

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

THALES DE OLIVEIRA GODOI CRUZ

AS ARTES VISUAIS E SEUS MEIOS À LUZ DO CINEMA

JUIZ DE FORA- MG

2026

THALES DE OLIVEIRA GODOI CRUZ

AS ARTES VISUAIS E SEUS MEIOS À LUZ DO CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Artes Visuais. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patricia Ferreira Moreno Christofolletti.

JUIZ DE FORA- MG

2026

THALES DE OLIVEIRA GODOI CRUZ

AS ARTES VISUAIS E SEUS MEIOS À LUZ DO CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Juiz de Fora, como
parte das exigências para a obtenção do título
de bacharel em Artes Visuais.

Juiz de Fora, 26 de Janeiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Patricia Ferreira Moreno Christofoletti.

IAD/UFJF

Prof^º. Dr^º. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior

IAD/UFJF

Prof^ª. Dr^ª. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

IAD/UFJF

Dedico este trabalho a todos os artistas e autores nele citados, especialmente aqueles que ainda vivem para, porventura, ver este agradecimento. Seu trabalho inspira e dá sentido à minha existência.

Pois, ao invés de censurar o cinema por sua impotência em nos restituir fielmente a pintura, não poderíamos ficar maravilhados, ao contrário, por termos enfim encontrado o sésamo que abrirá a milhões de espectadores a porta das obras-primas?

André Bazin

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu pai, sem quem a semente da arte certamente não haveria encontrado solo fértil para germinar em mim.

Em primeiro lugar também, à minha mãe, apoiadora e conselheira incansável, sem quem as condições que me levaram ultimamente à finalização deste trabalho também não existiriam.

A Maristela de Jesus Godoi, a dona Maristela, professora de ofício e alma, minha avó e genitora - junto com José Porcino de Godoi, o Zé Godoi - de uma família atravessada pelo gene da educação, um seio repleto de humanidade dentre o qual foi um privilégio crescer.

A todos aqueles da família Cruz, vivos ou falecidos, que me fazem orgulhoso de carregar este sobrenome.

A Thales Augusto, Álvaro, Diego e Lucas, companheiros de infância da terra natal que, mesmo ao tomarem rumos profissionais completamente diferentes, acompanharam com entusiasmo esta jornada cujo fim é marcado por este trabalho.

A Emerson, Linden, Leonardo, Anna, Enrico, Rafael, Bonjour, Antonio, Diego e em especial a Mel, por tornarem o ambiente do Instituto de Artes e Design um verdadeiro espaço de trocas e aprendizados. Agradeço também a Lua, amiga e vizinha, pelo empréstimo de seu computador, determinante para o feitiço deste trabalho.

A Ondine, pela companhia, apoio, companheirismo e amor.

Ao Museu de Arte Murilo Mendes e seus funcionários e bolsistas que me acolheram durante meus dois anos de treinamento: Paulo, Aloísio, Val, Carmem, Bárbara, Lauro, Lucilha. Muito obrigado pelas lições!

A Leticia, Annelise, Fabrício, Mônica, Ricardo, Renato, Álvaro, Luiz Alberto, Alessandra, Sandra, Paula, Gilton e, muito especialmente, a Luiz Carlos Oliveira Jr. e Renata Zago, queridos professores e professoras que, ao menor sinal de interesse, responderam com uma generosidade enorme, sem vocês este trabalho não existiria.

A toda a comunidade da UFJF, bibliotecários, funcionários das cantinas, TAEs, técnicos, que foram necessários direta ou indiretamente para a existência de um ambiente que possibilitasse a escrita deste trabalho.

RESUMO

GODOI CRUZ, Thales de O. **As artes visuais e seus meios à luz do cinema**. 2026. 114 p. Monografia (TCC) Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2026.

O trabalho almeja apontar como determinados paralelos temáticos e/ou formais entre obras cinematográficas possibilitam a delimitação de fecundas relações com as artes visuais e suas áreas adjacentes. Além da identificação de algumas de tais relações e suas heterogeneidades, o trabalho visa - à partir de um arcabouço teórico tanto das artes visuais como do cinema e de um método comparativo (agrupando os filmes em capítulos de duplas ou trios, onde serão analisados individualmente e em conjunto) - esboçar parte do texto que surge à partir do momento que tais conexões são formadas.

Palavras-chave: Cinema. Artes visuais. Pintura. Análise comparativa.

ABSTRACT

GODOI CRUZ, Thales de O. **The visual arts and its means in the light of cinema.** 2026. 114 p. Monograph (Undergraduate thesis) Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2026.

This study aims to bring forth how specific thematic or formal parallels between the chosen films allow the outlining of fertile relations of the cinematic art with other visual arts and their surrounding areas. Beyond the identification of such parallels and their heterogeneities, the project seeks - by making use of both the cinematographic and artistic theoretical and critical frameworks - to lay out part of the text that emerges once such connections are formed. The chapters, made of groups of two or three films, are structured around individual and joint analyses of such films, which are spearheaded by a comparative method applied in relation to other reference works in cinema, the visual arts and literature, for example.

Key-words: Cinema. Visual arts. Painting. Artist. Comparative analysis.

RÉSUMÉ

GODOI CRUZ, Thales de O. **Les arts visuels et leurs médiums au prisme du cinéma.** 2026. 114 p. Monographie. (Mémoire de licence). Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2026.

Cette étude vise à mettre en lumière la manière dont certains parallèles thématiques ou formels entre les films choisis permettent de dégager des relations fécondes entre l'art cinématographique et les autres arts visuels, ainsi que leurs domaines connexes. Au-delà de l'identification de ces parallèles et de leurs hétérogénéités, le projet cherche - en mobilisant à la fois des cadres théoriques et critiques issus du cinéma et des arts - à exposer une partie du texte qui émerge une fois ces connexions établies. Les chapitres, composés de groupes de deux ou trois films, sont structurés autour d'analyses individuelles et conjointes de ces œuvres, menées selon une méthode comparative appliquée notamment en relation avec d'autres œuvres de référence du cinéma, des arts visuels et de la littérature.

Mots-clés: Cinéma. Arts visuels. Peinture. Analyse comparative.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. <i>O Mistério de Picasso</i> (Henri-Georges Clouzot, 1956) e <i>O Pintor e a Cidade</i> (Manoel de Oliveira, 1956): O olhar e o fluir do tempo pela pintura.....	16
I.1 - Uma introdução baziniana.....	16
I.2 - A cidade-sujeito de Oliveira.....	18
I.3 - O capital que cabe no quadro.....	21
I.4 - A operação de Clouzot.....	24
I.5 - Filmar a tela.....	27
I.6 - Essencialmente cinematográficos pois essencialmente temporais.....	32
2. <i>A Bela Intrigante</i> (Jacques Rivette,1994), <i>O Sol do Marmeleiro</i> (Vitor Erice, 1992) e <i>Retrato de Uma Jovem em Chamas</i> (Céline Sciamma, 2019): O feitiço artístico, a paciência, o retrato como gesto e captura.....	35
II.I - <i>La Belle Noiseuse</i>	35
II.I.1 - Uma situação atavística.....	36
II.I.2 - Cenário de uma presença.....	38

II.I.3 - Duas belezas.....	40
II.I.4 - De retratos e rituais.....	43
II.I.5 - A obra-prima não ignorada.....	46
II.II. - <i>El sol del membrillo</i>	49
II.II.1 - Das câmeras pincel.....	51
II.II.2 - Frutificar, apodrecer.....	58
I.II.3 - Panegírico das coisas vivas.....	61
II.III - <i>Portrait de la jeune fille en feu</i>	65
II.III.1 - A pauta quando coerente.....	66
II.III.2 - Um retrato de uma mulher.....	70
II.III.3 - A adequação da imagem e a evidência convencional.....	72
II.IV - A metempsicose da representação.....	79
3. <i>Síndrome Mortal</i> (Dario Argento, 1996), e <i>A Hipótese do Quadro Roubado</i> (Raúl Ruiz, 1979): Telas, quadros, planos e a matéria.....	81
III - Telas, quadros, planos e a matéria.....	81
III.I - <i>La síndrome di Stendhal</i>	82
III.I.1. - O <i>plongéé</i> : a imersão nas artes via o cânone clássico.....	83
III.I.2 - O <i>contra-plongéé</i> : a anamorfose do artista moderno.....	88
III.I.3 - <i>Ugly Beauty / Discordia concors</i>	90

III.II - <i>L'hypothèse du tableau volé</i> e a oração à Ariadne.....	95
III.II.1 - Entre quadros que vivem.....	98
III.II.2 - Um filme <i>tableau</i> ?.....	104
III.III - Fronteiras borradas ou afirmadas.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110
FILMES.....	112

1. INTRODUÇÃO

Logo de início imagino que chama a atenção o fato de um trabalho feito à luz da conclusão de um curso de Artes Visuais seja tão enviesado pelo cinema. Peço licença para contar brevemente sobre mim, de modo a elucidar a natureza e a motivação deste trabalho: durante todo o curso nunca duvidei da escolha das artes visuais como área de ofício, e até hoje não duvido; porém, do quinto período em diante, fui acometido por uma paixão incontornável pelo cinema, de tal forma que a realização de um trabalho do calibre de uma monografia que não envolvesse o cinema (naquele momento de minha vida) seria penosa, para não dizer contra-intuitiva.

Com o impedimento da realização do meu tema original de TCC (uma exploração das possibilidades únicas da fotografia analógica a partir da obra de Man Ray) devido ao fato da minha câmera analógica ter estragado irreparavelmente logo após o fim - no mesmo quinto período - da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes onde tal tema surgiu, este então novo assunto pareceu a melhor escolha possível. Além disso, a conciliação das duas áreas - o cinema e as artes visuais - desde o início foi um exercício de interdisciplinaridade (à luz de Cocteau) altamente recompensador e frutífero.

No estudo das artes, principalmente na academia, dentro da rotina de produção e pesquisa, às vezes aqueles aspectos mais primordiais e elementares que nos trouxeram à área ficam de soslaio; refiro-me aqui às grandes subjetividades (para além do individualismo) que sempre acometeram o campo artístico: os aspectos apaixonantes e transformadores, os amores, as experiências inesquecíveis para com a arte. E é aí que se encontra a segunda, e talvez principal motivação para a escolha do tema deste estudo; os filmes aqui trabalhados - sem exceção - configuraram e configuram alguns dos contatos mais instigantes e magnéticos que já tive com obras de arte, visto que o desejo de escrever e de saber mais sobre vários deles veio algum tempo antes do início da elaboração desta monografia, dada a inquietação e a inspiração que estes me trouxeram.

Não obstante, para além do prazer que assistir e pensar tais filmes proporcionam, por sua natureza temática - sempre ao redor das artes visuais -, o estudo dos mesmos direciona novamente e justamente à estas, possibilitando assim um aprendizado mútuo, que este estudo visa dar forma e, se possível, sistematizar e difundir. Como a epistemologia da compatibilidade (ou incompatibilidade) entre o cinema e as artes é antiga, e surgiu

praticamente junto à invenção do primeiro - visto que, como pôs Jacques Aumont: “se o cinema não é pintura, ele nunca resistiu a apresentá-la, reproduzi-la e, evidentemente, discorrer sobre ela”¹ -, a particularidade do trabalho surge a partir da natureza comparativa do mesmo, o que é a prerrogativa (esperançosamente a justificativa) da necessidade de se abordar tamanha filmografia.

E reside aí outro aspecto capital das decisões definidoras de um escopo inicial - como tipicamente em trabalhos de TCC a ênfase na autoria já é relativamente diminuta, caso houvesse escolhido um corpo de análise menor, haveria pouca inserção genuinamente minha no trabalho, e ele perderia fôlego. Partir de uma área já dotada de forte arcabouço teórico e da disposição do dado prazo de realização para mim sempre significou que ter somente um ou dois objetos não seria o suficiente para sustentar este trabalho. Isso não é de forma alguma uma tentativa de desqualificar trabalhos mais detidos, quer dizer somente que a ambição deste estudo vai em outra direção. Como colocado pelo teórico Lucas Baptista, “Se há descrição na Crítica, é a descrição do que resulta quando alguns critérios ganham a frente. É como a projeção de um feixe de luz sobre um objeto: caracteriza a incidência da luz e as qualidades reveladas por esse ângulo de maneira única, mas sempre incompleta.”²

Este trabalho visa ser este feixe de luz sobre alguns ângulos possíveis, mesmo assim de maneira assumidamente, declaradamente incompleta. Como dito por Aumont e Nead no início de seus escritos aqui citados, este também não é um trabalho histórico ou catalográfico³; o corpo do estudo assemelha-se mais a uma espécie de antologia ou compilação, pois, se levada em conta a fluidez das transições entre capítulos e seus respectivos argumentos, a coesão pode parecer afetada. Por isso salientamos antecipadamente que a escolha de dotar o estudo de tal característica é consciente, visto que o sacrifício de alguns dos capítulos em nome de certa unidade estrutural maior acarretaria invariavelmente na eliminação de ideias importantes para a construção geral do trabalho.

Outra questão que há de ser comentada é que a maioria das obras de nosso recorte são não só (relativamente) antigas - com a isenção do filme de Sciamma, cuja excepcionalidade é abordada no capítulo a ele dedicado -, mas também realizadas por diretores conceituados que, salvo certas ressalvas históricas, quase sempre dispuseram de notável atenção teórica. Assim,

¹ AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]** ; tradução Eloísa Ribeiro. - São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

² BAPTISTA, Lucas. 011. Notas sobre crítica (II): Crítica, teoria e criação. **Camera Lúcida/Camera Obscura**, 2024. <https://lucbapt.substack.com/p/011-notas-sobre-critica-ii>. Acesso em 06/07/2025.

³ Para um ótimo exemplo de um trabalho neste viés sobre as artes e o cinema, ver TRINDADE, Carlos Alberto de Matos e Trindade, Maria Elisa Coelho de Almeida. **Da Pintura para o Cinema: um repertório de temas e imagens**. (2020)

houveram não só fontes teóricas (sobre cinema, artes, sobre cinema e artes) mas também extensa bibliografia crítica (especificamente sobre os filmes) para guiar este estudo, o que significou, na prática, um esforço concentrado em evitar a repetição ou a reiteração excessiva.

Sendo assim, a abordagem adotada foi o uso dos textos aqui referenciados como espécies de chaves-mestras que foram de grande utilidade ao lidar com obras de tamanha complexidade. Na teoria artística, valemo-nos de uma gama de escritos da área pertencentes a diferentes eras, desde as teorias de Lessing, passando por alguns depoimentos de artistas do Séc. XIX, até chegar à produção do Séc. XXI, onde grande parte da produção teórica sobre o tema que nos interessa migra para a internet, nas revistas virtuais, sites e *blogs*.

Dentro da teoria cinematográfica, foram incontornáveis os escritos associados à *Cahiers du Cinéma* - revista que se tornou o modelo do pensamento cinematográfico mundial -, e alguns de seus autores proeminentes como André Bazin, Éric Rohmer e Luc Moullet tiveram seus inscritos incorporados. Passamos também por nomes da crítica feminista como Lynda Nead e Linda Williams, pelos textos de Miguel Marías, chegando até a década de 2020 com o rigor reflexivo do Lucas Baptista.

Entrevistas e depoimentos - tanto de artistas visuais como de cineastas - também foram documentos capitais para o embasamento das argumentações aqui tecidas. Fazemos questão de salientar também a importância das teses, artigos e dissertações acadêmicas contemporâneas sem as quais a fundamentação de muitos capítulos teria sido prejudicado, como o artigo *Cinema, the City, and Manoel de Oliveira's Logic of Sensation* de Suzana Viegas e a dissertação de doutorado de Giulio Giusti, *Artistic Imagery in Dario Argento's Cinema*.

Não obstante, há uma estirpe um pouco mais específica - mais associada ao campo cinematográfico do que ao puramente artístico, diríamos - à qual este estudo deve não só seu embasamento principal mas também a sua herança principal. Refiro-me aqui a uma modalidade de produção analítica que pareceu particularmente interessada em tecer uma história essencialmente relacional entre artes e cinema - tendo como um ponto inicial possível a obra *L'Art cinématographique* (1920 - 1922) de Élie Faure, e encontrando desenvolvimento posterior no próprio André Bazin em escritos como *A Ontologia da Imagem Fotográfica* (1945) *Pintura e Cinema* (1949), *Um filme bergsoniano: Le Mystère Picasso* (1956), esta modalidade irá encontrar seus desdobramentos mais caros a nós nos anos 1980, via nomes como Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, Raymond Bellour e Louis Marin.

Porém, se na época de Faure a busca por uma definição da arte cinematográfica levou a uma produção teórica que buscava menos discorrer sobre um ou outro filme mas sobre o

cinema como um todo, esta monografia tem uma tendência contrária: a ênfase aqui são nos casos específicos, expandindo levemente o escopo nas conclusões e introduções. Dessa forma, considerando-se tudo o que foi dito anteriormente, o problema intelectual deste escrito é - primeiro de tudo - identificar as pontes que estas sete obras aqui selecionadas formam com o campo artístico. Depois, buscamos selecionar algumas dessas pontes e analisar como se dá a formação dessas relações, buscando possibilidades associativas nos dois pontos da ligação. E então, olhamos se estas obras formam pontes entre si, trazendo tudo que foi anteriormente exposto para justificar estas conexões.

Declaramos também que as relações aqui contidas não foram de forma alguma esgotadas em seu desenvolvimento, muito pelo contrário: todos os capítulos deste TCC seriam, ao meu ver, passíveis e merecedores de mais pesquisa, o que pretendo fazer no futuro em um mestrado ou doutorado, sem contar o fato que os filmes daqui foram escolhidos de uma seleção de aproximadamente 70 obras, que podem ser incorporadas à estes desdobramentos futuros, trazendo consigo novas relações. Estas que foram selecionadas são, ao nosso ver, aquelas que apresentaram as possibilidades analíticas mais adequadas ao nosso objetivo.

Espero que ao final deste trabalho o leitor sinta que este lhe foi de valor, seja por algum aprendizado, descoberta de uma referência nova ou até mesmo o despertar de uma inspiração. São baratos os choros a respeito do tempo que determinada obra tomou ou a dedicação que foi a ela entregue, mas é inegável que este é, de muitas formas, o trabalho de minha vida, e que ele significa muito para mim.

Ao texto.

I.

O Pintor e a Cidade e Le Mystère Picasso: O olhar e o fluir do tempo pela pintura

I.1 - Uma introdução baziniana

“Que coisa vã a pintura”, se por trás de nossa admiração absurda não se apresentar a necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma”⁴ ecoou André Bazin⁵, em seu canônico escrito *A Ontologia da Imagem Fotográfica*, 80 anos antes do ano de escrita deste trabalho, já questionando se função embalsamadora muitas vezes atribuída às artes seria a única que a justificaria. Os dois filmes (de certa forma, todos outros também) analisados neste capítulo são negações e afirmações de tal questionamento. O lado afirmativo vem da capacidade que o cinema, sendo “herdeiro” da fotografia, compartilha com esta: como disse Aumont, “A revolução fotográfica não é, certamente, a de produzir uma analogia mais perfeita do que o desenho ou a gravura, mas a de ser uma impressão do lugar e do momento, de fixar o tempo com o espaço.”⁶ A capacidade de registrar (em sua forma hiperbólica eternizar) determinada cena e torná-la passível de reprodução, de compartilhamento, de edição.

