlo, aunque la representación lo construya: el resto del espacio y las figuras que violentamente corta Degas, lo que miran los personajes del Paseo Matinal (1785), de Gainsborough, o los de El Balcón (1868), de Manet, el barco que divisan los supervivientes del Naufragio de La Medusa (1819), de Géricault, etc” (ORTIZ e PIQUERAS, 2003, p. 35)².

Ao contrário, no cinema, o fora de campo existe, ele é concreto e pode ser visto, vivido ou sentido com apenas um simples deslizar da câmera. O crítico francês André Bazin argumenta que a imagem pictórica é centrípeta, suas representações

² O fora de campo na pintura é sempre imaginário, o espectador nunca pode vê-lo, embora a representação o construa: o resto do espaço e as figuras que Degas corta violentamente, o que olha os personagens de Caminhada Matinal (1785), de Gainsborough, ou os de O Balcão (1868), de Manet, o barco no qual se avista os sobreviventes do Naufrágio da Medusa (1819), de Géricault, etc. (Tradução do Autor)

permanecem dentro do limite do quadro/moldura, enquanto a imagem cinematográfica é centrífuga, os seus fragmentos possuem uma relação extrínseca com o espaço exterior, se prolongam além da borda da imagem.

Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (...) mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído (BAZIN, 1985, p. 21).

Os filmes que fazem suas construções poéticas e visuais próximos do que seriam, na maioria das vezes, questões pictóricas, procuram “colocar em evidencia o artifício, a construção, propondo um jogo metalinguístico entre o cinema e a pintura” (ORTIZ e PIQUERAS, 2003, p. 188), na verdade um jogo e uma reflexão sobre a representação seja ela audiovisual ou pictórica.

Para Aumont é na luz, em seu tratamento, seus contrastes e a falta desses (as sombras), que reside as principais diferenças entre o cinema e a pintura. A pintura utiliza a luz para fazer dela um material plástico, portanto trabalha com uma luz que não é real, é uma impressão, no cinema essa luz é muito fácil de ser conseguida, mas ao mesmo tempo é muito difícil de ser adquirida e colocada de forma realista na película, sem atrapalhar o enquadramento e a movimentação da câmera. A pintura, ainda citando Aumont, possui meios mais rápidos de chegar à emoção através de seus elementos pictóricos: a cor, os valores, os contrastes e as nuances, o campo da plasticidade (2004, p. 167). Com isso o cinema, apesar de sua natureza fotográfica tenta igualar-se a pintura:

Querendo fazer tudo da pintura, e fazê-lo melhor do que ela, o cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre um vocabulário formal do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies, e um vocabulário – sempre a ser forjado – do “material” fílmico. O fílmico quis absorver também o pictórico (AUMONT, 2004, p. 168).

O primeiro momento que essas relações entre cinema e pintura se entrelaçaram com maior afinco e afinidade foi nas vanguardas artísticas do início do século XX. Dentro dos movimentos das artes plásticas, como o dadaísmo, o futurismo, o surrealismo e outros, alguns pintores se aventuraram além do cavalete

fazendo experimentações fotográficas com uma arte com pouco tempo de existência: o cinema.

Estas manifestaciones se produjeron de diferentes maneras: mediante una afirmación del color y sus valores subjetivos, el fauvismo; descomponiendo en espacio de carácter renacentista mediante la introducción del factor tiempo, el cubismo; negando el estatuto artístico tradicional de la obra de arte, el dadaísmo; en una exploración de la mente y el comportamiento humano, el expresionismo; o resaltando la velocidad y la importancia de los condicionantes de la vida moderna, el futurismo (...) sin olvidar tampoco el movimiento surrealista, um poco más tardío (período de entreguerras), heredero del dadísmo con un fuerte componente subjetivo en la idea artística de partida (ORTIZ e PIQUERAS, 2003, p. 92)³.

Todas essas manifestações nasceram da necessidade de ruptura, não só estéticas, mas de diversos valores socioculturais que afligiam os artistas. A busca por experimentalismo se converteu na busca por novos atos artísticos, sendo que a maioria desses artistas passou a empregar em suas produções todos os suportes que até então havia disponível. A busca por novos materiais e novas maneiras de se trabalhar o pictórico fizeram com que esses artistas, que viveram esse fenômeno cinematográfico do início do século, buscassem o campo do experimental para trabalhar com as possibilidades de uma nova linguagem. “Em geral, todos eles chegaram ao cinema a partir de um processo de desmaterialização e decomposição do objeto artístico, provavelmente atraídos pelas infinitas possibilidades que diante deles mostrava o cinematógrafo” (ORTIZ e PIQUERAS, 2003, p. 95).

