

O Cinema Pictórico como Dispositivo

por Lucas Murari*

Resumo: Este artigo busca compreender algumas características da arte contemporânea, onde procedimentos radicais são apresentados como dispositivos da imagem. Algumas possíveis relações entre cinema e pintura serão delineadas. O desenvolvimento é conceitual, não discutindo especificidades de obras, estilos ou artistas.

Palavras-chave: cinema, pintura, dispositivo, arte contemporânea.

Abstract: This article focuses on radical procedures in contemporary art presented as devices of the image. It outlines possible relationships between film and painting and offers a theoretical approach that refrains from discussing specific works, styles or artists.

Key words: cinema, painting, dispositif, contemporary art.

Fecha de recepción: 01/07/2014

Fecha de aceptación: 11/02/2015

Introdução

As relações e paralelos entre as artes constituem-se em elementos frequentes nas análises das obras. Inúmeros críticos e teóricos se debruçaram sobre as possíveis especificidades, traduções e adaptações das linguagens para outros meios. Essas analogias são debates antigos, complexos e presentes em boa parte da história da arte. A produção e reprodução técnica do século XX trouxeram muitas questões, entretanto este fluxo de hibridização é realçado na era digital, exponenciando essas aberturas e formatando grande parte da arte contemporânea. As expressões artísticas se influenciam e contaminam mutuamente, possibilitando uma vasta gama de diálogos. Como ressalta Jacques Rancière: “o que quer que digam juntos os nostálgicos da arte perdida e os cantores da “modernidade”, não há nada de próprio a nenhuma arte e a nenhuma modernidade” (Rancière, 2013: 181). Esta discussão buscará o trânsito das linguagens entre o cinema e a pintura, abordagem recorrente na literatura sobre tais meios artísticos, mas que requer novas ferramentas analíticas para o estudo dessa questão.

Esta associação não será fundamentada em questões frequentes como da imagem sublime, referências indiciais ou da potência do realismo fotográfico propiciado pelas artes mecânicas. O intuito aqui é contribuir para “uma estética de interação entre as artes” (Scarpetta, 1985: 20), buscando compreender o momento atual, no qual procedimentos radicais são apresentados como dispositivos da imagem. Não serão analisados obras singulares ou os estilos de artistas e cineastas. O desenvolvimento será conceitual, discutindo possibilidades instrumentais tradicionais e contemporâneas para o cruzamento aqui proposto.

Arte impura

Um dos primeiros teóricos do cinema a refletir sobre a impureza do meio e a relação com as outras formas de expressão foi André Bazin, fundador e editor

da revista *Cahiers du Cinéma*. As discussões feitas por ele tem uma importância histórica crucial, pois caminharam na direção oposta do pensamento crítico que era feito à época, além de ser um ponto de retomada e influência para as gerações de ensaístas seguintes. Os primeiros textos sistemáticos sobre essa nova arte estavam mais preocupados em legitimar e confrontar as potencialidades do cinema frente à literatura, ao teatro e à pintura, expressões artísticas estabelecidas e consagradas.

Teóricos e realizadores associados à vanguarda impressionista francesa como Louis Delluc e Jean Epstein foram, em meados dos anos 1920, os pioneiros ao elaborar suas ideias e o posicionamento em prol daquilo que definiram como “cinema puro”. Um conceito chave para esses autores é o da fotogenia, ou seja, “qualquer aspecto das coisas, seres, ou almas cujo caráter moral seja realçado pela reprodução cinematográfica” (Stam, 2003: 50). Eles defendiam aspectos técnicos como o primeiro plano e o *slow motion*, derivações da imagem cinematográfica, chegando a aplicar isso em seus próprios filmes. Tais qualidades seguem premissas visuais que só podem ser realizadas por lentes de câmeras e ritmos impostos pela montagem, ou seja, especificidades mecânicas. Louis Delluc é categórico ao afirmar que: “a câmera Bell-Howell é um cérebro de metal, padronizado, fabricado, reproduzido em alguns milhares de exemplares, que transforma em arte o mundo exterior. A Bell-Howell é um artista e é apenas atrás dele que vêm outros artistas: diretores e operadores” (Epstein, 2008: 277). Essa visão é semelhante aos manifestos do documentarista soviético Dziga Vertov, que na mesma década de 1920 propunha argumentos que defendiam a natureza mecânica e autônoma do cinema.

