

*ART HISTORY FOR FILMMAKERS:
THE ART OF VISUAL STORYTELLING*

Maria Irene Aparício (NOVA-FCSH/IFILNOVA)

Gillian McIver. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2016. 256 pp. ISBN: 9781472580658.

Gillian McIver, autora do livro *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*, é artista experimental e realizadora canadiana, com formação superior em História e Artes Visuais, sendo a sua formação estruturante da respectiva prática artística e cinemática. É neste contexto que o livro traduz um primoroso conhecimento teórico de um conjunto de obras chave, quer da pintura quer do cinema, a par de uma clara compreensão do modo como o cinema e as outras artes se imbricam, pela genealogia das respectivas imagens e numa ulterior teorização e/ou prática das mesmas. Além do mais, e parafraseando a autora, o livro que agora se comenta é único no género, constituindo-se como um guia prático cujo objectivo é estimular o uso das artes visuais do passado, no âmbito das práticas do cinema do presente.

A obra é introduzida a partir de três questões, a saber: “Como é que a História da Arte se conecta com a História do Cinema?”, “Porque é que a Arte é importante?” e “Qual a utilidade da História da Arte para os Cineastas?” (p. 6). Embora as questões possam indicar uma relação de carácter meramente utilitário entre duas práticas—a História da Arte e o Cinema—, o livro vai, no entanto, para além dessa dimensão ao mapear de forma imaginativa e produtiva pinturas e filmes que se intersectam, desde as grutas de Lascaux (p. 10) às obras de Edward Hopper (p. 233), passando por filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*O Gabinete do Dr. Caligari*, 1920) (p. 202) ou *Inception* (*A Origem*, 2010) (p. 236), entre muitas outras referências das artes: pictórica e cinemática.

Dividida em oito capítulos temáticos, uma introdução e uma conclusão, a obra propõe então algumas reflexões específicas sobre temáticas relevantes no panorama da arte em geral, e do cinema em particular, nomeadamente a prevalência e permanente convocação de uma cultura visual que influencia decisivamente as narrativas cinemáticas e respectivas formas. A autora descreve a persistência e/ou retorno de questões como o realismo e a representação, aquém e para além das respectivas delimitações etimológicas e

contextuais; sexo e violência; horror; paisagem, heróis e heroísmo(s) e movimentos modernos, esta última culminando num estudo de caso sobre a influência mútua entre a arte japonesa e o cinema de animação (p. 222). Paralelamente às referências sistemáticas e estudos de caso, a autora propõe ainda, no final de cada capítulo, alguns exercícios práticos e questões directivas para uma discussão e debate em torno das temáticas expostas.

Efectivamente, o livro *Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling*, reflecte de forma inequívoca as influências que as artes (e.g. em particular a pintura) e as humanidades, com destaque para a Mitologia e a História, se têm manifestado na prática do cinema que, desde sempre, tem procurado recriar as respectivas imagens e narrativas. Vejam-se, por exemplo, as referências ao filme *Queen Christina* (*Rainha Cristina*, 1933) de Mamoulian (p. 35), a propósito do encontro entre história, arte e ciência, através da perspectiva, ou a rima que se estabelece entre a pintura de Rembrandt van Rijn, *Bathsheba Bathing* (1654) e os filmes de Hollywood que retratam épicos bíblicos, como é o caso de *Esther and the King* (*Ester e o Rei*, 1960) de Raoul Walsh (pp. 119-120). É de lembrar que, a par dos temas bíblicos e/ou mitológicos, as técnicas pictóricas (e.g. a perspectiva, o *chiaro obscuro*, etc.) foram exaustivamente exploradas pela pintura, mas foi o cinema, tributário de um *apparatus*¹ tecnológico fortemente ideologizante, que as “democratizou” e “vulgarizou” culturalmente, ao replicá-las de forma criativa, através da multiplicidade dos pontos de vista ou da expressão, nos limites da imaginação. Um dos exemplos de McIver para a condição perspectica, no caso do cinema contemporâneo, é o emblemático filme de Alexander Sokurov, *Russkiy kovcheg* (*A Arca Russa*, 2002), mas outros filmes menos mediáticos são—ou poderiam ter sido—, ali referidos.

