

Hibridização de imagens: cinema/pintura

Nelyse A. Melro Salzedas, FAAC/UNESP, Brasil
Rivaldo Alfredo Paccola, FIH/UFVJM, Brasil

Resumo: *Objetivamos discutir a hibridização de imagens de pinturas e partículas cinematográficas em filmes italianos e norte-americanos, estabelecendo entre elas um campo metafórico em cujo interstício surge um campo comum a ambas. O crítico italiano De Santi (Cinema e pintura, 2008) traz à tona esse processo de hibridização: Pasolini, no filme “Raiva” (1963), usa como cenário a tela de Rosso Fiorentino, “A descida da cruz” (1521); em outro, “Mamma Roma” (1962), e Fellini, “Satyricon” (1969), inspiram-se na tela de Mantegna “Cristo morto” (1485). Igualmente, Newel (Mona Lisa smile, 2003) utiliza tela de Picasso (Demoiselles D’Avignon, 1907) como discurso pedagógico da protagonista.*

Palavras chave: hibridização, imagem, mídia

Abstract: *This paper discusses the hybridization of images of paintings and film particles in Italian and American films, including establishing a metaphorical field whose interstitium a common field to both arises. The Italian critic De Santi (Cinema and pintura, 2008) brings up this process of hybridization: Pasolini, the film “Rage” (1963), uses the backdrop of the screen Rosso Fiorentino, “The Descent from the Cross” (1521); in another, “Mamma Roma” (1962) and Fellini, “Satyricon” (1969), inspired by the Mantegna screen “Dead Christ” (1485). Also, Newel (Mona Lisa smile, 2003) uses Picasso screen (Demoiselles D’Avignon, 1907) as a pedagogical discourse of the protagonist.*

Keywords: Hybridization, Image, Media

A relação entre as artes tem sido pesquisada e estudada por vários críticos. Aqui, enfatizamos Hagstrum (*The sister arts*, 1987) e Machado (*Arte e mídia*, 2010). Esses autores trabalham as imagens da pintura conjugadas com partículas cinematográficas, estabelecendo entre elas um campo metafórico em cujo interstício surge um campo comum a ambas.

O objetivo deste artigo é discutir a hibridização entre cinema, pintura e mídia, pressupondo que se esteja na era da iconofagia da imagem, reveladora dos referidos interstícios.

Iconofagia significa a devoração das imagens ou pelas imagens: corpos devorando imagens, ou imagens que devoram corpos. Essa ambigüidade é interessante porque, na verdade, os dois processos ocorrem. A Era da Iconofagia significa que vivemos em um tempo em que nos alimentamos de imagens e as imagens se alimentam de nós, dos nossos corpos. Esse processo ocorre quando passamos a viver muito mais como uma imagem do que como um corpo. Viramos escravos das imagens: temos que ter um corpo que seja uma imagem perfeita, temos que levar uma vida vivida em função da imagem, temos que ter uma carreira que seja uma imagem perfeita. Com isso, de repente notamos que o corpo como entidade original da vida passou a ser uma imagem e, portanto, não ter mais vida própria. De outro modo: Somos devoradores de imagens e somos devorados por elas. (Baitello Jr., 2005, p.13).

Assim, abordaremos a devoração de imagens de que se utilizou a linguagem cinética, ou seja, as figuras pintadas foram substituídas por personagens, como se fosse uma performance das telas. Os diretores deram materialidade às imagens das telas ao transformarem-nas em cenas narrativas filmicas.

Para Hagstrum (1987, p.8) que, em suas análises, junta cinema, pintura e literaturatura, mostra a influência do Renascimento, afirmando que “pictorialismo literário era um dos meios mais atraentes de alcançar estilo na poesia, de transcender sem desertar sua natureza”; já Machado (2010, p.37), que pesquisa a influência da imagem na mídia televisiva, relata o fato de Edgar Degas, nascido no tempo da invenção da fotografia, ter utilizado suas pinceladas, ao modo impressionista no tratamento da luz, para “congelar os corpos em movimento com o mesmo frescor com que o fazia o rapidíssimo obturador da câmera.”

O crítico cinematográfico italiano De Santi (*Cinema e pintura*, 1996) também traz à tona esse processo de hibridização, quando enfoca que Pasolini, no filme “Raiva” (1963), usa como cenário a



tela de Rosso Fiorentino¹, “A descida da cruz” (1521); em outro, “Mamma Roma” (1962), e Fellini, em “Satyricon” (1969), inspiram-se na tela de Mantegna, “Cristo morto” (1485) para criar as cenas. Igualmente, Newell, no filme “O sorriso de Mona Lisa” (2003), utiliza a tela de Picasso “Les demoiselles d’Avignon” (1907) como discurso pedagógico da protagonista.