O lado negativo, por sua vez, advém não só de onde o cinema destoa da fotografia, isto é, em seu caráter fundamentalmente móvel na temporalidade, em seu possibilitar do ver e rever de determinada cena no tempo, mas também (e para as matérias deste estudo, principalmente) das maneiras que estes são dois filmes que, partindo de temas pictóricos, usam, dependem, desta substância temporal cinematográfica para, arriscamos dizer, expandir tais temas, via suas respectivas investigações. O filósofo alemão Gotthold Lessing afirmou que “a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo”⁷; a fim de melhor

⁴ BAZIN, André. *A Ontologia da Imagem Fotográfica*. In. O cinema - Ensaios. (Qu'est-ce que le cinéma?) Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 20.

⁵ André Bazin (1918 - 1958) foi um importante crítico e teórico de cinema francês, conhecido, entre outros fatos, por ter sido um dos fundadores da "Cahiers du Cinéma", revista essencial para a vanguarda cinematográfica francesa da época. É considerado um dos principais “padrinhos” da Nouvelle Vague junto de Henri Langlois.

⁶ AUMONT, *loc. cit.*, p. 80.

⁷ LESSING, G. E. *Laocoon ou das fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

delimitar o que eram, para ele, os limites narrativos dimensionais nos campos da pintura e da poesia, um empreendimento mais moderno do que jamais poderíamos imaginar para o final do Século XVIII. Clouzot e Oliveira, nas obras analisadas aqui, parecem indagar o que seria esta “articulação de figuras e cores no espaço” e no tempo no contexto de suas próprias contemporaneidades.

Miguel Marías certa vez disse, em 1996, que “são poucos aqueles que, no primeiro século de vida do cinema, pensam em seu futuro, e menos ainda são aqueles que fazem a sua parte para garantir que, dentro de quinze ou vinte anos, se crie algo que já não existia há oitenta, sessenta ou quarenta anos.”⁸ Pois no tenro ano de 1956, dois importantes nomes da história do cinema se lançaram a arguições fílmicas que, três quartos de século depois, ainda nos parecem modernas por sua inventividade - o poeta e ensaísta francês Paul Valéry certa vez disse que

Terminar uma obra consiste em fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere sua fabricação. O artista deve apenas, segundo essa condição ultrapassada, revelar-se por seu estilo, e deve manter seu esforço até que o trabalho tenha apagado as marcas do trabalho. Mas, como a preocupação com a pessoa e com o instante supera pouco a pouco a preocupação com a obra em si e com a duração, a condição de acabamento passou a parecer não só inútil e incômoda, como até mesmo contrária à verdade, à sensibilidade e à manifestação do gênio. A personalidade tornou-se essencial, até mesmo para o público. O esboço igualou-se ao quadro.⁹

Abordaremos a seguir dois filmes onde o estilo de seus artistas-sujeito é importante, mas igualmente será a exibição da fabricação de suas obras, inclusive, à luz de Valéry, enquanto estas se encontram em condição de esboço.

“[...] a obra (...) de Manoel de Oliveira constitui por enquanto o essencial do que o cinema português possui de ilustre.”¹⁰, disse o próprio Bazin em 1957; se o filme do diretor português parece se munir do cinema para, em um gesto baudelairiano, mobilizar o olhar do espectador para que este acompanhe os passeios e paisagens que informam o pintor, o filme de Clouzot vai diretamente ao encontro à frase de Valéry, em afã de fazer uma obra (filme) que seja inteiramente sobre a fabricação da obra (pintura). Começamos, no próximo subcapítulo, por uma análise desta realização do cineasta português.

⁸ MARÍAS, Miguel. **Las Dudas Razonables de Víctor Erice**. Bande Aparte. Valência: Ediciones de la Marida, 1996. Tradução Própria.

⁹ VALÉRY, Paul, 19-?, n.p. *apud* Baptista, 2025, on-line. Disponível em: https://lucbapt.substack.com/p/035-historia-de-uma-ideia-ii?utm_source=publication-search

¹⁰ BAZIN, André. *Petit Journal du Cinéma. Cahiers du Cinéma*, n. 75, Paris, out. de 1957. Revue mensuelle de cinéma. Paris: Les Éditions de l'Étoile, 1957. pp. 47-48. Tradução própria.

I.2 - A cidade-sujeito de Oliveira

“Neste elogio, talvez fútil, considerei a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante, e mostrei mesmo que a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso”¹¹

João do Rio

Gostaríamos de começar este trabalho com um plano do início do primeiro filme aqui analisado, que é por sua vez uma ode clara a um dos primeiros planos do cinema:



Figura 1 - A citação à Lumière via a estação de Porto. Fonte: *O Pintor e a Cidade* (1956).

Mantendo este espírito introdutório, podemos, também, apresentar seu realizador que, nascido em 1908, pode ser referência prolegômena para qualquer história cinematográfica que se queira contar: Manoel de Oliveira (1908-2015) antes de ganhar nome como um dos maiores diretores da história do cinema mundial, de carreira distintamente longínqua, teve um início similar a muitos de seus colegas de profissão: voltando seu olhar para os seus arredores imediatos - a cidade de Porto e seus entornos. Para Anabela Branco de Oliveira, os espaços reais de Oliveira “[...] são cenários e, ao mesmo tempo, sujeitos da própria história.”¹² *O pintor e a cidade* (1956) se insere nesta definição em caráter de retrato desta vizinhança, balizado pela arte do pintor e escultor português António Cruz (1907-1983).

¹¹ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2008. p.51.

¹² DE OLIVEIRA, Anabela Branco. **O cineasta e a cidade: Manoel de Oliveira e O Porto**. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2014. *Studia Iberystyczne*, 13, 521-534. p. 522. Disponível em <https://journals.akademicka.pl/si/article/view/3359>. Acesso em 27 dez. 2025.

Neste simpático - mas não desprovido de ambições - média-metragem de vinte e sete minutos¹³, acompanharemos ou recriaremos o itinerário deste artista através da histórica cidade portuária portuguesa.

O tema (...) é o encontro, hesitante o no mais das vezes mascarado, entre essa busca e a aventura inversa da pintura, organizando seu próprio fim como arte. Tal encontro é datado: ele pertence, a meu ver, ao momento moderno (no sentido baudelairiano) de nossa civilização[...]¹⁴

Nesta citação surpreendentemente síncrona com o filme de Oliveira, Jacques Aumont, no prefácio de seu livro extensivamente aqui citado, *O olho interminável [cinema e pintura]* (2004), descreve e define um pouco do caráter de sua obra para o leitor. *O pintor e a cidade* é o primeiro mas não será o último filme que gira ao redor de um contato de um pintor real com um cineasta trabalhado nesta monografia, sendo assim, seu tema é também um encontro; porém, ele é o único entre seus irmãos temáticos - o filme de Clouzot analisado à partir do Capítulo I.IV e o filme de Víctor Erice assunto do Capítulo III.II - a não evocar em alguma de suas cenas a aparelhagem cinematográfica da qual ele dependeu para sua realização. Isto se deve ao fato de que suas intenções independem desta representação por serem, ao nosso ver, muito mais líricas do que técnicas.

Aumont diz que seu livro pertence a um momento moderno no sentido baudelairiano, o dizer que talvez configure a maior semelhança entre seu escrito e o filme de Oliveira; mesmo assim, se o livro que o dizer do teórico francês introduz foi originalmente publicado em 1989, em um momento que o permitia lançar um olhar retrospectivo em relação às maneiras que o cinema se relacionou com a pintura através do Século XX, *O pintor e a cidade* se localiza em uma instância muito anterior deste momento histórico, e por consequência, em um momento relativamente infante do cinema. Sendo assim, é compreensível que o filme de Oliveira compartilhe semelhanças estruturais com algumas correntes vigentes nesta hora jovem - mas não imatura - da sétima arte. Como dito por Susana Viegas, desde que os Irmãos Lumière filmaram seu *Place des Cordeliers, Lyon* em 1895, o cinema enxerga a cidade como um de seus sujeitos.¹⁵

Este tema encontrou destaque na década de 1920, quando três célebres exemplos do

¹³ Este filme, de circulação difícil, possui muitas durações diferentes creditadas a si. A citada se refere àquela que encontramos na internet, confirmada pelo encarte do filme realizado pela fundação Serralves em 2023.

¹⁴ AUMONT, *loc. cit.*, p. 19.

¹⁵ “In a sense, the cinematic city was born in 1895 with the Lumière brothers. One the first movies ever publicly screened was *Place des Cordeliers*, which depicts a minute in the life of the famous French square.”(VIEGAS, 2021, p.91)

gênero que se convencionou chamar de “sinfonia urbana” foram lançados: *Manhatta* (Charles Sheeler e Paul Strand, 1921), *A Sinfonia de Uma Capital (Berlin, die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) e *Um Homem com uma Câmera (Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929). O primeiro filme do cineasta português, *Douro Faina Fluvial* (1931), também pode, sem maiores polêmicas, ser visto como integrante desta linhagem; e, se o próximo filme de Oliveira - *Aniki Bóbo* (1942) - vai se passar também na cidade portuguesa, é em *O pintor e a cidade* que o diretor dará prosseguimento a este empreendimento, também baudelairiano, de se captar o espírito de sua querida cidade.

Mas este é um filme não somente urbano no sentido arquitetônico. Oliveira se encontra igualmente atraído pelo comportamento da sociedade portuense, e estuda inclusive a relação desta com o fazer de António Cruz. Convém que lembremos que a despeito de toda a mitologia que o reveste, ser pintor é um ofício, e por mais diletante que este filme pareça, no fundo o proceder de Oliveira é acompanhar este artista, um trabalhador como qualquer outro, levando a cabo o dever de sua ocupação. Neste sentido, podemos enxergar *O Pintor e a Cidade* como uma obra detentora de parentesco com *À Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) pela relação sociológica que este compartilha com o filme de Vigo, e com a produção documental de Vittorio de Seta, por seu caráter de examinação fílmica do labor. Se precisarmos de mais um indício da profunda relação deste filme com sua cidade, basta lembrar que, não por acaso, o próprio Porto é espirituosamente citado com um dos “intérpretes” nos créditos iniciais.

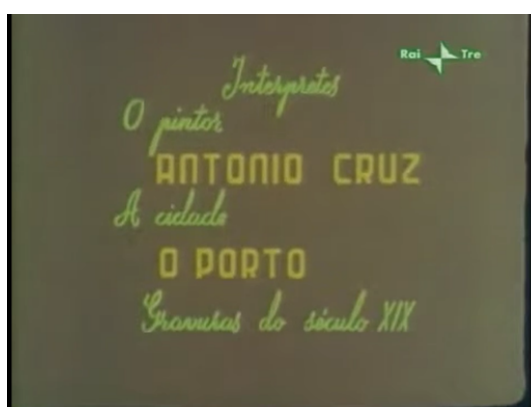


Figura 2 - Uma cidade como intérprete. Fonte: *O Pintor e a Cidade* (1956).

I.3 - A capital que cabe no quadro

“[...]um filósofo grego, Aristóteles, dizia que a alma não pode pensar sem uma imagem.”¹⁶

Manoel de Oliveira

Na visão de Viegas, a crítica que Siegfried Kracauer fez ao mesmo filme de Ruttmann anteriormente mencionado seria principalmente justificada por sua “falta de alma”¹⁷. Pensamos que seria difícil fazer repreender o filme de Oliveira pela mesma razão. Aliás, seria possível até dizer que alma é algo que este curta possui aos montes. É um filme menos desconcertante e mais conciso que *Douro...* (1931), e menos narrativamente preocupado que *Aniki Bóbo* (1942), sendo uma obra que sabe passar muito bem uma sensação de liberdade sem abrir mão da objetividade de seu projeto artístico. Para Bazin, *O Pintor e a Cidade* “era ao mesmo tempo um “filme de arte” sobre um dos melhores pintores portugueses contemporâneos e um documentário poético sobre a cidade do Porto.”¹⁸

Seguimos na divisão dos capítulos essa leitura dupla de Bazin porquê a julgamos altamente apropriada; comentamos sobre este segundo aspecto mencionado pelo teórico francês no capítulo anterior, mas é claro que *O Pintor e a Cidade* é extremamente frutífero para estudarmos questões de pintura - se para Sérgio C. Andrade “Oliveira levava ao extremo a sua filosofia de que o cinema é a fixação da literatura através do teatro da palavra.”¹⁹, na instância em questão será o processo da pintura que será fixado pela imagem cinematográfica. Podemos olhar para os estudos da paisagem humanizada de Cruz e Oliveira e lembrar tanto das instâncias mais canônicas das representações das organizações citadinas do ser humano como a ilustre *Vista de Delft* (c. 1660) de Vermeer (1632-1675), assim como podemos nos recordar de tantos artistas mais modernos - também no sentido baudelairiano - que se encontravam igualmente instigados por estas vistas, como Gustave Caillebotte:

¹⁶ OLIVEIRA, Manoel de. **Contracampo**. Entrevista com Manoel de Oliveira. Revista Contracampo, n. 66, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/entrevistamanoeldeoliveira.htm>. Acesso em: 14 dez. 2025.

¹⁷ VIEGAS, Suzanna. **Cinema, the City, and Manoel de Oliveira’s Logic of Sensation: Film and Painting**, in. **Philosophy and Architecture: Even in clouds roots are born**. Caldas da Rainha: Ordem dos Arquitectos – Seção Regional Norte, 2021. p. 91. Tradução própria.

¹⁸ BAZIN, *loc. cit.* Tradução própria.

¹⁹ ANDRADE, Sérgio C. Manoel de Oliveira (1908-2015), o tempo faltou-lhe, definitivamente. **Público - Comunicação Social**. 2 abr. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/02/culturaipilon/noticia/morreu-manoel-oliveira-1691160#>. Acesso em 02 jan. 2026.

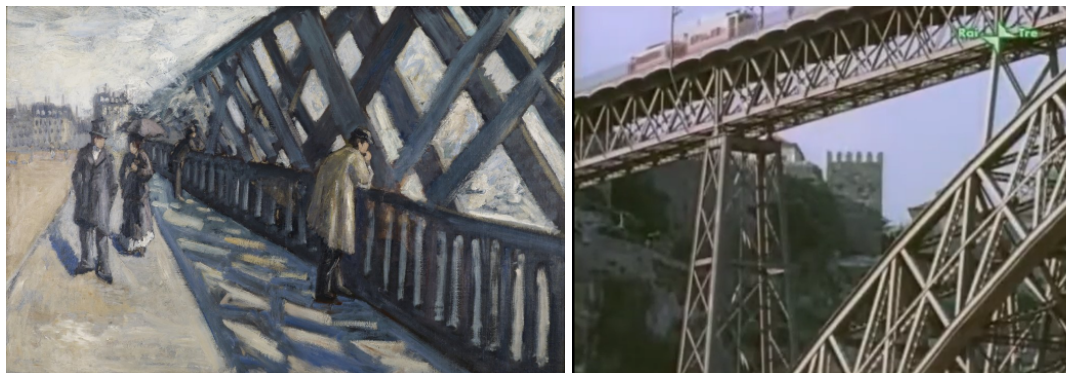


Figura 3 - CAILLEBOTTE, Gustave. **Étude pour "Le Pont de l'Europe"**, 1876. Óleo sobre tela, 83 x 122 cm. Collection Buffalo AKG Art Museum.

Figura 4 - As famosas pontes metálicas de Porto. Fonte: *O Pintor e a cidade*. (1956)

Longe da solidão melancólica da urbe de alguém como Edward Hopper, o filme de Oliveira propõe uma visão calorosa, ensolarada, da metrópole portuguesa, que segue uma linhagem que engloba um pouco de todas as referências aqui conjuradas: o exame poético das ruas de Baudelaire e João do Rio, uma eminente empolgação com o novo ritmo das cidades das sinfonias cinematográficas do início do Século XX e, naturalmente, preocupações pictóricas, que se valem até mesmo do ritmo do registro proporcionadas pela aquarela²⁰ de López para ditar sua construção. Em um lugar entre a paisagem que é “um estado de alma”²¹ de Amiel e a “geografia criativa”²² de Kuleshov.

Talvez o motivo que *O Pintor e a Cidade* seja tão bem sucedido artisticamente é porque as qualidades de Porto - “suas icônicas paisagens históricas, suas multidões vivazes (...)”²³ - servem tanto a Antonio Cruz e a Manoel de Oliveira, possibilitando assim que sua proposta de conciliação entre olhares - esta consubstanciação da mirada - de dois meios artísticos seja executada com uma rara naturalidade.

²⁰ Sobre esta relação, a magnífica definição de Viegas: “A técnica aquarelista visa tornar seus temas visíveis, capturando sua imprecisão e definições borradas ao invés de copiar a realidade. À primeira vista, esta construção pode parecer anacronismo; como Bernardo Pinto de Almeida argumenta (2015), a aquarela era uma resistência artística a uma demanda modernista. Oliveira é capaz de juntar a aquarela e o cinema como um estudo sobre a luz. A película é o médium perfeito para reproduzir aquarelas visto que ambos dependem da materialidade suspensa, quase fantasmática da luz e da névoa: um “filme luminoso.” (VIEGAS, *loc. cit.*, p. 97.)

²¹ AMIEL, Henri-Frédéric. **Fragments d'un journal intime**. Lancy, 31 octobre 1852. In: AMIEL, Henri-Frédéric. *Journal intime*. Genève: (edição original publicada postumamente), v. 1, p. 51, 1882. Trecho citado: “Un paysage quelconque est un état de l'âme...” Tradução própria.

²² “With Dziga Vertov, for example, moving images became an art form that created it's own city, a mental and imaginary space that Kuleshov called a “creative geography”. (VIEGAS, *loc. cit.*, p. 92.)

²³ *Ibid.*, p.93.

I.4 - A operação de Clouzot

Quando o trio Ture Sjölander, Lars Weck e Bengt Modin precisaram recorrer a uma figura emblemática da arte para efetivar seu derretimento em vídeo do Séc. XX no curta experimental *Monument* (1967), para além daquelas de Chaplin e Beatles os artistas recorreram à imagem de Picasso. Quando Orson Welles, por sua vez, necessitou de uma face artística para tomar a forma de um sujeito/marionete a serviço de sua falaciosa fábula mirabolante sobre a inspiração artística em sua docuficção *Verdades e Mentiras (F for Fake)*, 1973), a de Picasso foi a escolhida. O artista espanhol e seu mito, naturalmente, sempre ocuparam um lugar de destaque no imaginário cinematográfico no que diz respeito às artes visuais, para além de, claro, o gigantismo que sua figura toma ainda nas primeiras décadas do Século XX no geral; não obstante, quiçá a primeira grande investigação fílmica acerca do pintor foi o nono longa metragem de Henri-Georges Clouzot²⁴, *O Mistério de Picasso (Le Mystère Picasso)*, 1956).

Chamado por Bazin de constituidor da “segunda revolução do filme sobre arte”²⁵, o filme abre com Clouzot verbalizando o grande privilégio que seria poder ver o processo de grandes mestres: Rimbaud ao escrever, Mozart ao compor, Picasso ao pintar. Tendo em vista que o próprio diretor já havia feito incursões na pintura, imagina-se que a escolha de um pintor para balizar sua investigação do gênio humano era de grande interesse pessoal para o mesmo. Ainda nos momentos iniciais, são apresentados aqueles que serão os artifícios do filme: Picasso, seu cavalete, seu material e sua tela, iluminados de forma dramática em um estúdio (Fig. 5), um indício do enfoque da dupla no que diz respeito às ferramentas que os mesmos virão a usar - e de fato, o filme depende materialmente somente destes elementos - para empreender sua dissecação do fazer artístico.