Nem sempre assumindo a reflexão explícita sobre a dimensão estética e filosófica que une umas e outras obras, é evidente que a autora pressupõe que as questões supracitadas são subjacentes e comuns aos gestos de pintar ou cinematografar, gestos esses determinados pelas formas—humanas ou mais que humanas—da percepção, e subsequente representação do mundo. De referir ainda que entre a descrição das formas (e.g. a composição, a luz, etc.) e a apresentação dos temas, já anteriormente mencionados (e.g. o horror, a violência, o sexo, etc.), desenha-se, também, uma matriz possível de entendimento do mundo e respectivas ideologias, através dos tempos. E é justamente esse horizonte comum das artes da pintura, do cinema e das humanidades que legitima esta proposta algo didática e,

também, o nosso interesse pela obra. Vejamos, então, um pouco mais detalhadamente, o traçado deste horizonte, em cada um dos capítulos do livro.

No primeiro capítulo, a autora relaciona sumariamente a questão fundamental da cultura visual com a dimensão comunicacional das imagens, e estas com as transformações tecnológicas e as opções técnicas, nomeadamente os usos da cor. As narrativas e as suas formas ou “tonalidades” possíveis são aqui invocadas num contexto de configuração das culturas humanas; o fresco, o retrato ou a arte sacra são, assim, reveladores de diferentes valores sócio-culturais e políticos da arte, que o cinema soube seguramente amplificar ao explorar a dimensão estética da luz (e da cor), e respectivos significados, desde *Intolerance* (*Intolerância*, 1916) até *Il deserto rosso* (*O Deserto Vermelho*, 1964), passando por *The Wizard of Oz* (*O Feiticeiro de Oz*, 1939), para citar apenas alguns dos exemplos dados.

No capítulo dois, ao convocar implicitamente alguns dos tópicos essenciais da área de estudos do cinema na sua relação com a filosofia, nomeadamente as questões do realismo, do naturalismo e da representação, McIver referencia, também, necessariamente a filosofia grega, pela via da mimesis. De resto, a citação da *Poética* de Aristóteles faz justiça às influências desta obra nos processos narrativos das artes e nas práticas da imagem ao longo de séculos, desde a tragédia clássica ao impressionismo, passando pelo drama e o melodrama contemporâneos, estes últimos amplamente explorados pelo cinema². É ainda neste capítulo que a autora reflecte, sumariamente é certo, sobre a temática do espelho, cujo fascínio está bem patente no modo como artistas, cientistas, filósofos e cineastas souberam elevá-lo à condição de objecto teórico-prático que, ora cauciona dimensões epistemológicas da realidade—os espaços heterotópicos de Foucault ou *Las Meninas* (1656) de Velázquez (p. 61)—, ora se dissimula nas abstracções do realismo social que encontra na pintura de Pieter Bruegel (c. 1525-1569) ou no cinema dos irmãos Dardenne (uma das referências de McIver é, na verdade, Ken Loach, outro dos cineastas representativos desta tendência), os respectivos reflexos. “Realismo e Percepção” e “Realismo e Educação Moral” são dois outros tópicos a florados neste capítulo, sempre numa lógica de relação entre pintura e cinema.

No capítulo três, McIver procura ir um pouco mais longe—para além do realismo—na compreensão das motivações que subjazem à representação dos “mundos fantásticos” frequentemente identificados na pintura com cenas mitológicas ou imagens oníricas, e

que o cinema explorou, também de forma exímia, através do surrealismo, por exemplo; Buñuel, Dulac, Cocteau e Svankmajer, são alguns dos cineastas citados.

“Sexo e Violência” é o título do capítulo quatro, onde se destacam as questões da nudez na pintura, em paralelo com as questões da violência frequentemente evocadas pela representação de cenas de batalha. Não deixa de ser interessante o modo como a autora aproxima obras de Horace Vernet (*The Battle of Somah*, 1836) e Francisco Goya (a pintura *The Third of May 1808*, 1814, e a série de gravuras *Disasters of War*) à ideia de violência, comparando-as depois às formas de representação cinemática da guerra em filmes como *All Quiet on the Western Front* (*A Oeste Nada de Novo*, 1930) ou *Casualties of War* (*Corações de Aço*, 1989) de Brian de Palma. Na sequência deste, o capítulo cinco, dedicado à imagética do horror aprofunda alguns aspectos que Ann Radcliffe (1764-1823), de resto citada por McIver, enuncia no seu texto *On the Supernatural in Poetry*: “O terror e o horror são completamente diferentes, no sentido em que o primeiro fala-nos da alma e eleva a nossa consciência da vida ao mais alto nível; o outro contrai, congela e quase aniquila a alma e a consciência.” (p. 138). Neste mesmo capítulo, a referência ao “horror do corpo” consubstanciado no tríptico de Francis Bacon (1909-1992), *Three Studies for a Crucifixion* (1962) em paralelo com a referência ao cinema de David Cronenberg—*The Brood* (*A Ninhada*, 1979) ou *The Fly* (*A Mosca*, 1986)—, reflecte bem o interesse das artes, frequentemente confrontadas com os problemas da existência e da transcendência, e as aporias de uma vida entre o horror da obsolescência do corpo e o temor que subjaz ao desconhecimento dos abismos da alma e da consciência. Esta questão está, de resto, bem patente no modo como a dimensão do horror tem sido explorada pelo cinema, quer do ponto de vista de produção e realização de filmes—e, concomitantemente, na criação de um género—, quer numa perspectiva de análise fílmica particularmente enquadrada pelas teorias psicanalíticas, por exemplo³.