Assim, como ponto de partida, defendemos a utilização da câmara como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço, o cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo

totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de coercitivo para a câmara, que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada. Nós não podemos melhorar nosso olho mais do que já foi feito mas a câmara, ela sim, pode ser indefinidamente aperfeiçoada (Vertov, 1983: 253).

André Bazin, décadas depois, em outra geração crítica mais madura e consciente de sua função, defende que o cinema é impuro por essência. Em seus ensaios, o autor relaciona os filmes com a história da arte, a fotografia, a literatura, a pintura e o teatro, atualizando a discussão e assumindo as interferências das linguagens. Seu livro *Qu'est-ce que le cinéma?*, editado em 1958, compila textos feitos em diferentes períodos e publicações, entretanto, ao serem lidos em conjunto expõem um olhar singular do seu pensamento fílmico em defesa do cinema como arte realista. Esse contraponto à tradição teórica das vanguardas da década de 1920 instiga novos problemas e relações. Seu texto *Por um cinema impuro*, escrito em 1952 na coletânea *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, pergunta: “será que o cinema, ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? Estaria em vias de se tornar uma arte subordinada e dependente, de um número extra, de alguma arte tradicional?”. No mesmo texto, o autor responde essa questão de forma estimulante:

A passagem de uma obra teatral para a tela comum requeria, no plano estético, uma ciência da fidelidade comparável à do operador na reprodução fotográfica. Ela é o termo de um progresso e o início de um renascimento. Se o cinema é hoje capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante do seu objeto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. Longe de a multiplicação das adaptações de obras

literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso (Bazin, 1991: 98).

Dois ensaios de André Bazin são fundamentais nessa relação de interação aqui proposta. Seu artigo intitulado justamente *Pintura e Cinema* analisa filmes sobre obras de arte tais como *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948) e *Guernica* (Alain Resnais, 1950). Nessas notas o crítico francês se detém na transição de quadros para as telas e como isso implica na apreensão cognitiva. Ele os chama de “filme de pintura” e os distingue a partir do olhar contemplativo do espectador. A tela de cinema funcionaria como uma espécie de máscara, confinando parte da realidade em um espaço finito. Esse procedimento distorce a função fundamental da moldura na pintura, isto é, determinar o limite entre a imagem e realidade. Bazin afirma que “a moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga” (Bazin, 1991: 173).

Esse problema prático pode ser notado em alguns enquadramentos do primeiro cinema, mais precisamente nos pequenos filmes dos irmãos Lumière. Aliás, Jean-Luc Godard, por meio do discurso indireto livre de um personagem de seu filme *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967) define Lumière, inventor do cinematógrafo e um dos primeiros realizadores como “um pintor, o último pintor impressionista”, definição interessante e sugestiva.¹ Jacques Aumont destaca o funcionamento das bordas do quadro no estilo dos filmes feitos por Lumière “a borda é, em geral, voltaremos a dizer, o que limita a imagem, o que a contém, no duplo sentido da palavra; e o toque de gênio aqui é ter, ao contrário, deixado a imagem *transbordar*: a locomotiva, os figurantes transgridem esse limite.” (Aumont, 2011: 39).

¹ As primeiras câmeras inventadas pelos irmãos Lumière não possuíam visor, restando aos seus operadores que possuíam conhecimentos de fotografia e arte ajustar o enquadramento por instinto.

Essas fronteiras do campo e do fora-de-campo se tornaram um recurso potencial na estética do cinema, contudo, são adversidades limitadoras dos filmes sobre pintura analisados por André Bazin.² Ele também questiona como a experiência de cor é diferente nos dois meios, isto é, as tonalidades e efeitos de luz originais da pintura se tornam pastiches artificiais nas projeções e reproduções cinematográficas. O autor de *Qu'est-ce que le cinéma?* concorda que a pintura também se beneficiou dos adventos tecnológicos, “o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, ele participa de um universo virtual que resvala de todos os lados” (Bazin, 1991:173). Esse mote escrito em *Pintura e Cinema* é uma das premissas desenvolvidas em outro artigo escrito por ele: *Ontologia da imagem fotográfica*. Esse estudo expõe a obsessão das artes mecânicas pelo realismo e como isso abre novos rumos para as artes visuais. A evolução social e tecnológica reconfigura as funções e atribuições artísticas. A concepção histórica das artes plásticas baziniana é pautada pela semelhança. As instâncias psicológicas, estéticas e sociológicas alcançam com a evolução técnica novos patamares de representação realista. Segundo Bazin, a fotografia e o cinema são os responsáveis pela “crise espiritual e técnica da pintura moderna, que se origina por volta de meados do século passado” (Bazin, 1991: 20). Para ele, a fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas.