O cinema pictórico de Derek Jarman

O cineasta inglês Derek Jarman (1942-1994), “herdeiro” dessas vanguardas artísticas e intensamente influenciado pelo cinema *underground* e experimental dos anos 50/60, construiu sua poética fortemente amparada nos elementos pictóricos. Com um estilo visual singular - ao qual misturou passado e presente, teatro e

³ Estas manifestações ocorrem de diferentes maneiras: mediante uma afirmação da cor e seus valores subjetivos, o fauvismo; decompondo-se em um espaço de caráter renascentista mediante a introdução do fator tempo, o cubismo; negando o estatuto artístico tradicional da obra de arte, o dadaísmo; em uma exploração da mente e do comportamento humano, o expressionismo; ou ressaltando a velocidade e a importância dos condicionantes da vida moderna, o futurismo (...) sem esquecer o movimento surrealista, um pouco mais tardio (período de entre guerras), herdeiro do dadaísmo com um forte componente subjetivo na ideia artística de partida. Tradução do Autor

pintura, artes performáticas e abstrações visuais, sexo e política – realizou um cinema com fortes marcas autorais, frequentemente calcado na polêmica e na provocação ao *establishment* existente na época (Inglaterra, anos 80, então governo da primeira ministra Margareth Thatcher), com características experimentais. Segundo Monika Keska (2007), “[...] seu estilo pode ser caracterizado amplamente como uma combinação de experimentação formal e rejeição do sistema de narrativa clássica, e as referências à tradição cultural britânica”.

Jarman começou suas experimentações audiovisuais através do Super-8⁴, com pequenos curtas-metragens muito próximos à videoarte, como, por exemplo, *A Journey to Avebury* (1971), *Art of Mirrors* (1973) entre outros. Posteriormente continuou filmando em Super-8, mas transferia essas imagens para o 35mm, deixando-as mais lentas, meio “borradas”, mais próximas do pictórico do que do audiovisual, construindo obras fílmicas como *The Angelic Conversation* (1987), *The Last of England* (1988) e *The Garden* (1990), que evidenciavam a sua formação em artes plásticas.

Mas é com *Caravaggio* (1986) que Jarman consegue um dos seus maiores sucessos de crítica e de público, mesmo que para isso não tenha aberto mão de seu estilo e *mise en scène* repleta de experimentações, sem nenhum tipo de concessão a sua poética ou visão autoral. Baseado na complexa vida do pintor barroco do século XVII, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), em suas pinturas polêmicas e sua relação com o “submundo” italiano, Jarman constrói uma poética amparada nas relações entre cinema e pintura, usando como temas o poder, a violência, a homossexualidade, a história da arte e as pinturas de Caravaggio.

Caravaggio, o filme, incorpora técnicas do pintor no estilo e na estética cinematográfica (principalmente o *chiaroscuro*⁵) para, através das pinturas, refletir sobre a obra e a relevância de Caravaggio no século XX.

Ao retratar o pintor barroco do século XVII, polêmico, bissexual, violento e envolvido com a marginalidade da época (bêbados, drogados, prostitutas e ladrões), Jarman, na verdade, está falando de si mesmo: diretor, artista plástico, homossexual, contestador, participante ativo do *underground* londrino, cuja estética cinematográfica muito se compara aos resquícios da imagética barroca.

⁴ A câmera Super-8 foi lançada pela Kodak em maio de 1965, como uma câmera caseira para documentar eventos pessoais e cotidianos.

⁵ Palavra italiana que significa claro-escuro. Na pintura é definido pelo contraste entre luz e sombra na composição da imagem pictórica.

Os contrastes entre luz e sombra, o vermelho pulsante, a disposição das figuras remete durante todo o filme as concepções pictóricas de Caravaggio. Jarman utiliza-as, dramatizando-as, sem que com isso elas percam o seu referente inicial, na verdade, muito pelo contrário: as pinturas de Caravaggio são os referentes primeiros em toda a concepção dessa poética. Nos quadros de Caravaggio as pinceladas são densas, escuras, predominando os ambientes internos, Jarman opta por construir a cenografia de seu filme amparada nessa imagem pictórica, recriada a partir das obras do pintor: os interiores são (des) construídos a partir das sombras, com incidência de uma iluminação que ressalta o *chiaroscuro* da imagem, com sons que mostram que existe um mundo externo, mas que nunca é visto, criando assim, ao mesmo tempo, uma atmosfera claustrofóbica e sedutora.