Nessa mesma perspectiva, Balan (1997), em sua dissertação de mestrado estuda a relação da televisão com a pintura e o cinema, quando focaliza a contribuição da pintura e da fotografia na construção do discurso midiático usando textos de Kemial (s/d) e de Sagato (1968) enfatizando a iluminação e o enquadramento.

Por seu turno, De Santi (1996) tece considerações críticas com telas e fotografias abordando épocas e estéticas diversas. O texto deste autor que compara os fotogramas, cuja fonte primária é a arte, levanta algumas questões, logo nas páginas iniciais: o cinema é uma arte? É arte figurativa? É o somatório de todas as artes? Que relação há entre o cinema e o teatro? E com a literatura? Com a música? Com a pintura? Com a arquitetura? Com a fotografia? Dentre as artes, a literatura e a pintura foram as primeiras a contribuírem para a formação de uma nova linguagem, quer no plano do conteúdo, quer no plano da expressão.

Com isso, verifica-se que, da literatura, a arte cinematográfica apropriou-se do enredo, da trama, do tema, da temporalidade, do foco narrativo, das analepses e prolepses, do sumário, das elipses... Da pintura, o espaço, o enquadramento, a perspectiva, o jogo da luz e da sombra, a representação. Do teatro, a dramaticidade, o espetáculo, a carnavalização, a polifonia. Da arquitetura, os cenários, o espaço, o lugar e paisagem. Da música, o ritmo, o tempo, a coda, a rapsódia, a tensão, a harmonia. Da fotografia, o enquadramento, a angulação, o zoom, o foco, o corte.

Com apoio nos estudos dos pesquisadores citados, o presente trabalho tem fundamento teórico na Estética da Recepção, cuja análise do fato artístico ou cultural busca estabelecer nexos com a cadeia de recepções que teria continuidade e na qual a compreensão dos primeiros leitores/espectadores vai sendo sobreposta pela recepção de públicos posteriores. Desta forma, o valor estético de uma obra é medida pela recepção inicial do público, que a compara com outras obras já lidas/observadas; então, percebe-lhe as singularidades e adquire novo parâmetro para avaliação de obras futuras, ou seja, elabora um novo horizonte de expectativas.

Começamos a questionar por que os cineastas inspiraram-se no “Cristo morto”, de Andrea Mantegna? Pelo enquadramento? Pelo aspecto tridimensional da pintura? Pelo movimento do pintor ao criá-la, assemelhando-se ao de uma câmera cinematográfica? Talvez seja pelo tipo de perspectiva, que o inglês chama de *foreshortening* e *viewing point*, para a perspectiva da pintura que altera a composição, cuja característica mais notável do ambiente é a representação ilusionista.

Foreshorting, segundo Perspective (1992), citando a tela de Mantegna, é definido como um método através do qual os intervalos de uma perspectiva são representados em níveis ou partes para o objeto aparecer menor do que realmente é, porque é inclinado em direção ao espectador.

Figura 1: “Cristo morto”, de Mantegna (1485)



Fonte: Web Gallery of Art, 2013.

¹ Giovanni Battista di Jacopo (chamado Rosso Fiorentino, “Ruivo Florentino”), nasceu em Florença, Itália, em 1494 e morreu em Fontainebleau, França, em 1540. Foi um dos principais expoentes do maneirismo na pintura.

Já, o significado de *viewing point* refere-se a uma posição de visualização fixa a partir da qual a perspectiva é construída e de onde ela foi concebida para ser vista. A perspectiva é fixada na altura da cabeça, com o observador de pé no chão. Assim, uma alta ou baixa dessa posição de visualização altera drasticamente as figuras de uma área. Possivelmente, o “Cristo morto”, de Mantegna, tenha gerado, por tais técnicas, o interesse de Pasolini e Fellini para o enquadramento de seus filmes, respectivamente: “Mamma Roma” (1962) e “Satyricon” (1969), nos quais personagens assumem o lugar e a função de Cristo, cuja marca é a perspectiva *foreshortening* e o intertexto de sublimar e acentuar a humildade dos humildes, dos marginais e do subproletariado.

Figura 2: Fotograma de “Mamma Roma” (1962)



Fonte: Tonino Delli Colli, 1962.

Figura 3: Fotograma de “Satyricon” (1969)



Fonte: Giuseppe Rotunno, 1969.