²⁴ Henri-Georges Clouzot (1907 – 1977) foi um diretor, roteirista e produtor francês. Um dos maiores nomes do cinema da França pré-Nouvelle Vague, é conhecido principalmente por suas obras dentro do gênero do suspense, como *O Salário do Medo (Le Salaire de la peur)*, 1953) e *As Diabólicas (Les Diaboliques)*, 1955).

²⁵ BAZIN, André. **Um filme bergsoniano: Le mystère Picasso.** In. O cinema - Ensaios. (Qu'est-ce que le cinéma?) Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p.179.



Figura 5 - Picasso e o ambiente montado por Clouzot. Fonte: *O Mistério de Picasso* (1956)

À partir desse momento, o filme se dá quase inteiramente de filmagens da tela de Picasso enquanto o mesmo pinta, intercaladas por alguns trechos onde Clouzot dirige algumas proposições ao pintor. Desde este momento inicial de análise, gostaríamos de ressaltar nossa consciência de algo que subjaz - de maneira pouco velada - o filme inteiro, desde seus primeiríssimos momentos quando Clouzot verbaliza os dizeres mencionados anteriormente, que é o reforço à visão mitológica de Picasso.

A teórica e historiadora da arte britânica Lynda Nead é autora de um artigo que traça bem as vicissitudes desde feito, chamado *Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity*. Nele, a autora vai dizer que “a figura do artista/gênio implica uma noção muito específica de masculinidade”²⁶, complementando dizendo que essas noções se encontram significativamente investidas na fisicalidade, no corpo dos artistas, especialmente no caso de Picasso, de modo que “seu rosto e seu corpo são signos notavelmente incorporados à sua mitologia.”²⁷

Clouzot, ao filmar Picasso de regata ou sem camisa, de shorts curtos²⁸, enfim, nitidamente confortável, efetivamente reforça e estende esta convenção. Clouzot mostra que o fazer artístico parece bastante natural, casual, arriscamos dizer, fácil, para Picasso. Comparando, por exemplo com os dizeres de Merleau-Ponty que abrem seu ensaio *A Dívida de Cézanne* - “eram-lhe necessárias cem sessões para uma natureza morta”²⁹ - que Jean-Marie Straub e Danièle Huillet ecoam espiritualmente quando inserem Cézanne dizendo “eu me devoro, eu me mato, para cobrir 50 centímetros de tela.”³⁰, percebe-se que são duas

²⁶ NEAD, Lynda. **Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity**. The Oxford Art Journal - 18:2, 1995. Páginas 59-69. p. 61. Tradução própria.

²⁷ Ibid.

²⁸ Como Nead aponta em seu texto, representar o pintor desta maneira era uma prática relativamente comum, principalmente com o mesmo acompanhado de seus objetos artísticos.

²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dívida de Cézanne**. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. Sentido e não-sentido. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 13-26. p. 13.

³⁰ CÉZANNE - **Dialogue avec Joachim Gasquet**. Direção: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. França: Diagonale, Straub-Huillet Films, La Sept Cinéma, Musée d'Orsay, 1990. (52 minutos), colorido.

significâncias radicalmente diferentes em relação ao processo artístico, ficando também claro como a abordagem de Clouzot representa uma escolha, que julgamos passível de questionamento.

O caráter mitologizante do filme está presente também em sua banda sonora, desde a inserção de trechos discursivos por parte de Picasso, que fala sempre em tom de confiança e assertividade: “Posso fazer isso a noite toda se quiser.”³¹, “Risco é exatamente o que eu estou procurando”³² até as músicas da trilha, que em certos momentos ilustram algumas das cenas pintadas, como a música espanhola na cena da tourada³³, por exemplo.

Ao final do filme, não restam dúvidas sobre sua reiteração (e este é o problema, é uma promoção que já era repetitiva em 1956, hoje, nada menos que tautológica) mítica, como dito por Nead, quando Picasso, na cena final, assina uma grande tela - que preenche o ecrã quase completamente - com seu nome, como se, efetivamente, o filme fosse uma grande obra sua, de minutos ao invés de centímetros de comprimento. Nead, não obstante, vai dizer posteriormente em seu texto que “qualquer projeto de revelar o mistério de Picasso **deverá**, necessariamente, falhar, mais que isso, o filme deve demonstrar sua falha ou risco ao ameaçar uma das mais potentes e paradigmáticas mitologias na arte ocidental.”³⁴ Enfim, delimitado tal caráter do filme, podemos nos determos, decididamente, em analisar como Clouzot empreende sua tentativa, e se, com efeito, falha ou não.

³¹ **O MISTÉRIO de Picasso**. Direção: Henri-Georges Clouzot. França: Filmsonor, 1956. (78 minutos), colorido.

³² Ibid.

³³ Estes eventos eram, como bem se sabe, um grande interesse do pintor espanhol.

³⁴ NEAD, op. cit. p. 65.

I.5 - Filmar a tela

Walter Benjamin, em seu conhecido tratado *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, postula que

Mago e cirurgião relacionam-se como pintor e operador de câmera. Em seu trabalho, o pintor observa uma distância natural em relação ao dado; o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido daquilo que está dado. As imagens que ambos geram a partir daí são tremendamente diferentes. A do pintor é total, a do operador de câmera é dividida em múltiplas partes que se reúnem segundo uma nova lei. (BENJAMIN, 2013, p. 85)

A primeira metáfora evocada por Benjamin pode nos ser cara a nível de ser um bom ponto de partida justamente por se referir aos dois fazeres que outorgam o filme.³⁵ Clouzot supõe em *Mistério de Picasso* o que ocorre quando a imagem do operador de câmera e a do pintor se tornam indissociáveis. O diretor se deu o trabalho de efetivar essa fusão ao máximo, empregando um tipo especial de tela semi-translúcida que possibilitou filmar integralmente a realização de Picasso. (Fig. 6)



Figura 6 - Picasso em plena pinclada (mancha azul à esquerda). Fonte: *O Mistério de Picasso* (1956).

A partir desse fenômeno, seu filme está em constante trama com o texto de Benjamin: se ao falar da capacidade penetrativa do operador de câmera o autor se refere ao potencial “dissecador” e examinador da aparelhagem cinematográfica -

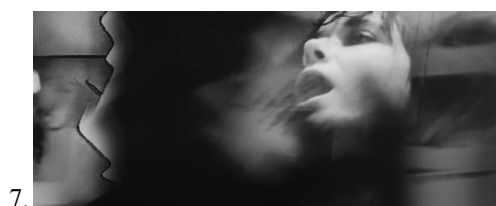
[...] a apresentação cinematográfica da realidade é incomparavelmente mais significativa para o homem contemporâneo, pois ela obtém o aspecto livre de aparatos

³⁵ Um reforço diegético dessa noção é a cena iniciada no trigésimo primeiro minuto do filme, onde Clouzot faz questão de se filmar junto de seu operador de câmera, Claude Renoir, e de outro assistente não creditado.

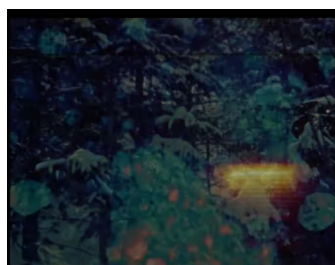
da realidade o qual é por ele legitimamente exigido da obra de arte - justamente por meio de sua penetração intensívissima com a aparelhagem.³⁶

- Clouzot inaugura uma contiguidade, de modo que sua tela de sensibilidade aumentada se aproxima da película: do mesmo modo que o filme fotográfico de celuloose emulsionado pela prata se sensibiliza com a luz que passa pelo obturador e forma a foto ou o fotograma, a tela de Clouzot, atravessada pela luz, possibilita simultaneamente que a obra pictórica seja fisicamente fixada e que à câmara capture plenamente o processo de sua formação, criando assim, o filme e a pintura/desenho.

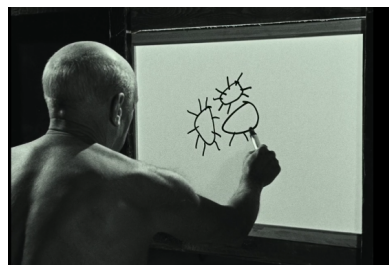
Esta criativa adaptação da *tabula rasa* pictórica que é a tela em branco para que esta se adeque melhor ao empreendimento fílmico nos remete ao procedimento de muitos cineastas experimentais que, em seus filmes, trataram a película como material de intervenção direto, trazendo a tona sua fisicalidade, como os muitos filmes pintados diretamente na película de Stan Brakhage ou as alterações radicais na composição do rolo analógico feitas por Peter Tscherkassky em filmes como *Outer Space* (1999). A diferença, porém, está no fato de que - e a comparação com as obras citadas anteriormente traz tal fato à tona - o filme de Clouzot é lacunar, isto é, sua câmara não está diretamente acoplada à tela, tampouco o seu filme - nos referimos aqui ao objeto filme, a uma de suas cópias em forma de rolo de película - se diferencia fisicamente de qualquer outro realizado à época, enquanto os filmes de Brakhage ou de Tcherkassky, caso estes assim intencionassem, poderiam até ser expostos como objetos artísticos independentemente de um projetor³⁷, enquadrados como pinturas ou obras de técnica mista sobre película (Figs. 7, 8 e 9)



7.



8.



9.

Figuras 7,8 e 9 - Tcherkassky, Brakhage e a distância da película em Clouzot. Fontes: *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999), *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1964), *O Mistério de Picasso* (1956).

³⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2018. p. 79.

³⁷ À maneira de Peter Kubelka, por exemplo.

Maya Deren, em seu tratado poético *O uso criativo da realidade*, diz que “[...] (a câmera de filmar) pode assim, ser vista como um elemento básico ainda mais válido numa forma filmica criativa que se estabeleça sobre as propriedades singulares do meio.”³⁸ Gostaríamos de enxergar o esforço de Clouzot como existente à sombra da “categoria” posta por Deren; se à pintura interessa a obra final do grande artista, revestida de seu mito aurático³⁹, à Clouzot e ao cinema interessam o registro processual, que é enriquecido pela integralidade que o processo descrito anteriormente o possibilita de ter. Concordamos assim, com Bazin, quando este afirma que “[...]a observação do trabalho e das fases intermediárias pode, em certos casos, revelar o caminho do pensamento ou mostrar os truques da profissão; esses, porém, são, na melhor das hipóteses, apenas segredos derrisórios.”⁴⁰

Imagina-se que reside aí uma das razões pelas quais Picasso foi favorável ao projeto: uma das frases que povoa com frequência a constelação de citações do pintor o atribui o seguinte dizer: “Terminar uma obra? Terminar uma pintura? Que bobagem! “Terminar” implica ter posto o trabalho para trás, implica matá-lo, se livrar de sua alma, implica deferi-la o golpe fatal, o *coup de grace* para o pintor assim como para a pintura.”⁴¹ Enxergamos tal fala como expressão de um desejo de evitar ao máximo o **encerramento** de uma obra, por qualquer forma que for.

Há, dessa maneira, valor para o portador de tal princípio em associar sua obra ao cinema, arte que, como Benjamin postula, é múltipla, reproduzível, praticamente irreduzível em unidade. Seu “encerramento” é sempre virtual, materializado somente nos limites de qualquer superfície que o recebe - “um quadrilátero cujas bordas são nitidamente marcadas e circunscrevem apenas de maneira provisória uma porção mais ou menos estendida da superfície em que ocorre a ação.”⁴², como disse Éric Rohmer - ao contrário, por exemplo, da pintura.

Como disse Bazin em uma de suas definições inspiradas, a moldura define “um microcosmo pictural cristalizado para sempre fora do tempo.”⁴³ À luz da frase anterior,

³⁸ DEREN, Maya. “**O uso criativo da Realidade**”. DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, p. 128-149, JAN/JUN 2012. p. 138.

³⁹ Usamos aurático aqui no sentido benjaminiano, à luz da citação anterior do teórico alemão.

⁴⁰ BAZIN, *loc. cit.*

⁴¹ Frase pertencente ao jargão popular de frases do pintor, amplamente citada, porém não fomos capazes de traçar sua origem exata.

⁴² ROHMER, Éric. “**Cinema, Arte do Espaço**” (“Le Cinéma, art de l’espace”), em *La Revue du Cinéma N°14*, junho de 1948. Tradução de Miguel Fernandes.

⁴³ BAZIN, *loc. cit.*

citamos Louis Marin, que comenta as instruções dadas por Nicolas Poussin a um comprador de uma de suas obras:

Assim que receber sua pintura, lhe imploro que providencie uma pequena moldura para a mesma; ela precisa de uma para que, durante a contemplação de todas suas partes, os raios do olho permaneçam concentrados, não dispersos para além dos limites da obra, recebendo impressões [?] de objetos que, vistos desordenadamente com os objetos pintados, confundem a luz.” (...) Quando o olho do pintor é substituído pelo olhar do espectador, uma moldura torna-se necessária, pois a visão do artefato em processo de sua produção é substituída pela visão da pintura em contexto de sua apresentação, de sua exibição e de sua colocação em cena.⁴⁴

Em *O Mistério de Picasso*, o artefato - o filme em si - é, assim, seguindo a lógica de Marin, simultaneamente o processo de produção e o processo de exibição. Retornamos a Benjamin:

Compara-se a tela sobre a qual se desenrola o filme com aquela sobre a qual se encontra a pintura” - há de se pensar que no filme em questão essa linha é bem menos tênue - “A imagem de uma modifica-se, a da outra não. A última convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode entregar-se à associação, o que é impossível diante de uma gravação em filme. Esta, sendo mal apanhada, já se modifica. Ela não pode ser fixada.” “Duhamel, que odeia o cinema e que não compreendeu nada de seu significado, mas algo de sua estrutura, designa essa situação com a observação: ‘Eu já não posso mais pensar o que quero. As imagens movimentadas suplantaram meus pensamentos.’ De fato, “ O processo associativo daquele que a contempla é imediatamente interrompido por sua modificação. Nisso consiste o efeito de choque. [Vf: “o choque traumatizante]”⁴⁵

Há de se pensar que, ao se assistir este filme o espectador sente uma forma desse choque sempre que Clouzot decide cortar entre as pinceladas/rabiscadas, modificando, assim, a imagética da tela; porém seu efeito não poderia ser mais diferente daquele descrito por Duhamel, já que Clouzot extrai do desprendimento que Picasso possui em seu processo a justamente a tônica de seu filme. Como colocado por Bazin:

[...]nem um traço, nem uma mancha colorida não aparece - aparecer é a palavra certa - rigorosamente imprevisível. Imprevisibilidade que supõe, inversamente, a não-explicação do composto pelo simples. Isso é tão verdadeiro que todo o princípio do filmes como espetáculo e até, mais precisamente, como “suspense”, está nessa espera e nessa perpétua surpresa..⁴⁶

O crítico complementa posteriormente:

⁴⁴ MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. Translated by Catherine Porter. Stanford University Press, Stanford, California, 1999. Tradução própria.

⁴⁵ BENJAMIN, *loc. cit.* p. 9.

⁴⁶ BAZIN, *loc. cit.*

O “suspense” aqui não mais poderia, com efeito, confundir-se com uma forma da progressão dramática, um certo agenciamento da ação ou seu paroxismo, sua violência. Aqui, literalmente nada acontece, pelo menos nada senão a duração da pintura; e sequer a de seu tema, mas do quadro. A ação, se existe ação, não tem nada a ver com as 36 situações dramáticas, ela é metamorfose pura e livre, é no fundo a apreensão direta, que se tornou sensível pela arte, da liberdade do espírito; há evidência, também, que essa liberdade é duração. O espetáculo enquanto tal é, então, a fascinação pelo surgimento das formas, livres e em estado nascente.⁴⁷

Em sua apresentação do filme para o Toronto International Film Festival (TIFF), o diretor Denis Villeneuve diz que *O Mistério de Picasso* captura a “fragilidade do processo criativo”⁴⁸. Se as obras geradas por Picasso são ou não frágeis é outro debate, mas argumentaríamos que o processo que o filme mostra, ao contrário, é um de confiança, resiliência e desapego. Na ordem das obras citadas nesta monografia, *O Mistério de Picasso* é uma das primeiras de muitas obras a abordar o processo criativo, mas de *Paixão* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1982) até *A Bela Intrigante* (*La Belle Noiseuse*, Jacques Rivette, 1991), este fazer é figurado como complexo, desafiador, “quezilento” (para usar o termo de João Bénard da Costa:⁴⁹), dispendioso, mas não frágil. Inclusive, é possível de se argumentar que filmes como *O Sol do Marmeleiro* (*El Sol del Membrillo*, Víctor Erice, 1992) indicam como tal seriedade no fazer impede justamente a geração de obras vulneráveis. É o “*más entero*” do professor de Antonio López.

Para concluir, ressaltamos um dos méritos desse filme, que é, a nível formal, sua eficiência na aproximação entre cinema e pintura. Os trechos desse filme que não são registros processuais são curtos e poucos, o que faz com que o maior elemento enunciativo e expressivo de Clouzot depois de sua escolha temática seja sua montagem, como dito anteriormente. Seu filme é de natureza inexoravelmente interdisciplinar, é pintor e diretor, cinema e pintura, indissociáveis ao nível formal e elementar, uma éfrase fílmica da pintura. Esta é uma obra que carrega também uma capacidade inspiradora muito presente, e é palpável o senso de criatividade que o filme permite captar a partir da categoria de seu registro.

Pensamos na riqueza aí contida para aqueles familiares ao feitiço pictórico e artístico no geral: se quisermos tomar o filme como fábula, há a exposição da lição de que a obra desejada

⁴⁷ Ibid. p. 182.

⁴⁸ VILLENEUVE, Denis. **Denis Villeneuve on LE MYSTERE PICASSO | TIFF 2021**. [Entrevista concedida a] Toronto International Film Festival (TIFF). TIFF, Toronto, 2021.

https://letterboxd.com/tiff_net/story/denis-villeneuve-introduces-le-mystere-picasso/. Acesso em 07/07/2025

⁴⁹ Para usar o termo de João Bénard da Costa: “Começo pelo título. Que quer dizer “*noiseuse*”? (...) Marianne (Emmanuelle Béart), a personagem que vai servir de modelo durante quase todo o filme, traduz “*noiseuse*” por “chata” (“*emmerdeuse*”). Em Portugal, traduziram por “impertinente” (*A Bela Impertinente* foi o título que por cá lhe deram, em 1992) o que não me parece nada pertinente. Marianne não é chata e nunca é impertinente. Não é isso. *Checher noise*, aprende-se no dicionário, é procurar questões ou disputas por coisas pouco importantes (*noise* é corruptela popular de *nausée*). Em que ficamos? Enjoativa? Embirrenta? Por mim, prefiro *quezilenta*. *A Bela Quezilenta* parece-me título bem mais fiel.”

possivelmente virá não do que se acomoda na primeira camada da tela, mas sim do que se dispõe a preservar ao realizar a próxima, e assim sucessivamente.

I.5 - Essencialmente cinematográficos pois essencialmente temporais

“Abismado diante de um tempo, o cinema de Oliveira não uma faz história de cronologias, mas uma arqueologia do instante”⁵⁰.