Jarman dialoga com a obra pictórica de Caravaggio, seja na realização de questões visuais/formais e/ou cenográficas ou (re) montando essas pinturas em cena. Utilizadas em forma de *tableau vivant*⁶, com modelos estáticos aguardando a ordem do pintor para saírem da pose, esse subterfúgio de dar “vida” aos quadros de Caravaggio é frequentemente utilizado no decorrer do filme, com ênfase na obra em seu processo de criação, como, por exemplo, quando vemos o pintor/personagem Caravaggio no início do processo da realização do que será posteriormente o quadro *O Martírio de São Mateus* (1599-1600, óleo sobre tela, 323x343 cm).

Existe nessa cena uma relação tríade na imagem: temos um diretor filmando a pintura de um quadro, temos os “bastidores” da realização dessa pintura (com o modelo em pose) e temos o quadro sendo feito em cena. Essa encenação triangular permite um trabalho de interpretação: primeiro reconhecemos o assunto (pintura de um quadro), passa-se da imagem do suporte pictórico para o suporte audiovisual, procurando reproduzir os mesmos efeitos da pintura, transcendendo as percepções visuais suscitadas pela pintura e as transformando em outras (através dos ruídos, das palavras, da fotografia, da montagem), evocando o jogo da ilusão e do “reflexo”.

Esse “reflexo” que pretende ser ao “mesmo tempo totalizante e minucioso” (SARDUY, 1979), possui múltiplas maneiras de ver e ser visto. Esses duplos reflexos que se instauram nos levam a perceber o quão limítrofe são as fronteiras

⁶ *Tableau Vivant* – termo francês para “living pictures”. Descreve um grupo de atores ou modelos, cuidadosamente colocados e teatralmente iluminados. Durante toda a duração da exibição, eles não se mexem ou falam. Muitas vezes utilizado para enfatizar momentos dramáticos. No cinema, esse recurso já foi explorado pelos diretores Peter Greenaway, Gus Van Sant, Jean-Luc Godard, Michael Haneke, entre outros.

construídas por Jarman, que é ao mesmo tempo diretor do filme, o realizador dos enquadramentos, e reflete-se na figura do pintor real, Caravaggio, que no filme é representado por um ator que “finge” ser Caravaggio pintando uma de suas obras.

Nunca vemos o quadro terminado (ao contrário de outras obras mostradas no filme), sendo que essas questões relacionadas ao quadro, que a priori estão sendo tratadas, também suscita questões relacionadas ao “limite” do quadro, ou do enquadramento, do extra-quadro, do fora-de-quadro. Além de ser um elemento plástico da imagem, o quadro também é um elemento específico nessa composição, porque é o que “a isola, a circunscreve, que a designa como imagem” (JOLY, 2000).

O quadro que, na maioria das vezes, é retangular, herança particular do Renascimento italiano e da representação em perspectiva (JOLY, 2000), sendo que, até o século XV, essa “margem” da imagem variava de acordo com a arquitetura do suporte utilizado: fachada ou cúpula de igrejas, retábulos, pináculos, nichos, medalhões, etc. Esse limite ou essa fronteira que se torna uma imposição faz com que vários artistas do século XX procurem se libertar desse expediente.

Na nossa época de reprodução sistemática das obras de arte, em particular pelo dispositivo, conhece-se um aspecto das obras que não só perdem suas proporções, mas também as suas molduras e ignora-se a maior parte das vezes todo o trabalho de inovação de artistas como Degas, Seurat, Puvis de Chavannes, Monet ou ainda Van Gogh. (JOLY, 2000, p. 149).

Esses apontamentos em relação aos “limites” do quadro, uma fronteira física que delimita e, ao mesmo tempo, separa dois espaços (o interior e o exterior), pode ser pensado através de dois conceitos: contorno e moldura.

Entendem por contorno o traço não material que divide o espaço em duas regiões, para criar, em termos gestálticos, o fundo e a forma. O contorno distingue-se do simples limite; topologicamente apresenta um interior e um exterior, embora pertença perceptivamente à imagem identificada. É, pois, um percepto que intervém na delimitação de unidades e de conjuntos icônicos e/ou plásticos. Pode ser mais ou menos marcado, segundo a imagem se destaque do fundo em maior ou menor número de planos (cor, textura, etc.). (NASCIMENTO, 2006, p. 123).