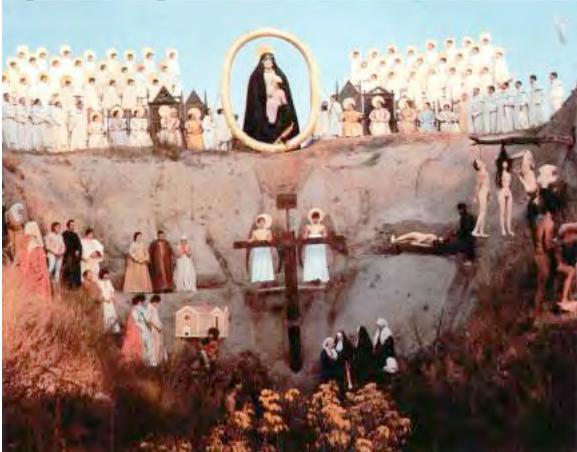
A contribuição da pintura continua em outro filme de Pasolini, o “Decameron” (1971), por meio de uma cena montada a partir de um afresco da Capela da Arena (Capela Scrovegni), “Juízo final”, pintado por Giotto (1304-1306), em Pádua. Como Giotto, Pasolini registra a visão fascinante do paraíso e perturbadora do inferno, no último episódio do “Decameron”.

Figura 4: “Juízo final”, de Giotto



Fonte: Web Gallery of Art, 2013.

Figura 5: Fotograma do “Decameron”, de Pasolini



Fonte: Tonino Delli Colli, 1971.

É necessário sublinhar aqui a contribuição da literatura para a estrutura da narrativa e dos gêneros que os textos clássicos fornecem, como os de Petrônio (27-66 d. C.) – “Satyricon”, a Bíblia (At. 2, 16ss), bem como de Boccaccio – “Decameron” (1349-1351) para a montagem do juízo final, além de outros textos registrados por Hagstrum (1987).

O filme “Satyricon” (1969) é estruturado em uma narrativa truncada e reflete a sexualidade masculina e suas variações na antiga Roma. Cada trecho do filme trata de uma delas, como o homossexualismo e outras questões delicadas que envolvem o sexo. Apesar de ser baseado na sociedade romana antiga, o filme “Satyricon” também reflete um momento de caos no qual a sociedade da década de 1960 vivia. Então, ocorre um processo de atualização situacional.

Em “Decameron” (1971), Pasolini retoma Giotto, especialista em afrescos, tais como os da Capela da Arena, em Pádua, e a Igreja de São Francisco, em Assis, em uma das sequências do mencionado filme e, tal como o texto escrito que lhe serviu de roteiro, é um mosaico de pequenas histórias tragicômicas adaptadas do texto do escritor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), cujo livro de mesmo nome foi escrito entre 1349 e 1351, contendo uma coleção de cem textos: contos, piadas, novelas e lendas que ficcionalizam a realidade daquela época.

Se o “Cristo morto”, de Mantegna (1485) tem uma função icônica em “Mamma Roma” e em “Satyricon”, o “Juízo final”, de Giotto, sofre um processo iconofágico, uma vez que, em “Decameron”, Pasolini substitui Cristo por Nossa Senhora e busca, nessa pintura, inspiração do personagem pintor do filme pintar o interior de uma igreja. Em Giotto, Maria é mediadora da capela e Cristo o onipotente do juízo final. Deste modo, o filme “Decameron” exclui a ideia do juízo final e fica apenas com a mediação. Isto o diferencia da técnica do “Cristo morto”, de Mantegna, que busca um processo mimético nos filmes. Portanto, identificam-se dois processos distintos: um iconofágico e outro mimético. Em ambos os casos, existe o processo de hibridização com alterações de linguagens do texto escrito (roteiro), do texto pictórico (tela/afresco) e do texto cinematográfico (sequência filmica).

“Mamma Roma” foi filmado segundo a concepção neorrealista italiana. É o segundo longa-metragem de Pasolini feito, especialmente, para a atriz protagonista Anna Magnani (1908-1973), encarnando uma prostituta de meia-idade que tenta livrar-se de seu passado sórdido para o bem de seu filho, mas o contexto social impossibilita a realização de seus sonhos, pois a realidade mostra-se mais dura e cheia de desencontros. Assim, o enredo oferece um olhar atento à luta pela sobrevivência na Itália do pós-guerra, e destaca fascínio do diretor para com os marginalizados e despossuídos, que viviam nos bairros pobres de Roma.

São os detalhes que fazem a diferença em uma obra de arte, conforme acentua Arasse (1996, pp.13-14):

Une «histoire du détail» est impossible.