Felipe Bragança

O nome do texto de Bazin sobre *O Mistério de Picasso - Um filme bergsoniano* - não é por acaso - tanto este quanto o filme de Oliveira compartilham uma dimensão perceptiva e sensorial muito presente, que é um dos principais motivos pelos quais optamos por agrupá-los. Viegas dirá que “a simulação de eternidade típica da pintura (sua “presentividade”) cria uma experiência mais forte, que concentra a atenção do espectador, que parece ser exatamente oposta à distração produzida por imagens em movimento.”⁵¹ Este atrito entre a fixação pictórica e o registro em fluxo típico do cinema marca essencialmente ambos os filmes, e, se Clouzot vai ressaltá-lo via seus cortes secos entre pinceladas, Oliveira vai realizar um sublinhar suavizado desta característica, aparentemente desejoso de mostrar o quanto as duas áreas podem têm em comum em relação à suas modalidades de olhar.

Uma definição aprofundada de características bergsonianas ou fenomenológicas nestes filmes - seja pela filosofia ou pelas teorias da percepção - está além do nosso escopo, porém não poderíamos deixar de comentar a noção de experiência que nos aparenta tão capital para estas obras. Até o fato do filme de Oliveira ser literalmente o “primeiro filme a cores realizado em Portugal”⁵² corrobora para que sua fruição seja empiricamente mais próxima das obras de Cruz, nas quais o emprego de cores é essencial para suas aquarelas, como o próprio filme demonstra.

⁵⁰ BRAGANÇA, Felipe. **Contracampo**. Manoel de Oliveira. Revista Contracampo, n. 50, 200? (ano aproximado). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/50/manoeldeoliveira.htm>. Acesso em: 15 dez. 2025.

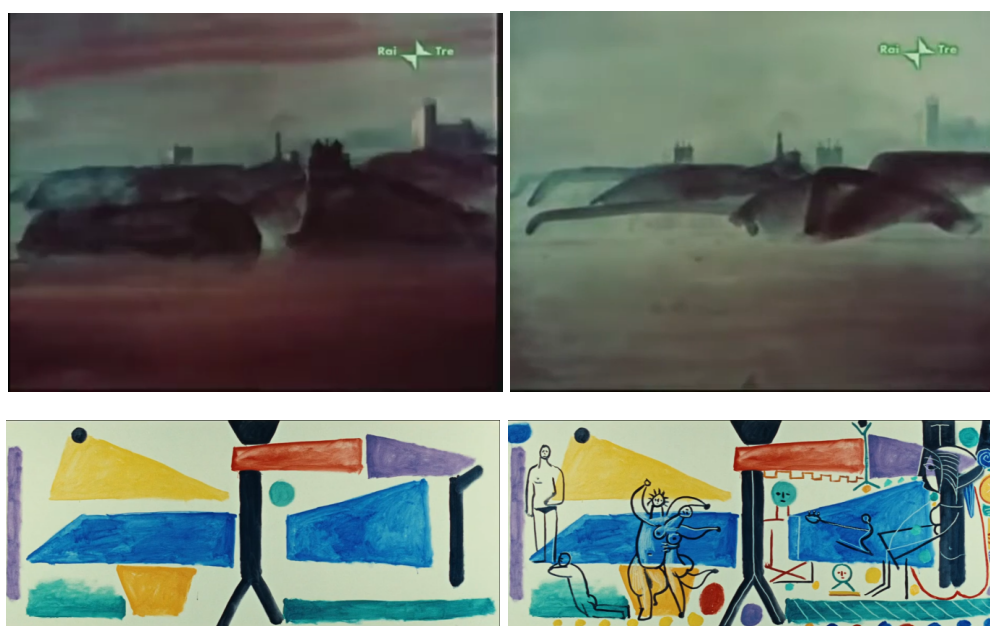
⁵¹ VIEGAS, *loc. cit.*, p. 98.

⁵² ANDRADE, *loc. cit.*



Figura 10: A entrada das cores em uma das aquarelas de Cruz. Fonte: *O Pintor e a cidade*. (1956)

E não poderíamos encerrar este capítulo sem lembrar que, antes da cena onde Picasso assina a grande tela no filme de Clouzot - que nos parece mais próxima de uma sequência de créditos glamourizada do que uma unidade construtiva da obra - e o último plano do pôr do sol de Porto no filme de Oliveira, os dois filmes terminam efetivamente da mesma maneira: nessas sequências - endêmicas de *O Mistério de Picasso* - onde a montagem substitui as pinceladas de seus respectivos pintores: uma imposição cinematográfica, portanto temporal, à pintura se é que já houve alguma.



Quadro 1 - A ação do cineasta entre as ações dos pintores. Fonte: *O Pintor e a cidade*. (1956) e *O Mistério de Picasso* (1956).

II

A Bela Intrigante, O Sol do Marmeleiro e Retrato de Uma Jovem em Chamas: O feito artístico, a paciência, o retrato como gesto e captura.

“Os pintores só devem meditar de pincel na mão.”⁵³

Honoré de Balzac

Este capítulo tem como objeto a categoria específica de filmes onde o aspecto situacional da indulgência pictórica toma o primeiro plano. Importará quem pinta, o que se pinta, e onde se pinta. Esta abertura maior à subjetividade dos pintores e personagens que todos três filmes compartilham entre si não só possibilita a delineação de diversos pontos relacionais entre eles próprios, mas também a nova atenção que estes filmes concedem ao espaço de realização de suas figuras centrais - estes agora mais ensaiados e calculados - permitem a seus diretores uma depuração maior de suas respectivas construções de cena. O apreço na composição e na iluminação que encontramos nos três filmes é testemunho a esta característica.

Surgem paralelos e dissidências: tanto as musas de Rivette (1928-2016) e de Sciamma inicialmente se opõem à realização das obras que balizam seus respectivos filmes. Todos os três filmes são tramas de locações isoladas, que agem como catalisadoras do drama. *A Bela Intrigante* (*La Belle Noiseuse*, Jacques Rivette, 1991) é um (talvez o) exame cinematográfico das problemáticas motrizes emocionais ou formais (a mesma coisa?) que regem o processo de feitura de uma obra de arte, já *O Sol do Marmelo* (*El sol del membrillo*, 1992) de Erice é certamente uma meditação, não só sobre o fazer artístico mas também sobre o reagir ao passar do tempo e as maneiras que os dois se relacionam, feito a partir do embate do artista ultra-realista com a realidade fugidia, a cruel impossibilidade de se acompanhar no fazer o ritmo da natureza. Já o filme de Sciamma, enredado à partir de uma trama de gênero, realiza uma notável ruptura - uma atualização, se assim quiser - do atavismo da (longa) tradição da temática musa-artista. Dando um salto de quase 40 anos do último capítulo, começamos pelo filme de Rivette.

⁵³ BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Tradução de Dorothée de Bruchard. Porto Alegre: L&PM, 2012. p.23.

II.1

La Belle Noiseuse

Em *O Bando das Quatro* (*La Bande des quatre*, Jacques Rivette, 1989), há uma cena onde o personagem de Benoît Régent pergunta a personagem de Laurence Côte se esta tem conhecimento da existência de “Frenhofer”, o pintor personagem do conto *A Obra Prima Ignorada* (1831), de Honoré de Balzac (1799-1850), como se este tivesse existido no mundo real (ao menos no mundo diegético deste filme) e possuísse obras espalhadas pelo mercado de arte. Régent menciona que está atrás do que seria a obra prima deste artista, uma pintura batizada de *La Belle Noiseuse*. Jacques Rivette conta em entrevista⁵⁴ que é desta cena, realizada como uma espécie de piada junto de seu frequente colaborador Pascal Bonitzer, que adveio a ideia de realizar seu filme de 1991, *A Bela Intrigante* (*La Belle Noiseuse*).

Uma adaptação do mesmo conto balzaquiano citado anteriormente, o filme revolve ao redor do desenrolar de relações entre um jovem pintor, Nicolas (David Bursztein), sua namorada, Marianne (Emmanuelle Béart), um pintor experiente já em crepúsculo de carreira, que é também ídolo de Nicolas, Frenhofer (Michel Piccoli), sua esposa, Liz (Jane Birkin) e seu *merchant*, Porbus (Gilles Arbona). A arte entra nessa história como corpo cuja órbita absorve a narrativa, pois no centro de tais relações existe uma pintura - homônima ao filme - que é matriz de toda sorte de problemáticas. Esta surgiu nos tempos áureos da carreira de Frenhofer, e, além de ter sido iniciada tendo Liz como musa, ela carregava a promessa de ser, como aludido em *O Bando das Quatro*, a grande obra-prima do pintor. Em certo ponto, porém, por motivos elididos de nós, o feitiço da pintura é interrompido e esta é deixada inacabada por muitos anos.

Frenhofer irá, eventualmente, enfim retomar o fazer de sua velha obra-prima, porém não sem que a trama emocional do filme tenha como ponto de partida a criação das condições para o tal, que por sua vez partem das decisões tomadas à partir do primeiro encontro entre Frenhofer e Marianne. O velho pintor rapidamente sente algo despertar na presença da jovem, o que é percebido por Nicolas, que, na ânsia de agradar ao mestre, oferece Marianne como musa sem consultá-la. Ao saber da oferta - e aqui as complexidades do filme já começam a se anunciar - Marianne é tomada por indignação, e Nicolas, arrependido, tenta se desculpar retirando a proposta, mas Marianne, de gênio forte - anunciam-se também as liberdades de

⁵⁴ RIVETTE, Jacques. **Interview with Jacques Rivette**. Entrevista incluída nos extras de *A Bela Intrigante*, (13 min).

Rivette para com o conto de Balzac, visto que a equivalente de Marianne no conto, de nome Gilette, é praticamente passiva aos acontecimentos da narrativa -, resolve a contragosto oferecer-se como musa “por vontade própria” para vingar-se de Nicolas. Tudo isto ocorre antes dos 60 minutos de filme, e, se qualquer outra coisa não indicasse, as três horas restantes em sua duração nos dizem que ainda há muito para se desenvolver.

II.1.1 - Uma situação atavística

“This extraordinary ‘general intention,’ as you call it—for that’s the most vivid description I can induce you to make of it—is then, generally, a sort of buried treasure?” His face lighted.

“Yes, call it that, though it’s perhaps not for me to do so.”

“Nonsense!” I laughed. “You know you’re hugely proud of it.”

“Well, I didn’t propose to tell you so; but it is the joy of my soul!”

“You mean it’s a beauty so rare, so great?” He waited a little again.

“The loveliest thing in the world!”⁵⁵

Henry James

Ao analisarmos tudo que Rivette aborda neste íterim, podemos reconhecer que o filme herda muitas de suas questões de uma herança filogenética muito assumida, advinda, dentre outras áreas, principalmente da literatura, cuja origem poderia ser traçada até a Grécia Antiga via o Mito de Pigmalião.; De sua matriz-mor, naturalmente, *A Obra Prima Ignorada* (Honoré de Balzac, 1831), mas também de *A Figura no Tapete* (1896) de Henry James⁵⁶, e *O Retrato Oval* (1842) de Edgar Allan-Poe, os dois últimos citados por Pascal Bonitzer e Christine Laurent - co-roteiristas⁵⁷ do filme - como inspiração temática da história. Há de se notar que, além da semelhança conteudística, as três obras compartilham o dado histórico de serem originárias do Século XIX, era particularmente cara à geração de Rivette no que diz respeito à escolha de obras para adaptação. Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer não eram estranhos nem à

⁵⁵ JAMES, Henry. **The Figure in the Carpet**. In: Embarrassments. Londres: William Heinemann / Nova York: Macmillan, 1896. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/645/645-h/645-h.htm> . Acesso em: 28 out.. 2025.

⁵⁶ Os contos *O Mentiroso* (Lisboa: Sistema Solar, 2012.) e *Os Papéis de Aspern* (Além Paraíba: Interior Edições, 1984.) do mesmo autor também são creditados.

⁵⁷ Bonitzer é, inclusive, o maior colaborador de Rivette em matérias de roteiro: além do anteriormente mencionado *Bando das Quatro* (1989), Bonitzer tem créditos de roteiro em *Paris no Verão* (*Haut, Bas, Fragile*, 1995), *A História de Marie e Julien* (*Histoire de Marie et Julien*, 2003), *Joan the Maid I e II* (1994), *Sabe-se Lá* (*Va Savoir*, 2001), *36 Vues du pic Saint-Loup* (2009), *L’Amour par terre* (1984), *Confidencial* (*Secret Défense*, 1996), *Hurlevent* (1985) e *A Duquesa de Langeais* (*Ne touchez pas la hache*, 2007); os dois últimos também adaptações literárias, de Emily Brontë e Honoré de Balzac respectivamente).

literatura, à escrita, ou à própria adaptação, sendo todos pertencentes e perpetuadores da tradição beletrista francesa.

Esta é a mesma geração, afinal, sobre a qual teóricos da geração subsequente como Bonitzer, Aumont, Philippe Dubois e Michel Marie se dispuseram a se debruçar - e eventualmente, reportar e até colaborar, como no caso de Bonitzer - na maioria de seus esforços teóricos. Já Christine Laurent, que fecha a trinca de roteiristas com o próprio Rivette, advém de uma formação artístico-teatral - desenho e pintura na Academia Julian; cenografia, figurinos e gestão teatral na “École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre”.

Não estamos aqui somente dispendo fatos soltos: uma característica da geração de teóricos que mencionamos anteriormente é uma forte verve interdisciplinar: um dos livros mais conhecidos de Aumont (muito citado neste trabalho, o leitor há de notar) é justamente *O olho interminável - cinema e pintura* (2004), de Dubois, *Um Efeito Cinema na Arte Contemporânea* (2006), e o caso de Bonitzer, por sua vez, é especialmente caro para nós, pois dentre de sua consagrada produção textual - dentro e fora das páginas da Cahiers -, o francês se destaca pela atenção que ele consistentemente destinou especificamente às tramas entre as artes visuais e o cinema, desde seu importante artigo *Le plan-tableau*, originalmente publicado na Cahiers de número 370, em 1985, à sua coletânea de artigos onde este dá prosseguimento a este empreendimento teórico⁵⁸ - *Décadrages*.

Destacamos todos esses dados para chegar ao argumento de que, ao evidenciarmos estas entranhas desse filme, realmente podemos iniciar a compreender de onde ele obtém sua complexidade no seu trato do tema artístico: de dois co-roteiristas íntimos à temática, ao olhar para três histórias onde três grandes nomes da literatura do Século XIX se dedicaram justamente às questões e complexidades da deriva de sentidos entre vida e obra para inspiração, Rivette parte em direção à sua própria interpretação do nobre assunto. Nós, por nossa vez, partiremos também nos próximos subcapítulos, nos encaminhando desta contextualização para um momento mais crítico, à análise dos procedimentos utilizados pelo diretor para o fazê-lo.

⁵⁸ Que é composto, além do artigo anteriormente mencionado, pelos seguintes textos: *O grão do real*, *O objetivo desconcertado*, *O reflexo desgarrado*, *Desenquadramento*, *A metamorfose*, *Caput Mortuum (Gertrud de Carl. Th. Dreyer)* e *O desaparecimento (Sobre Antonioni)*. O livro não foi lançado no Brasil. Os títulos anteriores foram traduzidos por mim da edição espanhola, lançada em 2007 pela editora Santiago Arcos.

II.1.2 - Cenário de uma presença

“- É verdade - admitiu Bernardo. - Estou apaixonado por Trintignant. Se fosse mulher, estaria enlouquecida por ele. Os filmes muitas vezes se originam do desejo amoroso de filmar uma mulher ou um homem, você deve saber, com Jean-Luc ...”⁵⁹

Anne Wiazemsky cita Bernardo Bertolucci

Se descrevemos na parte anterior alguns dos acontecimentos que se dão no filme anteriores à marca dos 60 minutos, ao avançarmos para o minuto 74 de *A Bela Intrigante* encontramos um momento capital para prosseguirmos com a argumentação presente. O início de um grande problema para o filme (portanto para nós) nos parece ser marcado pela cena que ocorre justamente neste minuto, onde Marianne se despe pela primeira vez diante de Frenhofer. Rivette certa vez, quando questionado por Serge Daney sobre uma suposta aversão que teria ao *close-up*, comentou que, de fato, se comparado a alguns de seus contemporâneos como Godard, este preferiria captar as manifestações nos corpos inteiros de seus atores, dizendo inclusive que um dos motivos pelos quais gosta de trabalhar com “Anna, Juliet ou Bulle, Jean-Pierre Léaud ou Jean-Pierre Kalfon”⁶⁰ seria por “seu corpo inteiro, à maneira geral que seus corpos se movem e reagem da cabeça aos pés.”⁶¹ Se juntarmos o depoimento de Rivette a uma das definições feitas por Lucas Baptista em suas *Notas sobre sequências* encontramos já suficiente munidos para analisar a cena citada:

Um outro tipo seriam as cenas de diálogo em que os personagens (geralmente dois, ou então um grupo pequeno) estão num contexto de silêncio ou estase, e a montagem dedica uma atenção incomum aos olhares, às pausas, às reações e hesitações. São momentos com uma tensão particular, uma certa eletricidade hiper controlada, e que tendem a revelações narrativas ou deslocamentos psicológicos.⁶²

⁵⁹ WIAZEMSKY, Anne. **Um ano depois: Anne Wiazemsky**. Título original: *Un An après* Tradução: Julia da Rosa Simões São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2018. 176 páginas.

⁶⁰ RIVETTE, Jacques. Entrevista concedida a Serge Daney. Em. **Jacques Rivette: Le Veilleur**. Claire Denis, Serge Daney, 1990.

⁶¹ Ibid.

⁶² BAPTISTA, Lucas. 027. Notas sobre cenas e sequências (II): Apontamentos e tipologias. **Camera Lucida/Camera Obscura**, 2024. <https://lucbapt.substack.com/p/027-notas-sobre-cenas-e-sequencias>. Acesso em 06/07/2025.



Quadro 2 - O primeiro desnudar do corpo de Béart. Fonte: *A Bela Intrigante* (1991).

Em cada um dos seis planos acima há alguma correspondência com algum dos trechos supracitados: a cena em questão é prenunciada por um momento onde Frenhofer, irresoluto, já após passar alguns minutos rascunhando suas figuras, diz a Marianne que “há um penhoar lá em cima. Atrás da cortina.” O dizer nada mais é que uma maneira indireta de pedir a mulher, que estava até então posando em suas roupas casuais, que se dispa. O pedido é a mordada de Marianne. Só a ouviremos falar novamente depois de muitos minutos, e seu silêncio é a marca da realização que as consequências da decisão de posar, inicialmente somente como uma reação ao erro de Nicolas, tornam-se irreversíveis, e no momento que sua nudez é apresentada a Frenhofer, ela torna-se sua musa.

Baptista usa o termo “hesitações”, que é uma característica que subjaz fortemente os momentos de criação do filme, e a maneira que esta hesitação é expressa é fiel a definição que Rivette faz de suas preferências de enquadramento. Marianne e Frenhofer estão sempre piscando, tremendo da cabeça aos pés, não diferente de alguns momentos das encenações pictóricas de Godard em *Paixão* (1982) ou de Pasolini em *La Ricotta* (1963)⁶³.