Ao mesmo tempo de sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental “desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética” (Bazin, 1991: 25). As escolas e vanguardas da pintura do século XX souberam se apropriar desse novo contexto, rompendo radicalmente com os traços e modelos. O estatuto da pintura, como em boa parte da arte do século XX, é abalado pelas confluências da mimese fotográfica e das potencialidades da imagem-movimento. Inúmeros gêneros e movimentos pictóricos surgem, contestando a mera imitação em

² Cf: Burch, Noël (1992). *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.

detrimento de outras capacidades de expressão. As artes visuais alteram a percepção, sensação e representação no meio imagético, esgarçando consequentemente procedimentos do dispositivo cinematográfico.

Esse recurso de desnaturalizar os vínculos convencionais da imagem abre espaço para a experimentação radical, explorando com isso as superfícies, composições, texturas, tonalidades de cor, contrastes, em suma, a plasticidade imagética; “o cinema, para se tornar artístico e espiritual, deve começar por repudiar o realismo em seu princípio” (Rancière, 2013: 177). O conceito de espaço háptico³ ajuda a entender alguns de seus procedimentos. Laura Marks define a percepção háptica “como a combinação de funções táteis, cinestéticas e proprioperceptivas, o modo como experimentamos o toque tanto na superfície como no interior dos nossos corpos. Na visualidade háptica, os próprios olhos funcionam como órgãos do toque” (Marks, 2000: 178).

É uma estética onde a dramaturgia opera por texturas, criando camadas que envolvem as cenas pelo nível sensorial. A disposição dos planos está subserviente as forças da imagem. A composição explora o indiscernível, “as imagens hápticas podem dar a impressão de ver pela primeira vez, descobrindo gradualmente o que está na imagem ao invés de vir para a imagem já sabendo o que é” (Marks, 2000: 178).

Como supracitado, André Bazin exerce grande impacto e influência no pensamento sobre cinema nas gerações seguintes. Pascal Bonitzer, crítico francês mais recente da revista criada por ele – *Cahiers du Cinéma* - retoma algumas questões bazinianas. Bonitzer publicou um livro inteiro dedicado ao assunto - *Desencuadros: Cine y Pintura*. A obra é uma antologia de artigos que confrontam diretamente as duas formas de arte. A relação nesse livro é menos

³ Deleuze desenvolve esse conceito em diálogo com a pintura a partir de escritos do historiador da arte Alois Riegl e do filósofo fenomenólogo Henri Maldiney. Cf: Deleuze, Gilles (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, em especial o capítulo 14 – *Cada pintor resume à sua maneira a história da pintura...*, p. 123 a 134.

evidente que no texto com título quase *homônimo* de André Bazin. No capítulo *Décadrages*, o estilo da pintura clássica, simbolizada pelo quadro *As Meninas*, do pintor espanhol Diego Velásquez, é confrontado com procedimentos da arte moderna. O classicismo utiliza técnicas como a perspectiva renascentista e a geometria euclidiana como método de identificação espacial do espectador, características que dramatizam e tensionam o quadro. Esses efeitos de sedução enveredam pela composição centrífuga, dando grande valor à parte central da imagem. Bonitzer argumenta que a arte moderna rompe com esse padrão, possibilitando lacunas e deformidades até então inusuais. O *desenquadramento*, se utilizado de maneira diegética, altera a narrativa e a cenografia tradicional.

Esse jogo de angulação, entre outros recursos visuais, mostra como a fragmentação e o primeiro plano são ressaltados nas obras de pintores e cineastas modernos, tais quais Cremonini, Francis Bacon, Ralph Goings, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni e Jean-Marie Straub, Jean Eustache, entre outros.⁴ Para o autor, “a fotografia é a arte do enquadramento e *desenquadramento* por excelência” (Bonitzer, 2007: 86). O cinema se beneficia desse estilo de linguagem graças a sua capacidade de movimento, se tornando um rico procedimento não-narrativo de desorientação:

O desenquadramento é uma perversão que pode ser uma nota de ironia sobre a função do cinema, da pintura, da fotografia, enquanto nas formas do exercício de um direito de olhar. [...] Irônico e sádico na medida em que essa excentricidade do enquadramento, é a princípio frustrante para os espectadores e mutilante para os “modelos” (termo bressoniano), dá conta de uma destreza cruel, de uma pulsão de morte agressiva e fria: o uso do quadro como instrumento cortante [...] (Bonitzer, 2007: 86).