J'ai pensé qu'il valait mieux commencer par établir comment, à travers l'histoire de la peinture européenne classique (la peinture «d'imitation»), le détail constituait une pierre de touche efficace pour percevoir les enjeux d'articulations historiques ou de choix esthétiques beaucoup plus larges. La situation et le statut du détail dans le tableau de peinture en font, de ce point de vue, un double «emblème» du tableau: emblème du processus de représentation adopté par le peintre et emblème du processus de perception engagé par le spectateur. C'est la première partie [...]

Dans la seconde partie, on constate que le détail tend, irrésistiblement, à faire écart. Marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même aigne à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation. Il peut alors se présenter comme un «comble» de peinture et, dans la jouissance de ce qui se passe près de la surface peinte, le discours de l'interprète est mis en situation d'aporie. Mais le détail peut aussi se manifester comme le lieu où s'est condensé l'investissement du tableau (et de son thème) par son auteur; son écart fait alors affleurer les enjeux personnels du peintre, au travail dans son oeuvre. Dans les deux cas, l'intimité rapprochée de la peinture encourage l'intelligence à faire silence, pour que l'excès du détail autorise la fête de l'oeil.²

Após discussão de textos teóricos, indagamos por que o “Cristo morto”, de Mantegna (1485) transformou-se em signo icônico para tantos cineastas italianos, japoneses e russos. Entendemos por signo icônico aquele que esteja em relação de certa semelhança visual ou isomorfia com seu significado que estaria relacionado com o agenciamento dos protagonistas que atuam nos referidos filmes. Assim, a isomorfia redundaria do enquadramento?

De acordo com Mammi (2012, p. 24): “Numa escultura minimal, o mais relevante não é a forma dos objetos, mas o processo de produção e de organização conceitual que eles indicam.” Há possibilidade de gerar novas experiências significativas a partir de objetos singulares, no presente caso o “Cristo morto”, de Mantegna e o “Juízo final”, de Giotto. O detalhe, de acordo com Arasse (1996), é emblemático para os citados diretores, que dele se valem para produzir variações, as quais direcionam o olhar do espectador.

No filme “Decameron”, dirigido por Pasolini, o mecanismo de iconização sofre uma intervenção do diretor, uma vez que a tela de Giotto é o “Juízo final”, em cujo caminho, para se chegar ao Cristo Pantocrátor está Maria, sua mediadora. Logo abaixo, entre o inferno e o purgatório, estão o filho de Scrovegni e uma corte que oferece a capela à Maria. O personagem de Pasolini, também um pintor encarregado de um afresco em uma capela, secciona o Cristo Pantocrátor no paraíso e eleva para o plano superior Maria. Parece-nos que o processo de iconofagia e de intervenção está mais presente nesse filme do que nos outros aqui citados, que iconizaram o “Cristo morto”, de Mantegna. Pode-se pensar que se, nos filmes de Pasolini e Fellini houve a iconização mimética, no “Decameron” houve o processo interventivo.

² “Uma “história do detalhe” é impossível. Eu pensei que seria melhor começar por estabelecer como, através da história da pintura clássica europeia (pintura “de imitação”), o detalhe constitui-se uma pedra angular eficaz para recolher questões históricas ou escolhas estéticas nas articulações muito mais amplas. Esta perspectiva torna a situação e o estatuto do detalhe na tela pintada um duplo “emblema” dessa tela: emblema do processo de representação adotado pelo pintor e emblema do processo de percepção envolvida pelo espectador. Esta é a primeira parte [...]

Na segunda parte constatei que o detalhe tende, irresistivelmente, a apresentar variações. Marca íntima de uma ação na tela, tornando-se um sinal para quem olha e convidando-o a uma aproximação, desestrutura a seu favor o dispositivo de representação. Ele pode, então, ser apresentado como um “clímax” da pintura e, no prazer do que ocorre próximo à superfície pintada, o discurso do intérprete é colocado em uma situação de aporia. Mas os detalhes também podem manifestar-se como o lugar onde o investimento na tela (e seu tema) são condensados pelo seu autor; então, essa abertura faz aflorar questões pessoais do pintor em sua obra. Em ambos os casos, a intimidade da pintura estimula a mente a ficar em silêncio, para que o excesso de detalhes permita a festa para os olhos”. (Tradução dos autores)

Já no filme de Mike Newell, “O sorriso de Mona Lisa” (2003), telas consideradas modernas tensionaram o ensino da arte, que resultou em posições individuais das receptoras (as alunas). Perguntamos: como?