A variedade de enquadramentos que Rivette emprega também corrobora a definição anterior - a cena em questão seria um típico momento onde teríamos um *close-up*, um *dolly zoom*, que serviria para sublinhar a potência do momento e seu efeito sobre a fisionomia de Piccoli. Porém ao enquadrar Piccoli boquiaberto diante de sua mesa em uma espécie de plano americano, o que Rivette faz é evitar uma implicação que poderia ser excessivamente psicologizante do momento, que certamente emanaria de um *close-up* no ator. Rivette, ao invés, parece anunciar nesta cena que seu filme será marcado pelo signo da concepção, ao manter a mão de Piccoli sobre sua folha em branco incorporada à cena.

Sobre o papel deste membro tão caro ao cinema, Baptista também nos oferece - em outro de seus textos - uma pertinente definição de sua função:

O corpo móvel inverte o processo. É sobretudo a mão que concentra em si a mobilidade expressiva; ao vê-la, acompanhamos o corpo não apenas sendo dinâmico,

⁶³ Seriam estas cenas de Rivette de certa forma tableaux-vivants de cenas de ateliê (modalidade que é, dentro da pintura, uma grande tradição por si só)? Uma questão interessante.

mas representado por metonímia em uma de suas partes, exibindo o dinamismo sem o índice da consciência pelo olhar. O que testemunhamos com o gesto manual é a causa ou a consequência, mas apenas indiretamente o reflexo da consciência.⁶⁴

Toda esta eletricidade controlada, que Piccoli tenta dissuadir com suas linhas de diálogo nestas cenas de criação, irá escoar pelas suas mãos, desaguando diretamente sobre o papel em todas as cenas em que este pinta ou desenha, formando a instância privilegiada de captura por Rivette, que irá preencher a duração de seu filme com inúmeros destes momentos.

II.1.3 - Duas belezas

Se nas últimas páginas empreendemos um destaque a um dos aspectos da relação dos atores com a *mise-en-scène* de Rivette, para o caso de *A Bela Intrigante* há uma presença que é especialmente determinante: até este ponto estávamos nos referindo a Marianne por este nome de personagem, mas personagens encarnam a si próprios somente na literatura; no cinema, assim como no teatro - arte também tão cara para Rivette - elas precisam de existir via uma encarnação, e, no caso em questão, aquela escolhida para receber Marianne/Gillette é Emmanuelle Béart.

Em 2003, aos 40 anos de idade, Béart posou nua para a edição de maio da revista *Elle*. A tiragem da revista foi de 550,000 cópias, que se esgotaram em somente 3 dias.⁶⁵ No papel que lhe consagrou na indústria cinematográfica via a vitória do Prêmio César de 1986 pela interpretação de Manon no filme *A Vingança de Manon (Manon des sources, 1986)* de Claude Berri, Béart já aparece “à maneira que a natureza intencionou”⁶⁶, correndo pela floresta. A atriz certa vez afirmou: “Minha aparência não significa nada para mim. Na verdade, chega a ser um empecilho.”⁶⁷

Acreditemos em Béart, porém, o que não podemos dizer é que o mesmo é verdadeiro para os diretores com os quais trabalhou, e certamente o caso de Rivette não é diferente. Pode-se dizer até, com algum risco, que, para sua escolha para o papel de *A Bela Intrigante*, sua aparência é mais relevante do que nunca. Para iniciarmos a desvelar esta afirmação, podemos evocar a descrição que Balzac faz de Gillette: esta era “toda graça, tôda beleza, linda como uma primavera, ornada com tôdas as riquezas femininas e iluminando-as como o fogo

⁶⁴ BAPTISTA, Lucas. 012. Notas sobre gestos e olhares: Problemas, ferramentas e soluções. **Camera Lucida/Camera Obscura**, 2024. <https://lucbapt.substack.com/p/012-notas-sobre-gestos-e-olhares>. Acesso em 06/07/2025.

⁶⁵ A edição foi recordista de vendas da revista.

⁶⁶ MATTRAM, James. Emmanuelle Béart: 'Sometimes you feel more naked when you're totally dressed than the other way round'. **The Independent**. Londres, 19 jun. 2009. Disponível em <https://www.the-independent.com/arts-entertainment/films/features/emmanuelle-beart-sometimes-you-feel-more-naked-when-you-re-totally-dressed-than-the-other-way-round-1707652.html>. Acesso em 01/01/2026. Tradução própria.

⁶⁷ BÉART, Emmanuelle. in. Ibid. Tradução própria.

de uma bela alma.”⁶⁸ Relembremos também que o conto de Balzac data de 1831, quando o padrão de beleza vigente era, nas palavras do próprio autor: “costas retas, cintura fina, o corpo disciplinado que revela ordem moral tanto quanto graciosidade física.”⁶⁹



Figura 11 - Cabanel, ALEXANDRE. **Nascimento de Vênus**. 1863. Óleo sobre tela, 225 x 130 cm. Orsay.
 Figura 12 – Courbet, GUSTAVE. **Nu Feminino Deitado**, 1862. Óleo sobre tela, 97 x 75 cm. Coleção privada.
 Figura 13 – Béart remetente em pose e estética às musas do Século XIX. Fonte: *A Bela Intrigante* (1991).

Caso o filme fosse uma adaptação literal, fiel *ipsis litteris* ao conto de Balzac, esta escolha de casting representaria pouco mais que correspondência, uma ilustração, pois como podemos deduzir a partir das imagens e da descrição anteriores, Béart seria na época da Balzac a mesma personificação de um ideal de beleza que era à época do filme. Porém, outra das liberdades que Rivette toma, e uma das mais importantes, é a de transformar Frenhofer em um artista de inclinações modernas. Se Béart pode nos remeter às musas de Cabanel, Manet ou Courbet⁷⁰, as obras de Frenhofer - as que se encontram espalhadas pelo ateliê assim como as que o vemos realizar - nos remetem mais a Picasso, Egon Schiele ou Ismael Nery. É fundada uma tensão representacional - olhar moderno versus a musa clássica.

Lynda Nead, a importante teórica feminista, é autora de um livro chamado *The Female Nude*, onde discorre sobre as vicissitudes do nu feminino e sua teorização através da história da arte. No primeiro capítulo, chamado *Theorizing The Female Nude* (teorizando o nu feminino em tradução livre), Nead fornece uma definição importante:

A transformação do pelado ao nu é então a passagem do atual ao ideal - a passagem de uma percepção da matéria disforme, corpórea, ao reconhecimento de unidade e restrição, a economia regulada da arte. É este processo de transfiguração que confere ao nu o status de assunto perfeito para a obra de arte. Como [Kenneth] Clark afirma anteriormente no livro, ‘O nu permanece sendo o mais completo exemplo de transformação de matéria em forma’(p.23).⁷¹

Dizemos anteriormente que o início do processo de criação, que ocorre no minuto 74, representa um divisor de águas no filme. A última vez que veremos Picolli desenhar é aproximadamente três horas após a cena anteriormente mencionada, no minuto 222. Esta

⁶⁸ BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Porto Alegre: L & PM, 2011.

⁶⁹ BALZAC, Honoré de. **Physiologie du mariage, ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal**. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 1096 : version 1.0. Edição de referência: Paris, Alexandre Houssiaux, Éditeur, 1855. Tradução própria.

⁷⁰ Com a licença de agrupar pintores radicalmente diferentes sob a instância da similitude física das mulheres de seus nus.

⁷¹ NEAD, Lynda. **The female nude: art, obscenity and sexuality**. London: Routledge, 1992. p. 14. Tradução própria.

duração, que é astronômica por métricas cinematográficas, ilustra a dificuldade do Frenhofer de Rivette - como mencionado, um artista de figurações modernas - em realizar a operação descrita por Nead à partir de Beart - de beleza clássica. Podemos nos valer de outra das reflexões de Nead para lançar luz sobre outro aspecto dessas relações: “A criatividade masculina é mitologizada através da “figura” da mulher; o corpo feminino é simultaneamente musa e médium durante o ato simbólico de criação artística.”⁷² O trecho de Nead traz ecos das inúmeras instâncias que precedem o filme de Rivette em sua tradição: no livro de Poe supracitado, por exemplo, o autor americano descreve um exemplo categórico da natureza parasitária que esta economia pode assumir.

Esta definição serve também para iluminar um trâmite instigante que ocorre em *A Bela Intrigante*: que Marianne é a musa de Frenhofer já está dito desde o conto de Balzac, mas no filme, ela é também a de Rivette, que foi, inclusive, o responsável pelo elenco deste filme. Consequentemente, por um silogismo que arriscaremos fazer, se vemos Piccoli tocando, contorcendo, re-posicionado Béart de inúmeras formas, convém que lembremos que este é um filme de direções duplicadas: isto é, estamos vendo Rivette dirigindo Piccoli dirigindo Béart. Quando Piccoli escolhe Béart para ser sua musa, Rivette a escolheu - para ele - primeiro. É assim que, se Béart é musa de Frenhofer, ela é musa e médium de Rivette, que é, afinal, quem assina a obra de arte que estamos assistindo.

⁷² NEAD, Lynda. **Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity**. The Oxford Art Journal - 18:2, 1995. p. 63. Tradução própria.

II.I.4 - De retratos e rituais

Não posso expressar o que ela sentiu durante nosso breve encontro, mas como alguém que esteve também do outro lado da lente eu posso afirmar que o erotismo é o único tema da fotografia. A nudez torna impossível rejeitá-lo, sobretudo a energia gerada em seu circuito. É inevitável que a modelo entregue a sua pessoa ao desejo que ela provoca, e que se alimente dele tanto mais quanto a ele se recusa. Esta fotografia é a prova de que, por um instante, ela foi senhora de si por ser objeto de outro.⁷³

Lucas Baptista

Tendo como ponto de partida uma citação de John Berger, extraída de sua conhecida obra *Ways of Seeing*, a própria Nead, em um momento posterior do mesmo livro mencionado no capítulo anterior, transmite um exemplo interessante de uma instância onde a criação de um nu é embebida de uma circunstância excepcional:

Estes já não são mais nus - eles quebram as normas da forma artística; eles são pinturas de mulheres amadas, mais ou menos despidas. Dentre as centenas de milhares de nus que compõem a tradição existem quiçá uma centena destas exceções. Em cada um dos casos a visão pessoal do pintor da mulher específica que está pintando é tão forte que não há nenhum abono para o espectador... O espectador pode testemunhar o relacionamento - mas não pode fazer mais nada; ele é forçado a se reconhecer como o intruso que é. Ele não pode se convencer a acreditar que ela está despida para ele. Não consegue transformá-la em um nu. (Berger, 1972, p.57 *apud* Nead, 1992, p. 15)⁷⁴

Dada a extensão e a multiplicidade semântica do trecho, podemos abordá-lo em partes, à fim de compararmos e checarmos a compatibilidade de suas ideias com as do filme. Berger fala, na primeira parte, de uma instância de relação amorosa entre artista e a mulher que posa para o nu. Há alguma relação amorosa, supra-artística entre Frenhofer e Marianne? A afirmação ou negação categórica desta frase nos é impossibilitada pelo caráter elíptico que Rivette emprega a essa relação, mas certamente a possibilidade é presente o suficiente para incitar o ciúmes de Nicolas e posteriormente de Liz⁷⁵, que inicialmente estimula Marianne a posar, mas ao ver - literalmente e figurativamente - sua imagem ser coberta por aquela da jovem musa, se encontra cada vez mais apreensiva no decorrer do filme.

⁷³ BAPTISTA, Lucas. 049.Parábolas Teóricas: Luz e sombra - O último filme. **Camera Lúcida/Camera Obscura**, 2025. <https://lucbapt.substack.com/p/049-parabolas-teoricas>. Acesso em 06/07/2025.

⁷⁴ NEAD, *loc. cit.*, p. 15.

⁷⁵ A presença de Liz é outra significativa adição que Rivette faz ao conto de Balzac. Enxergamos a sua presença como outra modalidade de referência a um ideal de beleza, via uma operação que enquadrámos como um *typecasting* de uma já não tão jovem Jane Birkin, representando esta encarnação de uma beleza passada.

Na sua próxima frase, o trecho trará uma cisão mais definitiva entre as características descritas por Berger e o filme de Rivette. O primeiro dirá que as pinturas a que se refere não trazem permissividade ao espectador, que teria seu prazer escópico negado por seu caráter exógeno à intimidade daquela cena. *Bela Intrigante* existe no outro lado desta moeda - é um filme de convite ao olhar, ao examinar, ao escrutínio exposicional do processo artístico; inclusive - inegavelmente - ao corpo de Béart. Por mais forte que a relação entre Frenhofer e Marianne seja - e ela o é -, ao invés de escudo repelente ao espectador, ela torna-se um ponto enfático em meio a intenção artística de Rivette. Como dito por Linda Williams,

esta mesma aparelhagem (a do cinema) de observação e mensuração se revela menos como (...) um instrumento imparcial e sim como um mecanismo crucial do poder estabelecido sobre este corpo, constituindo-o como um objeto ou sujeito de desejo, oferecendo uma imagem do corpo como mecanismo que é, em muitas maneiras, uma reflexão da natureza mecânica do médium em si⁷⁶

“Ele não pode se convencer a acreditar que ela está despida para ele. Não consegue transformá-la em um nu.”Falamos relativamente pouco até agora sobre o papel na nudez em si dentro do universo de *A Bela Intrigante*, mas tendo o trecho anterior como referência, podemos debruçar-nos mais extensivamente sobre este tópico. O que é esta transformação em nu a qual Berger se refere? Esta é, de certa forma, uma domesticação:

A transformação do corpo feminino em nu feminino é, deste modo, um ato de regulação: do corpo feminino e do potencialmente espectador indócil cujo olhar errante é disciplinado pelas convenções e protocolos da arte.” (Nead, 1992, p. 6 *apud* Salvi, 2020, p.50)⁷⁷.

A nudez da figuração de Béart neste filme é uma representação de sua presença não-mediada, e no coração do problema do filme está a dificuldade de Frenhofer de mobilizar a sua posição de poder e exercer este rapto de Marianne em obra. No mesmo texto mencionado anteriormente, Williams, citando Foucault, diz que “[...] à partir do momento que é a lei que constrói tanto o desejo quanto a ausência sobre a qual ele é baseado, ‘onde há

⁷⁶ WILLIAMS, Linda. **Film Body: An Implantation of Perversions**. in. MELLENCAMP, Patricia, ed. **Cine-Tracts, A Journal of Film and Cultural Studies** (Winter 1981) [no. 12] The Film Body. Ontario: The Motion Picture Bookshop, National Film Theater, 1981. Tradução própria.

⁷⁷ SALVI, Ana Carolina Magalhães. **Selvagem sabedoria: a mulher artista e o discurso político do autorretrato em Oriana Duarte**. Orientadora: Madalena Zaccara. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/38034/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Ana%20Carolina%20Magalh%C3%A3es%20Salvi.pdf?utm>. Acesso em: 27 dez. 2025.

desejo, a relação de poder já se faz presente.”⁷⁸ Carregado destas tensões entre desejo e poder, *Bela Intrigante* certamente não é diferente.

Podemos concluir este argumento retornando a Nead, á partir de sua análise de uma crítica que escritor e historiador Kenneth Clark faz aos nus de Rouault (1871-1958) por sua suposta vulgaridade:

Se o nu feminino ideal, o belo, é concebido em termos de unidade e completude harmoniosa, então a imagem criada por Rouault pertence a uma categoria completamente diferente, uma categoria que provoca estupefação e medo através do reconhecimento de algo além da limitação e controle humanos.⁷⁹

É precisamente a esta ordem que a figura de Béart pertence em *A Bela Intrigante*. Se a extensa exibição da nudez feminina por Rivette é ou não vulgar é um julgamento além do escopo deste texto, porém nos parece incontornável a maneira como, a partir do momento que toda grande questão do filme é definida - mais ou menos diretamente - pela personagem de Béart, a Marianne que esta interpreta é, à maneira das figuras de Goya na obra abaixo, a Moira cinematográfica do filme de Rivette, mais especificamente a Láquesis: este ser que incorpora e define (não sem algum grau de ignorância) justamente o destino do enredo filmico. Acompanharemos por horas o processo de Frenhofer enquanto este tenta fazer sentido de sua efigie ininteligível.



Figura 14 – Francisco de Goya y Lucientes, **Átropos ou Las Parcas**. 1820-1823. Óleo sobre mural. 123 x 266 cm. Museu do Prado.

⁷⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 27. Tradução própria.

⁷⁹ NEAD, *loc. cit.*, p. 22 Tradução Própria.

II.1.5 - A obra-prima não ignorada

“Ela era estranha demais, literalmente renascente demais. Veio então um recuo, com a percepção de que não estávamos realmente cara a cara, na medida em que trajava sobre os olhos uma horrível pala verde que, para ela, servia quase como uma máscara. Por um instante cheguei a pensar que a tivesse colocado intencionalmente, para que, sob sua proteção, pudesse desnudar-me com o olhar sem que ela mesma pudesse ser desnudada”⁸⁰

Henry James

Vemos então que a obra de Rivette é, então, repleta de implicações teóricas associadas a várias sortes de disciplinas das humanidades ocidentais - desde o conto de Balzac que lhe serve de base à trilha sonora de Stravinsky que “reforça o valor coreográfico das ações, dá a elas uma moldura temporal, referências de tom e sentido, pausa e resolução.”⁸¹ Sua questão singular seria, então, a inserção de uma incógnita dentro da tradição retratística, quando todas as supostas condições ideais existem - o pintor masculino, em posição social e artística elevada, em seu ambiente ideal de trabalho (seu ateliê), que lida com uma musa confortavelmente encaixada dentre os padrões clássicos de beleza. Porém seria a presença desta mulher poderosa demais? Seria sua alma incapturável?⁸² Seria a lembrança da tentativa inicial fracassada com sua própria esposa dolorosa demais? Seria impossível de capturar “essa verdade interior elusiva que até então lhe escapara”⁸³, como queria o jovem escritor de *A Figura no Tapete* evocado na epígrafe? Conseguiste Frenhofer realizar a transmutação da matéria de Marianne em forma?

Há, em *A Obra-Prima Ignorada*, uma frase que Lynda Nead perspicazmente usou para nomear um dos capítulos do seu artigo citado no Capítulo I.IV: *Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity* (1995): esta vem do momento onde Frenhofer diz, a respeito de sua pintura, que “she’s not a canvas, but a woman”⁸⁴. O filme de Rivette, apesar de não reproduzi-la literalmente, ecoa espiritualmente a frase, de modo que a grande questão de seu filme é algo quase da ordem aurática, no sentido benjaminiano: “Mas o que é a

⁸⁰ JAMES, Henry. **Os papéis de Aspern**. Tradução de Álvaro A. Antunes. Além Paraíba: Interior Edições, 1984. p.18.

⁸¹ BAPTISTA, Lucas. 012. Notas sobre gestos e olhares: Problemas, ferramentas e soluções. **Camera Lúcida/Camera Obscura**, 2024. Disponível em: <https://lucbapt.substack.com/p/012-notas-sobre-gestos-e-olhares>. Acesso em 06/07/2025.

⁸² “Seria realmente possível capturar uma vida inteira na tela de uma pintura?” como diz a Liz de Jane Birkin no filme. **A BELA intrigante**. Direção: Jacques Rivette. França: Pierre Grise Productions, George Reinhart Productions, FR3 Films Production, CNC, Canal +, 1991. (238 minutos), colorido.