⁴ Como visto, o primeiro plano também é valorizado pelos teóricos impressionistas franceses da década de 1920, contudo se complexifica no pensamento de Bonitzer. O primeiro plano, para ele, é “abstrato e operador de uma concepção antinaturalista do cinema, irreduzível a referência antropomórfica dos outros tamanhos de planos” (Aumont e Marie, 1997: 52).

O livro de Pascal Bonitzer que mais se aproxima do pensamento de André Bazin é *Le Champ aveugle – essais sur le réalisme au cinéma*. O artigo *La surface vidéo* apresenta algumas características da imagem digital em contraste com a matriz de cinema, cujo suporte é a película. Essa dicotomia é um problema na visão do autor. Uma das essências do cinema seria sua capacidade de registro físico dos movimentos da vida. Essa impressão de realidade estaria associada, segundo ele, à revelação da película que deflagra os corpos materiais e o jogo de luzes, tornando o grão uma diferença e vantagem. A atividade do vídeo seria outra.

A fita magnética opaca não tem nada a ver com a película transparente e sensível. O vídeo não truca a realidade ótica; esta opera em um outro domínio, é desde logo manual, ou antes “digital”. A imagem é de antemão suscetível de se decompor ao infinito; ela abrange quase que naturalmente um tratamento não figurativo. A imagem não possui grão uniforme; ela se compõe de pontos a partir de cada qual é possível, graças ao tratamento numérico, ao efeito Squeeze Zoom ou Quantel, desfazê-la, anamorfizá-la e metamorfoseá-la (Bonitzer, 1999: 29).

O vídeo, em seus primórdios, surge como uma dualidade de possibilidades cinematográficas. São tecnologias com estruturas distintas, mas com funções semelhantes. O suporte digital passa por desenvolvimentos constantes, possibilitando novas qualidades de imagem. Em pleno século XXI, é um meio com grande potencial que foi incorporado pela produção profissional e amadora. Além disso, é uma facilitação econômica que apresenta grandes vantagens frente à realização analógica.

Dispositivo: cinema pictórico

Bonitzer defende que a metamorfose é uma das características próprias do vídeo. Ele sustenta que a imagem eletrônica não possui vínculos diretos com a realidade. O autor possui uma visão pejorativa das inovações tecnológicas. Os equipamentos eletrônicos modificam drasticamente os corpos, variações de

iluminação, sombras, e outras derivações imagéticas. Vale ressaltar que o texto foi escrito nos primórdios da era do vídeo. As capacidades de gravação foram alteradas radicalmente nesse período. Em pleno século XXI é impossível negar o valor e a dimensão do suporte magnético em relação à captação de imagens e sons, pelo contrário. As novas estratégias estéticas possibilitam uma série de recursos impensáveis na era analógica, exponenciando algumas questões da plasticidade da imagem. As formas de expressão se tornaram mais diversificadas, poéticas, em suma, abstratas. O cinema e a pintura deixam de apresentar questões meramente representativas ou narrativas, podendo se tornar outra coisa. Anne Marie Duguet, em seu texto sobre dispositivo escrito alguns anos depois de *La surface video*, começa questionando esse caráter saudosista que teóricos como Pascal Bonitzer possuíam quanto ao cinema feito em película:

O tempo da defesa “encrespada” do vídeo acabou. Ninguém mais tenta buscar sua essência para além de considerações técnicas elementares, não há mais batalhas perdidas pela definição de um território necessariamente incerto. Hoje é mais importante delimitar certas problemáticas fundamentais do que estimular os artistas a utilizar essa mídia. Nem os desenvolvimentos técnicos nem as estratégias industriais nem os efeitos de moda permitem dar conta desse interesse com simplicidade. O problema não é mais o da natureza do vídeo, mas o de sua contribuição para a arte infinitamente plural das duas últimas décadas (Duguet, 2009: 49).