A moldura, por sua vez, vai delimitar essa imagem no seu ambiente interno e alargá-la em seu ambiente externo. Na linguagem cinematográfica, utiliza-se o nome

de enquadramento para essa “moldura” da imagem. É no enquadramento que temos a alternância dos planos e os movimentos de câmera, dentro dos limites estabelecidos pela história que se quer contar. O fora-de-campo, o espaço do extra-quadro torna-se tão importante quanto o espaço representado na imagem.

Portanto, qual a moldura, o limite na construção da imagem na cena da pintura do quadro *O Martírio de São Mateus*? Temos nesse lugar duas molduras: a do quadro que está sendo pintado, no qual, em seu interior vemos as pinceladas e a imagem surgindo aos poucos, temos no seu fora-de-quadro (mas que está no interior do quadro da imagem cinematográfica) o modelo em pose deixando ser visto e “manipulado” para a realização da pintura.

Temos uma segunda moldura, que é a moldura do enquadramento cinematográfico, que delimita suas “margens” em planos fechados nos dois atores, deixando a pintura do quadro no interior do enquadramento da imagem, para retirar deles a tensão necessária às questões extra-quadro, o fora-de-campo: o modelo recebendo para posar, o pintor seduzindo-o com o seu dinheiro, e os dois outros personagens em cena que são testemunhas onipresentes daquele instante.

Ambas as molduras alargam suas fronteiras, sendo mais explícito em relação ao quadro pictórico, pois a representação que deveria ser vista na tela também é vista fora dela, causando um simulacro da imagem real. Qual imagem é a real? A que está sendo pintada no quadro, ou a imagem cinematográfica que mostra a realização dessa pintura? Nesse duplo reflexo da imagem pintada e da imagem filmada que é a imagem da pintura vemos que:

O espelho indica ao homem a inacessibilidade da sua imagem, por conseguinte a ordem da divisão que está na base da relação com o outro, com a alteridade do seu princípio [...]. É a questão do espelho, porque só há imagem se houver espelho, ou qualquer outro equivalente simbólico, se houver um terceiro que nos separe para sempre de nós mesmos. (JOLY, 2002, p. 133).

Caravaggio, o pintor real que se torna pintor-personagem nas mãos de Jarman faz parte de um passado que não existe mais, porém o passado e o presente são dois elementos do tempo que convivem entre si. “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, que ele deixou de ser” (DELEUZE, 1997). O passado não existe depois de ter sido presente, ele coexiste consigo como presente. Mesmo não existindo o passado não deixa de ser. Existe no tempo um

desdobramento, uma diferenciação a cada instante: “presente que passa e passado que se conserva”.

Jarman também não tem certeza de como essa pintura realmente foi realizada, da mesma maneira que muitos fatos e a ordem desses acontecimentos na vida do biografado não lhe interessam. Jarman se coloca na obra cinematográfica traduzindo-se ora como o Caravaggio real, ora como o Caravaggio personagem. Jarman deixa que o tempo e o espaço em que habita, manifeste-se no texto fílmico, produzindo um amálgama de relações com o pintor/personagem “biografado”. Ao falar de Caravaggio, Jarman mais fala de si próprio do que do seu objeto de análise. Os fatos narrados da vida do pintor servem apenas como pretexto para que o cineasta produza um enunciado que, ao refletir a personagem Caravaggio em si mesmo, consegue chegar o mais próximo possível do Caravaggio real.

Não é aleatório que Jarman procure Caravaggio e retire dele os emaranhados de uma construção visual amparada no pictórico, e nem que Caravaggio sirva tão facilmente aos propósitos “jarmanianos”. Do mesmo modo que Caravaggio rompe com a arte produzida em sua época, o Renascimento, propondo uma nova utilização de luz e sombra e na maneira de retratar passagens bíblicas, Jarman inicia também uma ruptura com o cinema produzido até então na Grã-Bretanha, propondo um “[...] esforço incessante para produzir imagens, para escapar ao domínio da linguagem, para levar o máximo possível o cinema para a esfera do visual, da visualidade” (AUMONT, 2004, p. 219), ao mesmo tempo em que se opõe ao *establishment* e o *status quo* de sua época.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem – tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: Edições 70.

KESKA, Monika. **El cine en la era neobarroca: Derek Jarman**. Disponível em:

< <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83215>>, 2004, Acessado em 21 dez. 2010.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. **A intertextualidade em atos de comunicação**. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

ORTIZ; Áurea; PIQUERAS, María Jesús. **La pintura en el cine – cuestiones de representación visual**. Barcelona, Espanha: Paidós, 1995.

SARDUY, Severo. **O Barroco e o neobarroco**. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.