Durante a viagem de trem para assumir a função de professora de arte em uma tradicional escola feminina – Wellesley College, Boston-MA – a protagonista, recém-formada na liberal Universidade de Berkeley-CA, por meio de seu gestual antecipa o discurso pedagógico que adotaria, ou seja, a ruptura da arte, quando seleciona a gravura “Les demoiselles d’Avignon”, da pintura de Picasso, que tanto marca o início do cubismo como também evidencia a iconofagia da arte africana.

Após o primeiro dia de aula, quando a professora novata verifica que suas alunas já conheciam a história da arte até o Realismo, a partir do Impressionismo – considerado uma das forças propulso- ras da modernidade – apresenta-lhes as obras de Van Gogh, Jackson Pollock e Andy Warhol, que abalaram o conceito de arte mimética e pautaram-se pelo conceito que Deleuze (1990) denomina de *intervenção* (criação).

Fugindo do processo da mimesis e da iconização, Mona Lisa apresenta as telas como detalhe das tensões, criando um jogo dialético entre os séculos e a modernidade, isto é, a arte em transformação. Vai do *dire* para o *faire*, quando faz uma exposição com a produção das alunas a partir dos girassóis de Van Gogh.

Pode-se dizer que na década de 1960, como ocorreu nos filmes apontados, a pintura e a fotografia atuaram como hoje elas continuam a atuar, em processo iconofágico, que resulta na hibridização de imagens. Atualmente, a arte, tanto do Renascimento, como do Barroco, do Realismo, do Impres- sionismo, do Futurismo tem sido uma fonte temática para produção das mídias, que se utilizam dos recursos das novas tecnologias em seus processos de produção, tal como acontece com a mídia brasileira que as usa nas suas propagandas, em suas novelas e em seus filmes.

Portanto, a mídia utiliza-se das artes de ontem para construir a linguagem de hoje, como se viu nos textos aqui apresentados e, devido a esse caráter emancipador, de contínuas leituras e releituras, abre novos caminhos para o leitor/espectador no âmbito da experiência estética.

REFERÊNCIAS

- Arasse, D. (1996). *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, França: Flammarion.
- Baitello Jr., N. (2005). *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo, Brasil: Hacker Editores.
- Balan, W. C. (1997). *A iluminação em programas de TV: arte e técnica em harmonia*. Bauru, Brasil: FAAC/Unesp.
- De Santi, P. M. (1996). Cinema e pintura. In: *Art Dossier*, 16. Firenze, Itália: Giunti Editore.
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Fellini, F. (1969). *Satyricon*. Itália: Produzioni Europee Associati, 129 min.
- Fiorentino, R. (1521). *A descida da cruz*. Óleo sobre madeira, 375 x 196 cm, Galleria Pittorica Volterra, Itália.
- Giotto. (1304-1306). *Juizo final*. Afresco da Capela da Arena (Capela Scrovegni), Pádua, Itália.
- Hagstrum, J. (1987). *The sister arts*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Machado, A. (2010). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Mantegna, A. (1485). *Cristo Morto*. Têmpera sobre tela, 68 x 81 cm, Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.
- Newell, M. (2003). *O sorriso de Mona Lisa*. Título original “Mona Lisa smile”. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation / Revolution Studios / Red Om Films, 2h 05min.
- Pasolini, P. P. (1962). *Mamma Roma*. Itália: Arco Film, 106 min.
- (1971). *Decameron*. Itália/ França/ Alemanha: Produzioni Europee Associati, 112 min.
- Picasso, P. (1907). *Les demoiselles d'Avignon*. Óleo sobre tela, 243.9 cm × 233.7 cm, MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos.

SOBRE OS AUTORES

Nelyse A. Melro Salzedas: Livre-docente em Teoria Literária, doutora em Letras (Letras Clássicas) e mestre em Estudos Linguísticos. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP/Câmpus Bauru-SP. Membro de corpo editorial da Revista Caminhos e Membro de corpo editorial da Poéticas Visuais. Publicou mais de 50 trabalhos em anais de eventos científicos, 4 livros, 9 capítulos de livros e mais de 100 itens de produção técnica.

Rivaldo Alfredo Paccola: Doutor em Educação, mestre em Comunicação, Professor Adjunto da FIH-UFVJM/Diamantina-MG. Tem experiência na área de educação, com ênfase em ensino e aprendizagem; docente dos programas de pós-graduação GIED e ENSA; pesquisa principalmente os seguintes temas: leitura; cinema e imaginário; comunicação; discurso pedagógico.