O cinema, o vídeo e a tecnologia em geral pautam grande parte da Arte Contemporânea. Foi certamente por meio das experimentações relativas aos dispositivos que o vídeo contribuiu de maneira mais viva para o desenvolvimento de novas concepções da obra de arte contemporânea. O trânsito entre as linguagens é uma característica não só das possibilidades de

realização, mas do próprio pensamento sobre a arte – cuja própria terminologia é extensa.⁵

Em tempos recentes, cada vez mais cineastas se aproximam das artes plásticas, buscando ampliações das possibilidades estéticas do seu meio. A sensação se torna um conceito operante nas obras de alguns desses artistas. Eles recorrem a procedimentos cinematográficos que, em geral, não priorizam signos discursivos inteligíveis a “a ideia filosófica de que a vida não é uma forma, uma luta contra a desordem, mas uma série desordenada de intensidades” (Bouquet en Baecque et al, 2008: 189). A narratividade é problematizada por diversas matizes como canal exclusivo de comunicação. O enredo, em alguns casos, se torna mínimo. As imagens operam através de outras lógicas, segundo Philippe Dubois:

a narrativa é evidentemente uma das dimensões essenciais do cinema, que não parou de se posicionar em relação a ela e de (re) definir suas modalidades de funcionamento. Questionamos (seriamente) se o cinema, mesmo o mais abstrato, ou o mais formal, mesmo sem personagem, sem meio, sem ação, poderia *não ser* ‘narrativo’, pelo simples fato de que ele se desenvolva no tempo, de que ele tenha um começo e um fim (toda consecução implica em uma consequência?), etc. Mesmo minimamente, a narratividade parece indissociável do cinema. Em contrapartida, está longe de ser tão central no campo das artes plásticas e mesmo da arte em geral, onde ela foi frequentemente tida como secundária ou como parasita. Em todo caso, como um ‘outro’ (o outro da figuração, da imagem, do plástico, do figural, etc) (Dubois, 2014:146).

O surgimento desse tipo de estética é visível em filmografias das mais distintas, demonstrando como é uma questão cara ao presente cinema.

⁵ Para uma leitura mais detalhada, ver Maciel, Katia (editor) (2009). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa. A organizadora selecionou dezenas de textos de diferentes autores e olhares sobre essa nova situação artística.

Diretores como Abel Ferrara,⁶ Alexandr Sokurov,⁷ Béla Tarr,⁸ Claire Denis,⁹ David Lynch¹⁰ e Wong Kar-Wai¹¹ apresentam em seus diferentes estilos características em diálogo com a estética da sensação. A *mise en scène* procura, através dos sons e imagens, efeitos sinestéticos. É uma perspectiva distante da representação. As composições estão atreladas a outras qualidades “nem tudo no cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos ‘estéticos’ de cor e de composição” (Aumont *et al*, 2009: 92). A busca pela sensação, não mais pelo sentido. Por mais que a qualidade dos filmes dos cineastas supracitados sejam singulares, eles ainda são uma pequena minoria que trabalham outras tipologias de *mise en scène*.

Um artigo publicado na *Cahiers du Cinéma* ajuda a entender algumas dessas práticas contemporâneas. Críticos como Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard reconheceram o aparecimento de estéticas e inovações formais no cinema. Uma alcunha importante elaborada por eles que emerge com força de algumas décadas para cá são os “cineastas artistas”, termo definido por Thierry Jousse (Bouquet, 2005: 160). O artigo¹² de Stéphane Bouquet *De manera que todo comunica* busca mapear características desse tipo de estética:

para apreciar melhor os filmes cabe perceber o que a arte contemporânea contribui para o cinema, por exemplo, esses cineastas artistas que instalam seus dispositivos de percepção e apostas formais no centro dos filmes. Nesse caso, o

⁶ Ver Brenez, Nicole (2007). *Abel Ferrara*. Champaign: The Illinois University Press.

⁷ Ver Furtado, Beatriz (2013). *Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Alexandr Sokurov*. São Paulo: Intermeios.

⁸ Ver Rancière, Jacques (2013). *Béla Tarr. O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro.

⁹ Ver Beugnet, Martine (2004). *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press.

¹⁰ Ver Astic, Guy (2004). *Le Purgatoire des sens: 'Lost Highway' de David Lynch*. Paris: Rouge Profond.

¹¹ Ver Jousse, Thierry (2006). *Wong Kar-Wai*. Paris: Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile.