⁸³ POSITIF 365/366, **La Belle Noiseuse**. Paris: Positif Éditions, 1991. Tradução própria.

⁸⁴ “Ela não é uma tela, mas uma mulher”, em tradução livre.

aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo, a aparição única de uma distância, por mais próximo que se esteja. (...) A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem[...].”⁸⁵O próprio Benjamin afirma que “As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual - primeiramente mágico, depois religioso”⁸⁶.

É curioso até mesmo lembrar que no português arcaico, a palavra arte era quase sinônimo de magia. Alguns textos de época, como *A Tempestade* (*The Tempest*, William Shakespeare, 1611) contém vários usos do termo nesta conotação. Em ocasião de uma entrevista para a publicação *The Paris Review*, o escritor húngaro László Krasznahorkai, quando questionado se “as únicas questões verdadeiramente artísticas seriam questões de técnica?” afirmou que “Um artista só tem uma tarefa-continuar um ritual. E o ritual é uma técnica pura.”⁸⁷

Entre rituais, magia, técnica, arte. É meio a estas matérias que Rivette insere o processo de Frenhofer. São a estas questões também que o filme de Rivette deve seu maravilhoso mistério; como a figuração da relação de Piccoli com Béart é restrita a matérias não passionais⁸⁸ - apesar de sempre quase insuportavelmente carregada de subtexto - não sabemos se Frenhofer está apaixonado por Marianne, e se está não sabemos se qualquer desejo foi consumado, inclusive - e principalmente - o desejo de representá-la em arte; pois, como Rivette também não nos mostra a tela ao final, não sabemos se o escrutínio que se deu através dessas quatro horas resultou no cumprimento da missão do pintor. Reside aí também mais uma diferença cabal entre o conto e o filme - ao descrever a cena da revelação da pintura de Frenhofer, o escrito de Balzac assume para si um ponto de culminância mais claro. Rivette, homem do cinema por excelência, escolhe uma construção desapegada de uma conclusão climática no sentido tradicional, reforçando ainda mais nos últimos momentos do filme o caráter que este sempre teve, isto é, o de investigação, de análise, de arguição, que seu meio artístico de preferência privilegia tão bem.

Se *A Bela Intrigante* é - apesar de sua origem literária e sua indulgência pictórica - um filme tão essencialmente cinematográfico é porque ele vai, à partir do tratamento ontológico

⁸⁵ BENJAMIN, *loc. cit.*, p. 55.

⁸⁶ *Ibid.* p.61.

⁸⁷ KRASZNAHORKAI, László. László Krasznahorkai, *The Art of Fiction* No. 240. [Entrevista concedida a] Adam Thirlwell. **The Paris Review**, Nova Iorque, n. 225, Verão de 2018. Disponível em <https://www.theparisreview.org/interviews/7177/the-art-of-fiction-no-240-laszlo-krasznahorkai>. Acesso em 09 dez. 2025. Tradução própria.

⁸⁸ Com exceção de quando Piccoli manipula Béart quando lhe é necessário formar ou alterar alguma das poses. O que, claro, configura um toque físico mas não necessariamente afetivo.

da imagem e do som⁸⁹, liberar o texto de sua necessidade de descrição, que seria certamente cansativa em tamanha duração. Um serviço grandioso é prestado também àqueles disciplinados as artes visuais - ao final do filme, cada um dos personagens se encontra em um local radicalmente diferente do inicial, e o espectador incluso, pois uma investigação tão dedicada do **fazer** artístico não poderia resultar se não em uma experiência transformadora.

⁸⁹ Em outra ocasião, poderíamos nos deter de maneira mais aprofundada no uso magistral do som nesse filme - os riscos e pinceladas no papel recebem um enfoque significativo, escutamos cada atrito do papel com o instrumento, como se Rivette anunciasse também auditivamente a arrelia daquele processo.

II.II - *El sol del membrillo*

Há um provérbio que diz, muito sabiamente, que os dias se sucedem, mas não se assemelham. Isto é tão verdadeiro que temos notícia de artistas renomados que começaram estudos que não foram capazes de terminar porquê jamais foram capazes de encontrar os mesmos efeitos na Natureza.⁹⁰

Pierre-Henri de Valenciennes

“O cineasta com mais imaginação e espírito de pesquisa deste país”⁹¹. Foi com estas palavras que Víctor Erice foi descrito por Miguel Marías em 1992, na ocasião da escrita de um texto para o periódico *Circular de L’Ateneu de Olot*. Víctor Erice Aras (Karrantza, Espanha), assim como muitos de seus colegas de profissão como Peter Bogdanovich, Rogério Sganzerla e os epígonos franceses dos escritórios da Cahiers du Cinéma, começou suas relações com o cinema pelo papel de crítico, escrevendo para a revista *Nuestro Cine*⁹².

Durante sua carreira como diretor, Erice realizou somente quatro longas-metragens: seu filme de estreia, *O Espírito da Colmeia* (*El espíritu da colmena*, 1973), sua adaptação inacabada (mais sobre as razões deste fato à frente) do conto de Adelaida García Morales: *O Sul* (*El Sur*, 1983), sua reflexão tardia banhada de metacomentário *Fechar os Olhos* (*Cerrar los ojos*, 2023), e o filme em questão neste capítulo, *O Sol do Marmelo* (1992). O próprio Marías afirmou que, com este volume de produção, “evidentemente, não se vive”⁹³; não obstante, se analisarmos a carreira de Víctor Erice - um processo, inclusive, que é muito bem mediado pelos escritos de Marías⁹⁴ - entenderemos que este fato não advém de um preciosismo ou reclusa solipsista.

⁹⁰ “On dit proverbialement et avec raison , que les jours se suivent et ne se ressemblent pas : cela est si vrai , que nous avons connu des Artistes de mérite , qui avoient beaucoup d’études commencées qu’il leur avoit été impossible de terminer , parce qu’ils n’avoient pas pu retrouver les mêmes effets dans la Nature..”

VALENCIENNES, Pierre-Henri de. **Éléments de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage**. Paris: Chez l’auteur ... Desenne ... Duprat, 1800. Disponível em: <https://archive.org/details/elemensdeperspec00vale> . Acesso em: 15 abr. 2025 p. 407. Tradução própria.

⁹¹ MARÍAS, Miguel. Bajo “El sol del membrillo”. **Miguel Marías: Un blog que recupera sus escritos**. 2024. Disponível em: <https://miguelmarias.blogspot.com/search/label/erice%20v%C3%ADctor>. Acesso em 08 out. 2025.

⁹² O diretor manteve a prática crítica por muitos anos, colaborando inclusive para a conceituada revista francesa *Trafic*.

⁹³ MARÍAS, Miguel. Las dudas razonables de Víctor Erice. **Miguel Marías: Un blog que recupera sus escritos**. 2024. Disponível em: <https://miguelmarias.blogspot.com/2023/10/las-dudas-razonables-de-victor-erice.html>. Acesso em 08 out. 2025. Tradução própria.

⁹⁴ O crítico espanhol sempre dedicou uma atenção especial ao seu diretor conterrâneo, e para todos seus filmes pode-se contar que um dos melhores escritos que há de se encontrar sobre eles será de Marías. O caso de *O Sol do Marmeleiro* não foi diferente.

A maioria dos projetos de Erice, principalmente aqueles relacionados à criação de longas-metragens, foram marcados por alguma sorte de perturbação ou entrave relacionados a relacionamentos externos com produtores, distribuidores ou censores. Shiguéhiko Hasumi conta-nos, em uma bela e detalhada crônica, de seu encontro com o diretor sobre seu projeto de fazer um filme baseado em *Las Meninas* (1656), de Velázquez (1599-1660), inspirado pelo relacionamento que Erice havia desenvolvido com a pintura devido a seus anos de contato com a mesma em seu tempo de estudante em Madrid, antes desta assumir o seu pomposo lugar de direito no Museu do Prado. Como lhe é costumeiro, Erice passou anos no projeto deste filme, entre argumento, pesquisa e documentação. Porém, antes que qualquer rodagem pudesse se iniciar por parte de Erice, Jaime Camino lança, em 1988, seu filme *Luces y Sombras*, também revolvendo ao redor da mesma pintura de Velázquez, e, segundo Hasumi, obviamente inspirado pelas ideias de Erice⁹⁵.

Os méritos (ou a ausência destes) do filme de Camino são pormenores além deste texto, porém importa o fato que seu filme desestimulou definitivamente Erice a continuar seu projeto, porém não antes que a Television Española prestasse atenção a este interesse pictórico do diretor. Pouco tempo depois, Erice é convidado a participar de uma série de curta-metragens documentais sobre o mundo da pintura, a serem realizados a partir de colaborações entre pintores e diretores, sob a produção de Luis Eduardo Auce. Erice é designado a Antonio López e encarregado de acompanhar o pintor durante a realização de um quadro chamado *La terraza de Lucio*. Ao fim e ao cabo, este projeto também foi frustrado pelo fato de que a TVE não quis arcar com o financiamento total das filmagens, porém, a relação de Erice com Antonio López se manteve, e é desta relação que *O Sol do Marmelo* se origina.

⁹⁵ “[...] estava curioso sobre um rumor que havia ouvido quatro ou cinco anos antes - que Erice estava planejando um novo filme que levaria o sugestivo título *Velázquez’s, Mirror*, cujo roteiro já estava finalizado. Julgando somente pelo título, supus que *Las Meninas* seria o sujeito do filme. Esta era uma das razões pelas quais eu queria incluir Erice no simpósio sobre Foucault. Porém, quando o filme *Luces y sombras* de Jaime Camino saiu, era óbvio que tanto a ideia do filme quanto parte de sua trama haviam sido inspiradas pelas ideias de Erice. É ainda mais lamentável que o filme de Erice jamais tenha chegado às telas, e eu havia seguido me questionando sobre este projeto abortado.” HASUMI, Shiguéhiko. From Velázquez’s Mirror to Dream of Light: A Conversation About Film (1992). **The Theater of the Matters**. 2025. Disponível em: <https://theaterofthematters.com/texts/from-velzquez-s-mirror-to-dream-of-light-a-conversation-about-film>. Acesso em 13 dez. 2025.

II.II.1 - Das câmeras pincel



Figura 15 – Claude Monet, **Les Meules à Giverny**. (Fim do verão), 1890/91. Óleo sobre tela. 60 x 100 cm. The Art Institute of Chicago; Figura 16 – Claude Monet, **Les Meules à Giverny** (Fim do dia, outono). 1890/91. The Art Institute of Chicago.

Antonio López García é um pintor, escultor e desenhista nascido em 1936, natural de Tomelloso, no interior central do território espanhol. A longa e prolífica carreira do artista - que ainda se encontra em atividade nos dias de hoje - passou por muitas fases, porém López é principalmente associado com seus grandes retratos realistas/ultrarrealistas da cidade de Madri.

À partir do verão de 1990, Erice irá acompanhar López durante a realização de cinco quadros alinhados a esta temática, em um longo projeto que se estenderá até 2003 dando origem à série de curta-metragens denominada *Apuntes*.⁹⁶ Ao final da estação de 1990, porém, López delega a Erice um de seus projetos de ordem mais particular e pessoal, fazendo com que o diretor, que sempre se ocupou de temáticas desta ordem em seus filmes, naturalmente se demonstrasse interessado. López disse a Erice que, motivado por sonhos recorrentes que teve com o ato, estava prestes a iniciar o processo de pintura de um pé de marmelo, árvore símbolo da sua infância. Certamente ansioso por capturar o processo de modo mais integral possível, além de desiludido por suas experiências anteriores com produtores e sem uma linha de roteiro sequer que pudesse porventura lhe servir para atrair investidores interessados, no dia 29 de Setembro de 1990, Erice logo inicia - acompanhado somente de uma equipe íntima de colaboradores - a filmagem que futuramente se tornaria *O Sol do Marmelo*.

Apresentado pelo próprio Erice como uma “espécie de diário elaborado a partir da

⁹⁶ Este curta e outras filmagens desse período tornaram-se parte dos extras do DVD de *O Sol do Marmeleiro*. Nesta seção (*Apuntes*) além da seção mencionada anteriormente (“Terrazo de Lucio”) constam os outros capítulos, que se chamam “Desde el Cerro Almodóvar”, “El campo del Moro”, “Gran Via y Madrid desde Torres Blancas”, “Madrid desde Capitán Haya” e “Membrillero”.

captação direta dos eventos (...) *O Sol do Marmelo* trata, em essência, de buscar uma relação menos evidente entre a pintura e o cinema, observando ambas as áreas pelo o que estas têm de instrumental para a captura do real;⁹⁷ o filme é verdadeiramente uma espécie de calendário filmico da vida de López, com a primeira inscrição datando de 29 de setembro de 1990, no meio do Outono, e a última marcando o início da Primavera seguinte, em uma data indeterminada. Entre estas duas cenas, acompanhamos, com efeito, López em sua tarefa de pintar seu marmeleiro, mas não somente. Poderia-se dizer, sem muito esforço, que o filme se assemelha também a um retrato daquela casa onde suas filmagens foram feitas, pois Erice presta atenção também não só a o que as outras pessoas que frequentam aquela residência fazem - os construtores poloneses, a esposa de López - Maria Moreno, também ela uma artista a criar, outros membros da família - mas também aos arredores de onde aquele edifício se situa, não só no espaço mas também no tempo.

O diretor americano Robert Eggers recentemente afirmou que “não consegue pensar em fazer um filme onde exista um celular.”⁹⁸ Erice, certamente mais hábil em ser contemporâneo que Eggers, não nega o estatuto das tecnologias de seu tempo. Não busca explicá-las, mas também não finge que não existem, reconhecendo assim, que se López alega que seu processo tem uma dívida com os impressionistas, frutos da virada do século XIX para o XX (como diremos posteriormente) ele está sendo feito um século depois, na iminência da outra virada secular, em meio a notícias da Guerra do Golfo, e quando os lares estão repletos do glorificado emissor de raios catódicos que é a televisão.

Em uma roda de conversa realizada para o programa televisivo *Versión Española* em 1999, em ocasião da exibição do filme, López aponta que seu processo - e portanto, o processo figurado no filme - é, como dissemos, debitário dos impressionistas, visto que “a conquista que o pintor, o escultor... realizou de um espaço absolutamente particular aconteceu graças aos impressionistas.”⁹⁹ Nas palavras do pintor, à partir deles “o artista abandona a comissão, a encomenda e passa a preocupar-se com o **seu** olhar para o mundo, com **suas** condições de pintar”¹⁰⁰. Em concordância com López, um dos principais artistas associados ao movimento anterior, Edgar Degas (1843-1917), sugeria que “[...] hoje¹⁰¹, se o artista deseja ser sério - talhar um nicho para si próprio ou, pelo menos, preservar a inocência

⁹⁷ ERICE, Víctor. **Sobre la película: Presentación**. Madri: Rosebud Films S.L, 2006. p. 11. Tradução própria.

⁹⁸ EGGERS, Robert. Entrevista concedida a Jacqueline Coley. Em. **Rotten Tomatoes**, 16 de dezembro de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bb1bNOsUpVY>. Acesso em 16 dez. 2025. Tradução própria.

⁹⁹ LÓPEZ, Antonio. Entrevista concedida a Cayetana Guillén Cuervo. Em. **Versión Española**. TVE (TVE2), 16 de novembro de 1999. Tradução própria.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Esta entrada data de por volta de 1856 ou 1857.

de sua própria personalidade - este deve, mais do que nunca, submergir-se na solidude”¹⁰².

Neste ponto do texto é pertinente que uma questão seja trazida a tona: como dito anteriormente, López associa a natureza de seu processo criativo aos impressionistas, porém sua produção pictórica aponta para o realismo, quando não o ultra realismo - há obras do pintor que beiram a precisão fotográfica - e como se é bem sabido, estas são duas abordagens radicalmente diferentes do fazer artístico. Do lado do primeiro há a espontaneidade que dá nome ao movimento - o termo impressionista tem origem atribuída a uma apontamento feito pelo crítico de arte Louis Leroy, que, referindo-se ao quadro *Impressão, nascer do sol* (1872) de Claude Monet (1840-1926), disse “*Impression, c’est tout ce qu’il y a de fait!*” (LEROY, 1874, *apud* FRIED, 1980, p. 34)¹⁰³, é a pintura ao livre, o capturar de estados fugidios da realidade, fazer ilustrado pelas obras da epígrafe assim como pela frase de Valenciennes que encabeça o capítulo anterior. Do lado do outro há o escrutínio extremo da forma, a exaltação ao desenho, e não raro se depara com obras, como muitas do próprio López, que têm por trás de si anos e anos de realização.

Jacques Aumont, ao respeito das relações pictóricas existentes nos filmes de Godard da década de 1980, dirá que

Negar que *Passion* seja um momento forte da relação de Godard com a pintura seria, aliás, absurdo: não me parece menos evidente, no entanto, que, de maneira talvez subterrânea, essa relação é ainda mais fortemente atuante em dois filmes, *Je vous salue Marie* e *Salve-se quem puder* (a vida), que colocam questões mais imediatas. As formulações mais marcantes, salientadas ainda pelo violento debate em torno de sua “iconoclastia”, concernem ao último em data desses dois filmes. Como pintar? Como representar? E aliás, o que representar? (...) Uma mesma preocupação nesses três filmes: pictorializar o cinema, injetar nele questões e problemas de pintor.¹⁰⁴

Se o filme de Erice não é necessariamente um filme “pictorializado” - principalmente pela lógica de Aumont - ele é certamente um que busca injetar em sua trama “preocupações de pintor”; e não somente uma noção dissociada de preocupação, e sim aquelas de um pintor real, personagem principal e co-roteirista do filme. Considerando que tanto a associação impressionista como a realista não são passíveis de serem ignoradas por completo pelas razões expostas anteriormente, podemos supor: a qual das vertentes o filme de Erice se alinha mais definitivamente?

¹⁰² DEGAS, Edgar. “It seems to me that today, if the artist wishes to be serious-to cut out a little original niche for himself, or at least preserve his own innocence of personality-he must once more sink himself in solitude. In: GOLDWATER, Robert (ed.). **Artists on art: from the XIV to the XX century**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1945. p. 307. Tradução própria.

¹⁰³ “Impressão, é tudo que aqui foi feito!”. FRIED, Michael. **Impressionism: a critical history**. Nova Iorque: Harper & Row, 1980.

¹⁰⁴ AUMONT, *loc. cit.* p. 217-218.

Falar de realismo em termos cinematográficos significa ecos de Pudovkin, Balazs, e, posteriormente, Bazin e por consequência seu conhecido gosto pelos neorrealistas italianos. Estes eram defensores de uma noção de realismo simbolizada certamente mais por uma certa postura em relação ao mundo do que a noções *stricto sensu* de exatidão ou verossimilhança, como às vezes se associa ao termo. O teórico francês defendia que “o realismo na arte só pode ser alcançado por uma via—o artifício.”¹⁰⁵ Este complementa: “Definiremos como “realista”, então, todos meios narrativos que tendem a trazer uma medida adicional de realidade para a tela. A realidade não existe para ser considerada quantitativamente.”¹⁰⁶

Não obstante, se atrelarmos ao adjetivo “realista” a noção de verossimilhança mencionada anteriormente, em um sentido de se representar as coisas da forma que são, buscando um esfacelamento de uma possível manipulação parte do autor, talvez seja mais prudente olharmos não para *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) e sim para *Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) ou a *High School* (Frederick Wiseman, 1968) e *Gray Gardens* (Albert e David Maysles, 1975), filmes pertencentes ao chamado *Cinema Verité* e ao Cinema Direto, respectivamente.