Já no capítulo seis, o tema da Paisagem situa-nos no problema do espaço e na complexidade da sua representação. Também aqui o exercício comparativo entre a pintura *Fête Galante* de Watteau, e respectivas variações sobre a paisagem campestre, e o filme *Les Amours d’Astrée e de Céladon* (*Os Amores de Astrea e Celadon*, 2007) de Eric Rohmer (p. 158), entre outros, aponta para essa extrema permeabilidade entre as artes, consubstanciada num diálogo permanente, dialéctico e, por vezes, intertextual entre imagens e narrativas. No estudo de caso, o nosso destaque vai para a acuidade da breve reflexão comparativa

entre o olhar minimalista de Kelly Reichardt em *Meek's Cutoff* (*O Atalho*, 2010) e a simétrica imagem da pintura de Millet *L'Angélu* (1857-1859), ambas profundamente sublimes na captura da “hora mágica”.

“Heróis e Actos Heróicos” é o tema do capítulo sete, que revela uma possibilidade de reflexão sobre os géneros—o cinematográfico e o pictórico—, na justa medida em que é pelo retrato ou pelo biopic que frequentemente se projectam figuras históricas e públicas que se elevam à categoria de herói: por exemplo, *Napoléon* (*Napoleão*), o de Abel Gance (1927) ou o de David, *Bonaparte franchissant les Alpes* (1801), ou *La Liberté guidant le peuple* (1830) do virtuoso Eugène Delacroix.

Finalmente, o capítulo “Movimentos Modernos” prolonga a reflexão em torno de questões específicas do século XX como o expressionismo, a abstracção e o minimalismo, por exemplo, ao mesmo tempo que procura compreender a projecção destes movimentos e os respectivos contributos para uma ideia de cultura, bem como a emergência de uma crítica em torno de práticas afectas a uma denominada cultura de massas. Perante relações tão amplas como as que são enunciadas ao longo da obra é evidente que persistem, desde logo, algumas questões que são talvez, menos relacionadas com a pergunta da conclusão: “Como é que a História da Arte pode ser potenciada pelo Cinema?”, e mais ligadas ao efectivo interesse e alcance epistemológico dessa potencial ligação. Nesta linha de ideias, teria sido interessante um desenvolvimento mais aprofundado das ligações, pautadas mais aprofundadamente pelo conhecimento, e em detrimento de uma evidente analogia visual que, por vezes, reduz estas relações entre cinema e pintura ao modo—ainda que legítimo, claro!—, da citação. Ainda assim, trata-se de uma obra basilar para todos aqueles que procuram mapear as relações imensas e, por vezes, incomensuráveis, entre as diversas artes e as possíveis ligações destas com as questões subliminarmente filosóficas.

1. O gigantesco alcance cultural e ideológico deste “cinematic apparatus”, tal como descrito por Stephen Heath, foi amplamente analisado por vários autores consagrados no livro editado por Teresa de Lauretis e Stephen Heath, justamente sob o título *The Cinematic Apparatus* (Londres: Macmillan Press, 1980).

2. Veja-se, por exemplo, o texto de João Constâncio. “Narrativa: A estrutura narrativa. Da Poética de Aristóteles à arte cinematográfica de Hitchcock, Lubitsch e Wilder” in João Mário Grilo e Maria Irene Aparício (orgs.), *Cinema & Filosofia. Compêndio* (Lisboa: Edições Colibri, 2013), 117-140.

3. A propósito desta questão, veja-se a obra editada por Steven Jay Schneider, *Horror Film and Psychoanalysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).