¹² Publicado originalmente em *Cahiers du Cinéma*, n. 527, set. 1998.

filme nos oferece tanto uma revelação do mundo como uma intenção de questionar o cinema em si mesmo, impulsionando-o em seus cerceamentos, em seus limites, redefinindo sem cessar suas fronteiras, convertidas, em porosas e instáveis, com o espetáculo ao vivo, a dança, o grafismo, a música, os ruídos, as novas imagens, as *performances*. Se trata de explorar esse universo de experimentação, mesmo que o espectador esteja longe de suas referências clássicas, e corra o risco de se perder, mesmo que irrite ou deixe-o estupefato. Porque as experimentações têm se mantido por muito tempo fora do cinema, atualmente se implementam com plenos direitos e constituem seu centro (Bouquet, 2005: 160).

Ele cita como exemplo desse tipo de realizador David Lynch, David Cronenberg, Abel Ferrara, Alexandr Sokurov, Béla Tarr, Michael Haneke, Atom Egoyan, Tsai Ming-Liang, Wong Kar-Wai, Hou Hsiao-Hsien, etc. Suas obras estão submetidas a carregados princípios de criação como conceitos, dispositivos, dogmas além de frutíferos diálogos com outras artes, investigando estéticas e outros mecanismos narrativos. Essa contaminação é essencial para algum deles no contexto atual. Em última instância “cada plano, ou quase, funciona como uma assinatura, porque cada plano, ou quase, é a realização de um conceito” (Bouquet, 2005: 163). Alguns desses princípios “anticonvencionais” estavam vinculados ao cinema experimental.¹³ Bouquet define esse modelo como “aquele que busca desviar da figuração”, ou seja, procura outras vias para além da narração, levando em consideração aparatos de produção e recepção e “se trata de manipular o espectador, de conduzi-los a estados limites [...] Ofuscação, aceleração, repetição mais ou menos obsessiva, colagem, serialidade, uma rede de procedimentos são utilizados para proporcionar experiências mentais antes que sentimentais” (Bouquet, 2005: 160). A pesquisa artística em prol da sensação, da percepção e a tendência conceitual são almejadas nesse tipo de trabalho. A investigação plástica também é um caráter fomentado no audiovisual que não qualifica o

¹³ Segundo Stéphane Bouquet, esses princípios “anticonvencionais” eram recusados pela indústria do cinema por conta das suas leis de mercado e a busca pelo benefício comercial.

discurso narrativo como prioritário. A imagem, em seu limite, se torna um ser puro vinculado a uma lógica da sensação. Nicole Brenez complementa sobre essa categoria:

a imagem reina, ela impõe um regime de descontinuidade e de ilimitação capaz de permitir ao sujeito a força de multiplicar seus poderes, retornando alternadamente ou ao mesmo tempo com uma imagem psíquica, invenção plástica [...] O visível aparece como lugar de indeterminação do sensível, estabelecendo uma relação obscura com o mundo, o corpo, a sensação, forçando a manifestação completa (Brenez, 1998: 172).

Vale ressaltar que Bouquet e Jousse notaram o surgimento dessa conjunção *cinasta artista* no final dos anos 1990. De lá para cá essa discussão foi ampliada, em parte por conta dos avanços tecnológicos. Outros realizadores como Abbas Kiarostami, Peter Greenaway, Harun Farocki, Jonas Mekas, Chantal Akerman, Cristian Boltanski, Pedro Costa tem esgarçado os limites do cinema no campo expandido, sendo convidados para exposições, bienais, instalações, etc. O audiovisual tende às artes plásticas e vice-versa. Um dos traços apresentados no ensaio *De manera que todo comunica* é que esses artistas cada vez menos priorizam o enredo:

há sempre, mais ou menos visível, mais ou menos assumido, um desdobramento do narrativo, a vontade de algo que não seja uma história (um significado e emoção), o desejo de atingir o corpo, estados pouco evidentes do corpo e da consciência [...] Recusam o roteiro e o pensamento, que são historicamente as maiores modalidade para tentar uma solicitação cinestética (Bouquet, 2005:165).