O primeiro foi definido por Brian Richardson como:

um movimento documental surgido na França na década de 1960, que busca capturar a realidade de maneira direta e não manipulada, utilizando câmeras portáteis e som sincronizado, enfatizando a observação da vida cotidiana e a interação espontânea dos sujeitos filmados (RICHARDSON, 2007, p. 15).¹⁰⁷

O *Cinema Verité*, desde o filme de Rouch e Morin citado anteriormente, que é amplamente considerado pioneiro do movimento, traz uma associação “dispositivesca”, valorizando sim a espontaneidade, mas à partir de algo instigado pelo diretor, como dito por Bill Nichols, que auxilia em uma diferenciação entre os dois movimentos:

O *Direct cinema* busca minimizar a presença do diretor, permitindo que os eventos se desenvolvam como se a câmera não os presenciasse, enquanto o *cinéma vérité* reconhece a presença do diretor e não raro a torna um elemento crucial do filme, argumentando que a verdade emerge através da interação ao invés da observação distanciada.¹⁰⁸

¹⁰⁵ BAZIN, André. **What is cinema?** Essays selected and translated by Hugh Gray. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005. p. 26. Tradução própria.

¹⁰⁶ Ibid. Tradução própria.

¹⁰⁷ RICHARDSON, Brian. **Cinema vérité: Theory and practice**. New York: Routledge, 2007. Tradução própria.

¹⁰⁸ NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010, p. 174 - 175. No original “Direct cinema seeks to minimize the filmmaker’s presence, allowing events to unfold as if the camera were not there, whereas *cinéma vérité* acknowledges the presence of the filmmaker and often makes that

Sendo assim, *O Sol do Marmelo* certamente não poderia ser Cinema Direto, de modo que, nos últimos momentos do filme, quando este, segundo Erice, “ingressa no domínio da ficção”¹⁰⁹, possuímos aqueles belos planos onde o diretor filma sua câmera na mesma posição previamente ocupada por López, igualmente apontada para o marmeleiro; cenas que tem o efeito não só de enfatizar a operação duplicada que estávamos observando - cineasta e pintor igualmente ocupados de plasmar a pequena árvore - mas também de gerar um significado similar a olhada direta de um ator em direção à câmera: a quebra do ilusionismo. É como se Erice dissesse: “não se esqueça que todos estes ocorridos foram engendrados para ocorrer à sombra de uma câmera.”



Figuras 17 e 18 – A assunção da aparelhagem. Fonte: *O Sol do Marmelo* (1992)

E, se a noção de observação cotidiana e de interação cândida do *Cinéma Verité* trazidas por Richardson certamente são tentadoras a nível relacional, nos questionamos se é possível dissociar o movimento de sua herança rouchiana de indulgência sociológica e etnográfica, que certamente seria indesejável e inapropriada para o trato de um filme ocupado com questões tão particulares quanto *O Sol do Marmelo*.

Seguindo esta linha de análise de compatibilidade comparativa, podemos nos referir então ao movimento impressionista. A palavra “impressionismo” remete, dentro da sétima arte, notadamente, à escola cinematográfica de vanguarda francesa do entre guerras, definida por Fernanda A.C. Martins nos seguintes termos: “os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobre-impressões,

presence a crucial element of the film, arguing that truth emerges through interaction rather than unobtrusive observation.” Tradução própria.

¹⁰⁹ ERICE, Víctor. Entrevista concedida a Cayetana Guillén Cuervo. Em. **Versión Española**. TVE (TVE2), 16 de novembro de 1999. Tradução própria.

deformações ópticas e planos subjetivos”¹¹⁰. Aproveitando a menção do termo subjetivo, é importante mencionar também que a alcunha “impressionista” dentro do cinema, inicialmente sugerida por um de seus principais epígonos, Louis Delluc¹¹¹, foi atrelada a essa escola fílmica justamente devido a inserção significativamente maior de traços da subjetividade de seus diretores que estes filmes e seus processos trouxeram para a realização cinematográfica¹¹² - eram filmes de “tendência a uma técnica subjetiva”(Bordwell, 1974, p. 4 *apud* Martins, 2006, p. 93)¹¹³, como dito por Bordwell. Um fazer que, segundo essa descrição, naturalmente não era muito diferente daquele dos pintores impressionistas que, algumas décadas antes, haviam abordado a pintura com uma mentalidade similar, desvinculando muitas vezes suas obras de demandas institucionais, como dito por Lopez.

Jacques Aumont e outro trecho de Martins nos ajudam a elucidar melhor esta relação - Martins dirá também que o impressionismo cinematográfico francês “parece remontar à presença de um olhar móvel, em detrimento da intelectualização perspectiva do espaço. Essa mobilização do olhar tem sua origem na valorização do mundo natural (...)”¹¹⁴, valorização tal definida por Aumont como

uma história, a da pintura das nuvens, das chuvas, das chuvas, das tempestades e dos arco-íris, a das folhas se movendo ao vento e do mar cintilando ao sol, uma história da qual o século XIX havia feito, entre outras, seu grande negócio... O que é próprio do século que irá inventar o cinema é ter sistematizado esses efeitos e, sobretudo, tê-los cultivado em si mesmos, ter erigido a luz e o ar em objetos pictóricos(Aumont 1995, p. 24, *apud* Martins p. 101)¹¹⁵

Martins completa sua perfilação definindo que este será um cinema afeiçoado à veiculação de “distorções, foras de foco, sobreimpressões, superexposição, enfim, toda uma gama de recursos técnico-estilísticos.”¹¹⁶

Desse modo, a associação impressionista é escorregadia: se é possível fazer a mesma relação de López com o movimento pictórico à partir da intimidade de seus processos; e se a descrição de valorização da natureza - aos ecos de Cézanne - que este cinema teria engendrado segundo Aumont não soam distantes, ela também têm suas incongruências. Afinal, a natureza que o impressionismo se preocupou em olhar era aquela do “céu, água,

¹¹⁰ MARTINS, Fernanda A.C. **Impressionismo Francês**. pgs. 89 - 108. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2006. p. 91.

¹¹¹ *Ibid.* p. 101.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.* p. 93.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 101.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

folhagem, solo(...), árvores, trilhas, campos”¹¹⁷, como dito por Pissarro; ou seja, uma natureza ao ar livre, e o pé de marmelo de López, uma árvore por ele plantada no quintal de seu ateliê, é um corpo natural microcósmico, e de certa forma, isolado por sua inserção no ambiente doméstico. Além do mais, a descrição feita por Martins não só está distante do filme de Erice à nível técnico, pois a maioria destes recursos não são utilizados em *O Sol do Marmelo*, mas essa referida suntuosidade estilística é igualmente distante de seu caráter inartificial e meditativo.

Realizamos este panorama para chegar no argumento que nenhuma dessas escolas tanto cinematográficas quanto pictóricas nos parecem ser a mais adequada - apesar de certos paralelos serem perfeitamente possíveis - para associação com o filme de Erice. Não, o movimento artístico com o qual *O Sol do Marmelo* encontra-se mais alinhado ao nosso ver se deu alguns séculos antes mesmo da primeira pintura impressionista, e compartilha com o filme seu sujeito, uma de suas principais correntes, e até mesmo sua localidade. Nos referimos aqui a pintura de natureza morta, esta que é uma das maiores tradições pictóricas da Espanha de López e de Erice.

¹¹⁷ PISSARRO, Camille. **Letters to His Son Lucien**. Edited by John Rewald. New York: Da Capo Press, 1995. p. 34. Tradução própria

II.II.2 - Frutificar, apodrecer

“*En un árbol se contiene un universo.*”¹¹⁸

Antonio López

Apesar destas imagens não existirem, podemos confirmar a existência da prática de pintura de frutas, vegetais e outros objetos inanimados desde a antiguidade. Há, por exemplo, relatos de Plínio o Velho (79 a.C.) “repletos de descrições das mesmas e anedotas sobre seus pintores”¹¹⁹. Como dito pelo historiador da arte americano William B. Jordan, “a natureza morta não precisou de ser completamente reinventada na era moderna, já que a mesma já existia como uma prática vagamente definida na imaginação coletiva de pintores educados.”¹²⁰

O ano de 1599 porém, é um marcador temporal importante para os fins deste texto, pois foi quando o pintor de corte espanhol Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) relata em um testamento que Agustín Alvarez de Toledo, um membro do Conselho das Índias, ainda o devia parte do pagamento referente a três “*bodegones de Italia* que havia realizado no ano noventa e dois” (Pantoja de la Cruz, 1599, n.p., *apud* Jordan, 1985, p. 4)¹²¹. Esta é considerada a primeira menção à realização de pinturas em natureza morta - o *bodegón*¹²², que era um tipo do gênero pictórico distintamente hispânico, batizado em referência ao termo *bodega*, que significa dispensa em espanhol - por um pintor também espanhol.¹²³

Até fora da Espanha, naquele que é talvez o exemplo mais paradigmático de uma natureza morta clássica - o *Cesto de Frutas* (c. 1599) (Figs. 19 e 20) de Caravaggio (1571-1610), já podemos encontrar uma similaridade projetiva com o filme. O mestre italiano, ao incluir na obra mencionada manchas em suas frutas além de folhas já encolhidas e retorcidas, já estava sublinhando o caráter efêmero e fugidio do vigor de todas as coisas vivas,

¹¹⁸ LÓPEZ, Antonio. Entrevista concedida a Cayetana Guillén Cuervo. Em. **Versión Española**. TVE (TVE2), 16 de novembro de 1999. Tradução própria.

¹¹⁹ JORDAN, William B. **Spanish still life in the golden age, 1600-1650**. Los Angeles: Perpetua Press, 1985. p. 5. Tradução própria.

¹²⁰ Ibid. Tradução própria.

¹²¹ Ibid. p. 4. Tradução própria.

¹²² O termo foi definido por Sebastián de Covarrubias como “o porão ou portal rebaixado onde há uma cave onde aquele que não dispõe de ninguém para cozinhar para ele pode encontrar uma refeição e com ela algo para beber”. Ibid. p. 16. Tradução própria.

¹²³ Ibid. Tradução própria.

destaque também presente no filme de Erice (aprofundaremos-nos nessa questão posteriormente no texto).



Figura 19 e 20 – CARAVAGGIO. *Cesta de frutas*. c. 1599. Óleo sobre tela. 46 x 64,5 cm. Biblioteca Ambrosiana de Milão.

Mantendo-nos na mesma época - a virada do século XVI para o XVII, e retornando a matérias castelhanas, podemos partir para o trato de uma obra capital para a intenção associativa deste capítulo. Refiro-me a uma pintura que é, sem dúvidas, uma das obras-primas da natureza morta espanhola, *Marmelo, Repolho, Melão e Pepino* (c. 1602) (Fig. 21) , de Juan Sánchez Cotán.



Figura 21 – COTÁN, Juan Sánchez. *Marmelo, Repolho, Melão e Pepino*.c. 1602. Óleo sobre tela. 67,8 x 88,7 cm. Museu de Arte de San Diego.

A obra é tão literal em sua figuração quanto seu nome: vemos todas as hortaliças que a nomeiam, dispostas lateralmente, iluminadas também lateralmente, com o melão aberto e a fatia que foi deste removida tomando o centro da composição. Porém as facilidades analíticas

param por aí - se a disposição lateral dos alimentos por si só não provoca um estranhamento, a suspensão do marmelo e o equilíbrio do pepino - que se encontra apontado para frente, criando uma dimensionalidade frontal à pintura - criam uma formação parabólica, curvilínea, que não se pode ignorar e que, certamente, já a distância de uma alusão naturalista; não obstante, o elemento que talvez mais chame a atenção na obra é seu fundo: se os pintores de natureza-morta buscaram, em sua maioria - e o seguinte fato é verdadeiro até mesmo para aqueles mais revolucionaram a disciplina, como Cézanne, por exemplo - inserir seus alimentos e objetos-sujeito em alguma sorte de cenário mais ou menos remetente a um local onde tais coisas poderiam encontrarem-se na realidade, Cotán nega completamente a seu espectador esse conforto contextual.

Suas figuras estão dispostas sobre uma espécie de janela brutalista *avant la lettre*, dando vista a nada senão um vazio absoluto, muito mais remetente a um recorte das paisagens insólitas de um De Chirico (1888-1978) do que aos fundos calorosos de um Chardin (1699-1779). Como dito por Jordan, Cotán aplica nada menos que um “escrutínio ao marmelo, repolho, melão e pepino”¹²⁴, aparentemente “desejoso de nos contar tudo que pode sobre estes objetos.”¹²⁵ Posteriormente no mesmo livro, Jordan irá nos explicar, via o exemplo de uma dupla de pinturas dentre um arabesco em *trompe l’oeil* localizado no Palácio de Sevilha, que “uma atitude tão informada pelo naturalismo - mistura com um senso de competição com os artistas da antiguidade - estava na raiz da emergência da natureza morta como uma forma de arte independente”¹²⁶

Tem um certo *elephant in the room* que não havia sido abordado diretamente neste texto. Gostaríamos de considerar que a possibilidade de associação entre a natureza-morta e o filme de Erice como demonstrada; não obstante, o objeto de López - seu caro pé de marmelo - está, afinal, vivo. Mas seus marmelos, como todas as coisas que vivem, estão fadados a apodrecer - como a maçã de Caravaggio -, assim como os que permanecem vivos a assistir este processo; estamos entre perenidade, realismo, estados da natureza. Para nossa sorte, essas matérias também não foram ignoradas tanto pelas artes visuais, quanto por Erice.

¹²⁴ Ibid. p. 7. Tradução própria.

¹²⁵ Ibid. Tradução própria.

¹²⁶ Ibid. p. 14. Tradução própria.

III.II.3 - Panegírico das coisas vivas

“*Vanitas vanitatum, omnia vanitas.*”

Eclesiastes 1:2

Um dos filmes de Erice se chama *La Morte Rouge (Soliloquio)* (2006). Algo como “A Morte Vermelha” em tradução livre. Uma das cenas mais marcantes de seu primeiro filme, *O Espírito da Colmeia (El espíritu de la colmena, 1973)*, é quando vemos o revolucionário que havia se afeiçoado a Ana ser morto à distância pelas forças policiais. Pode-se argumentar que a cena principal de *O Sul (El Sur, 1983)* é o diálogo irresoluto entre pai e filha que precede o suicídio do primeiro, e seu último filme se chama literalmente *Fechar os Olhos (Cerrar los ojos, 2023)*. É evidente que a morte é uma força que povoa consistentemente o imaginário de Erice, sendo assim não é de se surpreender que *O Sol do Marmelo* também seja perpassado pela sua presença e a dos sentimentos por ela engendrados - finitude, nostalgia, envelhecimento.

Convém que nos recordemos aqui que a interrupção da segunda e última tentativa de López de representar seu marmeleiro não coincide com o final do filme. Entre o momento em que López toca a tela com seu lápis pela última vez e o final do filme, 27 minutos se passam; e é nesta passagem que Erice faz algumas de suas reflexões finais, igualmente importantes para este trabalho.

Até então, podemos dizer que o filme de Erice acompanhava com grande generosidade os anseios de seu pintor-personagem, em uma sorte de exame diletantista - há duas citações, uma de Mariás a outra do crítico Luiz Soares Júnior, que se complementam e elucidam este caráter do filme - Mariás:

Pintar ao vento é quase como velejar. Basta perguntar a Van Gogh. Mesmo que se monte uma estufa, é preciso retirar a pintura quando chove. Hatari! não está muito longe disso; está mais perto do que *Le Mystère Picasso*. O pintor Antonio López é um falcão gentil, que pede à primeira pessoa que chega para segurar as folhas que cobrem o marmelo que ele quer pintar.¹²⁷

Soares Júnior sobre *Escola do Rock (School of Rock, Richard Linklater, 2003)*:

(...)magnífico estudo, sob a ótica do travelling avanti e andante, sobre performance e diletantismo, como em seu tempo foram Hatari! e Uma mulher sob influência; planos de conjunto admiráveis, para soldar e tornar contíguos os caracteres que vão constituir aquela

¹²⁷ MARIÁS, Miguel. Bajo “El sol del membrillo”. **Miguel Mariás: Un blog que recupera sus escritos**. 2024. Disponível em: <https://miguelmarias.blogspot.com/search/label/erice%20v%C3%ADctor>. Acesso em 08 out. 2025.

comunidade de outsiders cravada no seio, com os meios dos in: para cada plano, a revelação de um gesto, e para cada gesto o discurso de uma subjetividade enfim à flor da pele; eu falei em Hawks e Cassavetes, mas talvez devesse falar em tardios Ford como Dois cavaleiros, porque subjetividade, comunidade, irmandade, revelação (de uma paisagem humana, natural ou moral) são coisas de Ford e de Linklater (também).¹²⁸

Erice faz algo semelhante, filmando paralelamente à pintura de López, de diferentes pontos de vista, em terrenos diferentes - estes por sua vez compartilhados com aqueles que também aproximaram a natureza morta preocupados com exatidão representacional, com o desenho - Caravaggio, Sánchez Cotán. Porém, assim que o pintor interrompe sua segunda obra, há um plano que simboliza a emergência de uma outra temática para um plano mais privilegiado (Fig. 22).



Figura 22 – O prenúncio do deteriorar. Fonte: *Sol do Marmelo* (1992).

A mão envelhecida do pintor busca pelo primeiro dos frutos de seu adorado pé de marmelo a cair, já apodrecendo no chão, em meio a inúmeras pontas de cigarros e folhas secas. Símbolos da efemeridade em várias de suas sortes. Entusiastas dos gêneros pictóricos certamente já conseguem enxergar a direção que este argumento se encaminha, pois uma das principais categorias da natureza morta era uma que se valia destes mesmos tipos de símbolos para fazer todo tipo de reflexões acerca das condições sócio-econômicas, religiosas durante as épocas históricas desde sua criação: o *vanitas*. O historiador americano Norman Bryson definiu o seguinte sobre as relações complexas da pintura do Século XVII com as doutrinas calvinistas vigentes na época: “O acesso é fraturado e oblíquo; o ângulo correto de desvio da imagem através da palavra é a expressão de um apanhamento nas matérias do mundo que

¹²⁸ SOARES JÚNIOR. José Luiz. School of Rock, 2023. **Letterboxd**. Disponível em <https://letterboxd.com/jljunior/film/school-of-rock/>. Acesso em 21 dez. 25.

nada pode ultrapassar, com certeza não o ofício de se pintar imagens.”¹²⁹ Bryson complementa:

O transcendental só pode ser percebido em sua impossibilidade de ser alcançado, e dentre esta relação conflituosa, agnóstica entre o assertivo (a verdade sagrada) e o performático (a inércia das *coisas*, o enredar pelas coisas) a representação incorpora seu próprio fracasso e *vanitas*¹³⁰

O termo *vanitas*, do latim, tem origem bíblica, advindo do versículo de Eclesiastes que consta na epígrafe deste capítulo. Traduzida para o português, a frase leria algo como “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”. A palavra transita da teologia para o vernáculo artístico à partir dos Séculos XVI e XVII, a partir justamente do contexto referido por Bryson anteriormente, através da tensão social provocada pelo choque entre as doutrinas do Calvinismo e a ostentação advinda da riqueza das navegações holandesas. Logicamente, estas duas disciplinas pictóricas anteriormente referenciadas gerarão pontos de concomitância: “A natureza-morta é claramente parte da tradição do *vanitas*”¹³¹, dirá Svetlana Alpers.