Essas estéticas buscam qualidades como sensações, atmosferas e ambientes sensoriais. O teórico André Parente pesquisa obras semelhantes, sob a égide do termo *cinema de artista*. Ele se foca em realizações feitas por artistas brasileiros, mapeando e analisando essa importante produção. “No caso do

Brasil, o cinema de artista é responsável por grande parte do que se faz aqui em termos de cinema experimental. Com raras exceções, o cinema experimental brasileiro se confunde com o cinema de artistas” (Parente, 2013:11). Esse campo expandido do audiovisual no Brasil começa no final da década de 1960 com instalações que se apropriam da televisão como forma de criação. Anos depois surge o vídeo, e alguns artistas pioneiros se destacam no seu uso - Jom Tob Azulay, Leticia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Bella Geigner, etc. André Parente detalha a definição do seu termo:

Recorremos ao termo ‘cinema de artista’ apenas no sentido de demarcar a produção ‘cinematográfica’ de autores que circulam no circuito da arte e que, portanto, são, considerados artistas. Todo cineasta é sem dúvida um artista, mas há uma diferença muito grande entre um cineasta cujas obras são reconhecidas no circuito da arte ou no do cinema. Aliás, como veremos, não é à toa que os artistas raramente filmavam no formato 35mm, raramente realizaram longas-metragens (Parente, 2013: 11).

Ele estuda o trabalho de Cao Guimarães, Alexandre Veras, Sandra Kogut, Lucas Bambozzi, etc, realizadores que transitam entre o cinema e as artes plásticas. Novamente a tecnologia se torna um fator decisivo no ato de criação; “talvez uma das maiores mudanças provocadas pelo digital esteja ligada à multiplicidade de modalidades de experiência de um filme ou vídeo” (Parente, 2013: 11). A composição envolve pensar todo o dispositivo, isto é, as formas coletivas de captura e subjetivação. Esse conceito se subdivide de algumas formas que são levadas em consideração pelo *cinema de artistas*:

impõe-se esta questão: de que modo as novas mídias transformam o dispositivo do cinema em suas dimensões primordiais, quais sejam, a *arquitetônica* (condições de projeção de imagens), a *tecnologia* (produção, edição, transmissão e distribuição das imagens) e a *discursiva* (decupagem, montagem, etc.)? [...] No ponto de chegada, a aposta de que a noção de dispositivo nos permite repensar o cinema, evitando clivagens e determinismos tecnológicos, históricos e estéticos. Ao contrário do cinema dominante, muitas obras

cinematográficas reinventam o dispositivo cinematográfico (Parente, 2009: 23, *grifo nosso*).

O autor cria alguns desdobramentos desse modelo artístico: cinema conceitual, cinema do corpo, cinema do dispositivo, cinema de arquivo, cinema híbrido, cinema interativo, cinema ao vivo, cine-ensaio, cinema de inversão, protocinema e etc.¹⁴ São investigações e classificações de modelos contemporâneos, obras que esgarçam o lugar das imagens no circuito das artes. A hibridização e o trânsito entre os meios se torna essencial nesse tipo de realização.

Conclusão

Essas duas concepções teóricas, tanto a francesa como a brasileira, são marcas de como o hibridismo entre as artes vem crescendo de forma ascendente, reconfigurando circuitos, formatos e modificando drasticamente as próprias obras. O vídeo utilizado desde a década de 1960 propiciou impactos tanto na realização como no pensamento sobre os meios. Esses elementos foram exponenciados com o digital, porém, os embates antes feitos em legitimação ou crítica a tais suportes se tornam superados. As questões agora são outras. O cinema não é essencialmente arte contemporânea, por mais que dialogue e contribua de inúmeras maneiras “uma relação termo a termo entre um filme e ‘a arte’, que escape à fatalidade e ao repertório, será forçosamente um hápax” (Aumont, 2008:81).

O cinema, como um todo, pode friccionar a pintura e vice-versa, possibilitando novos usos de recursos por ambos os meios. Os filmes possuem forças de expressão singulares, que potencializam propriedades de outros suportes. Philippe Dubois em artigo escrito em 1993 intitulado *Jean-Luc Godard: cinema*

¹⁴ Para mais detalhes, ver Parente, André (2011). *Cinema em trânsito*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue; Parente, André (2013). *Cinemáticos: tendências do Cinema de Artista no Brasil*. Rio de Janeiro: + 2 Editora.

e pintura, ida e volta, analisa duas obras do artista: *Salve-se quem puder (a vida)* (*Sauve Qui Peut (la Vie)*, 1980), e *Nouvelle Vague* (1990) e entende que:

já não se trata tanto de uma questão de citação e de referências, de assinaturas e comentário, quanto uma questão invertida, posta do (e ao) interior do próprio cinema. *Ela já não concerne tanto a “o que há de cinematográfico na pintura”, mas antes a “o que há de pictórico no cinema”*. A pintura nesses filmes deixou de ser uma imagem, uma reprodução-citação exibida na diegese, um objeto manipulado pelos personagens, para se tornar um efeito de filme, um caso (de figura) orgânico, o resultado de um tratamento visual do dispositivo cinematográfico. Não é mais a pintura ex-citada mas a pintura sus-citada (Dubois, 2004: 253-254, *grifo nosso*).

As novas estéticas, formatos, suportes e projeções possibilitaram que o cinema fosse vinculado a outros espaços. Se a validade do cinema como arte era contestado no início do século XX, sendo necessário que teóricos como os impressionistas franceses intercedessem e defendessem suas potencialidades, no século seguinte é visto como uma das artes mais difusas, presentes e híbridas. O “efeito cinema” relativiza a própria teologia da cultura. O cinema pictórico como dispositivo se desvincula de aspectos fílmicos estético-narrativos estritamente vinculados a salas de cinema tradicionais e se torna uma atração de museus e galerias, seja pelas suas qualidades estéticas de imagem, ou pela atração como exposição.

Bibliografia

- Astic, Guy (2004). *Le Purgatoire des sens: ‘Lost Highway’ de David Lynch*. Paris: Rouge Profond.
- Aumont, Jacques (2008). *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus.
- ____ (2001). *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Aumont, Jacques; Michel Marie (1997). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- Aumont, Jacques et al (2009). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.

- Baecque, Antoine de (2005). *Teoría y crítica de cine*, Buenos Aires: Paidós.
- Baecque, Antoine de.; Stéphane Bouquet; Emmanuel Burdeau (2008). *Cinéma 68*, Paris: Ed. Cahiers du Cinéma.
- Bazin, André (1991). *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Beugnet, Martine (2004). *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press.
- Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadros: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ____ (1999). *Le Champ aveugle – Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 1999.
- Bouquet, Stéphane (2005). “De manera que todo comunica”, en Baecque, Antoine de (editor), *Teoría y crítica de cine*, Buenos Aires: Paidós.
- Brenez, Nicole (2007). *Abel Ferrara*. Champaign: The Illinois University Press.
- ____ (1998). *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelles: Editeur De Boeck.
- ____ (2001). *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental*. Milano: Cinematheque Francaise.
- Burch, Noël (1992). *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- ____ (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.123-134.
- Dubois, Philippe (2014). “A questão da “Forma-Tela”: Espaço, Luz, Narração, Espectador”, en Gonçalves, Osmar (editor), *Narrativas sensoriais*, Rio de Janeiro: Editora Circuito.
- ____ (2004). *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Duguet, Anne Marie (2009). “Dispositivos”, en Maciel, Kátia (editor), *Transcineamas*, Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Furtado, Beatriz (2013). *Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Alexandre Sokurov*. São Paulo: Intermeios.
- Jousse, Thierry (2006). *Wong Kar-Wai*. Paris: Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile.
- Maciel, Kátia (2009). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Parente, André (2011). *Cinema em trânsito*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- ____ (2013). *Cinemáticos: tendências do Cinema de Artista no Brasil*. Rio de Janeiro: + 2 Editora.
- ____ (2009). “A forma cinema: variações e rupturas”, en Maciel, Kátia (editor). *Transcineamas*, Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Rancière, Jacques (2013). “Cinema como pintura?”, en Savino, Fábio; Pedro França (editores), *Alexander Sokurov: poeta visual*, Rio de Janeiro: Banco do Brasil, p. 177-181.
- ____ (2013). *Béla Tarr. O Tempo do Depois*. Lisboa, Orfeu Negro.
- Scarpetta, Guy (1985). *L'Impureté*. Paris: Grasset.
- Stam, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus.

Vertov, Dziga (1983). "Resolução do conselho do três", en Xavier, Ismail (editor), *A experiência do cinema – antologia*, Rio de Janeiro: Graal.

* Mestrando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde pesquisa a relação entre o cinema e a pintura. Foi curador das mostras Introdução ao Cinema Francês Contemporâneo (2012), Mostra Televisão Levada a Sério (2012) e (Trans)Cinema (2012), Cinema, Globalização e Multiculturalismo (2014). Email: lucasmurari@gmail.com.