Se trazemos esta evocação do *vanitas* somente neste ponto do texto, após o trato das partes de feitiço pictórico do filme, é porque ainda há uma distinção a mais a ser feita. Não creio que López enxergue o seu processo criativo, mesmo diante de todo seu escrutínio - e, porque não, de sua vaidade, que, ultimamente acaba sendo o que o impede de realizar sua tarefa - como vão e frívolo. A interrupção de seu processo artístico no filme, nas palavras do próprio pintor, “não é uma derrota.”¹³²

Não obstante, após a cena mencionada anteriormente, vemos López desmontar suas estruturas, vemos os imigrantes provando um dos marmelos e vemos mais algumas panorâmicas da Madri na aurora dos anos 90. O que se sucede a tudo isso é, enfim, mais uma cena de pintura - porém desta vez com López como sujeito, e Maria Moreno, sua esposa, a pintá-lo. Destacamos esta sequência porque o seu tom é subjazido por uma sensação de decesso muito presente. López posa deitado, completamente vestido, segurando em suas mãos dois objetos caros do seu passado, não destoando muito de uma apresentação funerária. O “alerta” que Lopez faz a Maria sobre retomar velhas obras tem um tom de agouro e mistério, sem contar que logo após vemos o pintor “dormir”, levando a espécie de prisma esférico que

¹²⁹BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked: four essays on still life painting**. Cambridge: Harvard University Press, 1990. p. 120. Tradução própria.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ ALPERS, Svetlana. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. p. 174. Tradução própria.

¹³² LÓPEZ, Antonio. Entrevista concedida a Cayetana Guillén Cuervo. Em. **Versión Española**. TVE (TVE2), 16 de novembro de 1999. Tradução própria.

trazia em sua mão a cair e Moreno a interromper o feitiço do quadro. Tudo isso ainda é sucedido por um *raccord* pelo ateliê de Lopez e suas obras, intercalado por cenas da lua e *close-ups* do rosto do pintor a dormir submergido na escuridão, enquanto o mesmo nos conta em narração *off* sobre um sonho que teve.

Este preâmbulo é para dizer que esta solenidade lúgubre que marca os momentos finais de *O Sol do Marmelo*, em sua intenção de exhibir que, se a representação da decrepitude carrega capacidade reflexiva sobre a vida, os atos e ofício do homem, mesmo se o filme de Erice se desvincula de fatalismo e esmorecimento, é irmã, análoga àquelas da pintura *vanitas*. E, mesmo assim, ao vermos os planos dos novos brotos do marmeleiro ou as cenas dos sobrinhos de López (contidas nos extras do DVD do filme) fazendo jus a seu parentesco ao também pintarem a pequena árvore, podemos concluir a experiência com a certeza da possibilidade da vinda de novas primaveras. Se este belo filme carrega todas as possibilidades relacionais trabalhadas neste capítulo - algumas delas que passam por lugares fatídicos -, ele escolhe terminar com a promessa de renovação.



Figuras 23 – Os sobrinhos de Antonio López pintando. Fonte: Extras da edição em DVD do filme lançada pela Rosebud em 2006. Figura 24 – Um broto da nova safra de marmelos que a primavera traz. Fonte: *Sol do Marmelo* (1992).

II.III - *Portrait de la jeune fille en feu*

Eu me consumo de desejo de pintar aquela que me apareceu tão raras vezes e fugiu tão rápido, como uma coisa bela à para trás do viajante conduzido noite adentro. Já faz tanto tempo que ela se foi! [...] Há mulheres que inspiram a vontade de dominá-las e possuí-las; mas essa inspira o desejo de morrer lentamente sob seu olhar.

Charles Baudelaire¹³³

Este é um dos capítulos que julgamos mais cabíveis durante a escolha dos objetos para este trabalho. Como dissemos na introdução, a teorização sobre as relações entre cinema e as artes visuais é antiga e extensa, porém o surgimento de novas obras¹³⁴ e a fertilidade das melhores do passado fazem com que a área aceite sempre novos estatutos. À época de seu lançamento em 2019, as reações que se pôde observar ao filme de Sciamma foram basicamente duas: entusiastas cinematográficos mais casuais e a reportagem jornalística foram rápidos em atribuir ao filme alcunhas repletas de toda sorte de hipérbole e exaltação, enquanto os “velhos lobos de cinemateca” (para usar a expressão de Mariás) foram igualmente eficientes em indeferir o filme por trás de alegações suportadas principalmente por um argumento de subserviência industrial/mercadológica.

Ao nosso ver, ambos os lados têm sua parcela de razão; ao fim da década passada, um filme como *Retrato de Uma Jovem em Chamas (Portrait de la jeune fille en feu, Céline Sciamma, 2019)*, infelizmente, já era algo notavelmente excepcional em termos de qualidade, principalmente se considerado o nível de popularidade que o filme alcançou. A rápida notoriedade que o filme alcançou foi incitada também pelas múltiplas premiações por ele recebidas: Prêmio de Melhor Roteiro e Palma Queer em Cannes (2019), Prêmio da Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles para Melhor Fotografia (2019), Prêmio César de Melhor Fotografia (2020), entre muitos outros.

Porém, sabemos que os dias de hoje já estão distantes de 1966, quando Cannes contava com Sophia Loren, Vinicius de Moraes e Marcel Pagnol no Júri, escolhendo entre filmes de Wajda, Welles, David Lean, Mario Monicelli, Pasolini, Roberto Santos, Losey, Rivette, Jancsó ou Frankenheimer para levar a Palma de Ouro; desse modo, precisamos

¹³³ BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa**; tradução de Samuel Titan Jr. - São Paulo: Editora 34, 2020. Com a licença de se usar uma epígrafe de um misógino notório para se falar de um filme tão feminino.

¹³⁴ Nos chamou a atenção também o fato que, dentre o público artístico não necessariamente versado em cinema, este nos pareceu ser o filme mais assistido deste recorte com alguma folga.

analisar suas premiações com o mesmo olhar crítico que deve ser direcionado a qualquer pódio artístico coordenado pela indústria.

Gostaríamos de propor então um olhar com mais nuance para o filme, aproveitando da distância já privilegiada que os seis anos que se passaram desde o seu lançamento nos proporcionam para buscar compreendê-lo por suas qualidades e defeitos, de modo que estes também têm relações com problemáticas artísticas.

II.III.1 - A pauta coerente

“[...] era impossível saber o que “feminino” poderia ser fora das construções masculinas.”¹³⁵

E. Ann Kaplan

Em 2019, na ocasião da exibição de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019), o Lincoln Center de Nova Iorque realizou um debate com a diretora Céline Sciamma e as duas atrizes principais do filme, Noémie Merlant e Adele Haënel. Em certo ponto, é trazido à tona a raridade da presença de histórias sobre o nascimento de paixões entre duas mulheres adultas, o que leva Sciamma a chamar a atenção para o fato de ter encenado quatro delas em sua carreira. A diretora francesa, autora também de *Lírios d'água* (*Naissance des pieuvres*, 2007), *Tomboy* (2011), *Garotas* (*Bande de filles*, 2014) e *Pequena Mamãe* (*Petite Maman*, 2021) verdadeiramente não é estranha às temáticas identitárias¹³⁶, tendo, inclusive, abordado-as em todas as obras mencionadas anteriormente. Se Sciamma inaugura a década passada - quando o fervor ao redor destes debates atinge um auge - demonstrando sua postura em relação às pautas LGBTQIAP+ com o curta metragem *Homophobia* (2010), ela a encerra com o elogio ao amor feminino que é *Retrato de Uma Jovem em Chamas*.

Desde o divisor de águas que foi o texto *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975), de Laura Mulvey, o movimento feminista, entre cineastas, teóricas e simpatizantes, vem dado passadas mais largas rumo a sua inserção no mundo cinematográfico. Dentre o segundo grupo, podemos destacar nomes como a própria Mulvey, Teresa de Lauretis, Linda Williams, Bell Hooks, entre outras(os) como importantes participantes deste movimento.

Não obstante, há uma outra teórica autora de um livro que julgamos particularmente pertinente para se fazer uma análise temática do filme de Sciamma, pensando os argumentos no tempo de sua escrita e o estatuto das questões no contexto atual, à partir do seu trato no filme. Nos referimos a autora e professora americana E. Ann Kaplan e seu texto *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, mais especificamente seu primeiro capítulo, que parte de um grande e pertinente questionamento, que é anunciado - em parte - desde seu título: *O olhar é masculino?*

¹³⁵ KAPLAN, Ann E. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. -Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 57..

¹³⁶ A cineasta é, inclusive, uma das fundadoras do *Coletivo 50/50*, movimento que defende a representatividade feminina no cinema.

[...] será que o olhar é necessariamente masculino (por razões inerentes à estrutura da linguagem, ao inconsciente, aos sistemas simbólicos, e assim a todas as estruturas sociais)? Como podemos estruturar as coisas para que a mulher tome posse do olhar? Se isso fosse possível, será que as mulheres gostariam de possuir o olhar? E finalmente, o que significa ser uma espectadora feminina?¹³⁷

A premissa de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* parece almejar responder a algumas destas questões: uma jovem pintora (Noémie Merlant), filha também de um pintor conceituado, é incumbida da tarefa de realizar um retrato da filha (Adèle Haenel) de uma fidalga francesa (Valeria Golino) para que este possa ser oferecido em dote de casamento ao noivo da jovem. Estabelecida esta premissa, podemos pensar que

as teorias feministas enxergaram no dispositivo tradicional dos retratos de mulheres na pintura, na literatura e no cinema – com suas recorrentes relações de dominação entre pintor e modelo – uma típica materialização do imaginário patriarcal falocêntrico: o homem como dono do olhar, sujeito ativo da visão, submete a mulher (tomada aí como objeto passivo do prazer visual masculino) à imagem que ele constrói dela unilateralmente. Mas o que acontece quando ambos os polos, de artista e de modelo, são ocupados pelo sexo feminino?¹³⁸

Kaplan se vale de uma fala de Laura Mulvey em um momento no texto que diz que “O melodrama familiar é importante, diz ela, por “explorar emoções recônditas, amargas e desilusões bem conhecidas das mulheres”¹³⁹. O filme de Sciamma, um drama, com certeza, porém longe das convenções do gênero às quais Mulvey e Kaplan se valem em seus argumentos, compartilha, não obstante, das preocupações descritas anteriormente. Ele é, afinal, além de protagonizado por mulheres, dirigido por uma mulher, e estrelado praticamente só por mulheres.¹⁴⁰

É importante dizer neste ponto do texto que a descrição feita anteriormente não contempla todas as vicissitudes da trama do filme - se o filme de Rivette analisado nos capítulos anteriores vai partir de um problema passionnal (o ressentimento de Marianne¹⁴¹ em relação a ter sido oferecida como musa por Nicolas) que se desenvolve em um problema representativo (a busca interminável de Frenhofer pela forma ideal de captar sua musa em obra) no decorrer de sua trama, aqui a operação é inversa: Sciamma estabelece no início de sua trama um problema representacional - Marianne deve realizar o retrato de Héloïse em segredo¹⁴² devido a oposição desta ao seu casamento arranjado - que se torna um problema passionnal, à medida que as duas personagens se apaixonam intensamente.

¹³⁷ KAPLAN, Ann E. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. -Rio de Janeiro: Rocco, 1995. Pág 45.

¹³⁸ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Retrato de uma jovem em chamas de Céline Sciamma. **Universidade Federal de Juiz de Fora - Cineclube Movimento**, 2020. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/cinemovimento/sessao-ensaio-critico/2020-2/marco/retrato-de-uma-jovem-em-chamas-de-celine-sciamma/>. Acesso em: 31 dez. 2025.

¹³⁹ Ibid. Pág 47.

¹⁴⁰ Os únicos personagens masculinos do filmes são os barqueiros encarregados de transportar Marianne, cujas presenças em tela não somam três minutos.

¹⁴¹ Outra inversão: a pintora de Sciamma leva o nome da musa de Rivette.

¹⁴² “[...]elidir os meios, estratégia classicista por excelência de escamoteamento do processo”. SOARES JÚNIOR, Luiz. Uma percepção impossível. **Cinética Cinema e crítica**, 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/retrato-em-chamas-luiz-soares-junior/>. Acesso em: 31 dez. 2025.

Ao início deste processo, podemos entender que vários outros aspectos do filme são utilizados por Sciamma como catalisadores do desenvolvimento desta relação; a escolha de situar a história em uma ilha remota, além de remeter “às telas de temas litorâneos que “artistas como “Gustave Courbet pintou na Normandia e Bretanha no século XIX”¹⁴³, por exemplo (Fig. 25), serve para que as personagens tenham pouca escolha senão elas próprias para interação humana.

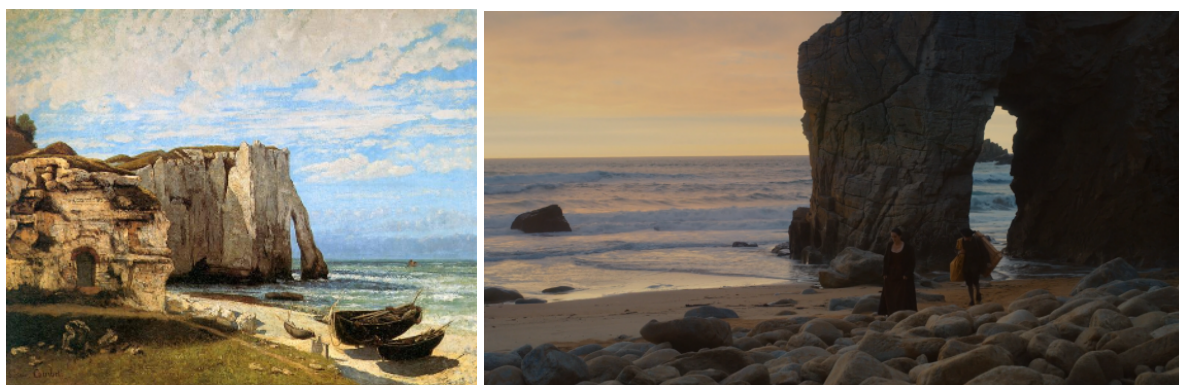


Figura 25 – COURBET, Gustave. *A falésia de Étretat*. 1869. Óleo sobre tela. 93 x 114 cm. Museu Von der Heydt. Figura 26 – A falésia de Saint-Pierre-Quiberon, locação do filme. Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (2019).

A presença de Sophie (Luàna Bajrami), a jovem governanta da grande residência onde o filme se passa quase inteiramente, também engendra interações que, como diremos posteriormente, aguçam o senso de proximidade entre as três mulheres. Mencionamos que o noivo de Héloïse é completamente ausente diegeticamente, mas este é também um reagente do enredo - pois, como dito por Jr. “A pintura (...) em sua dupla qualidade de ausência concreta e de presença imaginária do sujeito retratado, será a mediadora do laço matrimonial.”¹⁴⁴Certamente é possível de se discursar sobre o feminino à partir do masculino, mesmo com personagens do segundo gênero em papel central, como Chantal Akerman fez, plenamente, em *A Prisioneira (La Captive, 2000)*, por exemplo. Porém, Sciamma opta por esta abordagem representacional de excepcionalidade, via este enfoque. Vejamos outro trecho do texto de Kaplan à título de análise:

[...] quando o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais - não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade¹⁴⁵. Agora ela é quase sempre fria, energética, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou.¹⁴⁶

¹⁴³ DE SOUSA, Julia. O coração na boca do mar. *Cinética Cinema e crítica*, 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/retrato-de-uma-jovem-em-chamas-julia-de-souza/>. Acesso em: 31 dez. 2025.

¹⁴⁴ OLIVEIRA JR., *loc. cit.*

¹⁴⁵ Há, inclusive, literalmente uma cena onde as mulheres realizam um parto em conjunto. É notável a maneira que genuinamente parece que o filme parece passar por quase todas convenções traçadas por Kaplan a fim de contrariá-las.

¹⁴⁶ KAPLAN, *loc. cit.*, p. 51.

Podemos iniciar, antes mesmo de entrarmos nos aspectos romanescos do filme, a ver como o filme de Sciamma destoa: a relação que as principais personagens do filme estabelecem entre si, mas também com Sophie como dissemos, além das outras mulheres da ilha - é uma de cumplicidade, fraternidade, ao redor de comunhão que vai se consolidando a cada ritual de convivência que elas compartilham.



Figura 27 – Heloise, Marienne e a governanta, Sophie, cozinham juntas. Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (2019).

Podemos ver, à partir de alguns aspectos contextuais e/ou circundantes não menos importantes do filme que já há a afirmação clara de um discurso; porém, esta é uma obra com duas personagens principais muito bem definidas e, feita esta introdução, podemos focar no que acontece entre as duas figuras centrais da narrativa de Sciamma.

II.III.2 - Um retrato de uma mulher

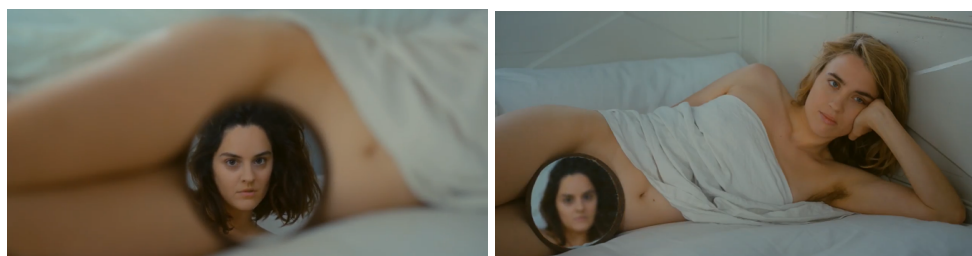
A noção principal da análise deste subcapítulo, partindo também da temática sobre a qual Kaplan se detém por mais tempo em seu texto, é a economia emocional e erótica que o filme estabelece entre Héloïse e Marianne. Kaplan:

Doane ressalta que nos gêneros clássicos mais importantes, o corpo feminino é a sexualidade, fornecendo o objeto erótico para o espectador masculino. Nos filmes de mulher o olhar deve ser deserotizado (já que o espectador agora é supostamente feminino), mas quando isso é feito, o filme termina por descorporificar seus espectadores. Os roteiros reiteradamente masoquistas efetivamente imobilizam a espectadora feminina. O prazer lhe é recusado¹⁴⁷

Podemos pensar em inúmeras destas representações esterilizadas de um olhar feminino, muitas delas contidas em obras chamadas por Kaplan de “filmes de mulher”, alguns deles citados pela autora, como *Minha Brilhante Carreira* (*My Brilliant Career*, Gillian Armstrong, 1979). Mas o que seria então um olhar feminino que não mobiliza esta “descorporificação” do espectador? Este parece ser mais um dos oferecimentos que o *Retrato de Uma Jovem em Chamas* busca fazer. No seu mesmo texto supracitado, Luiz Carlos Oliveira Jr. cita alguns exemplos dos chamados “filmes de retrato”, como:

Laura (Otto Preminger, 1944), *Gaslight* (George Cukor, 1944), *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944), *Strangers in the Night* (Anthony Mann, 1944), *Idílio perigoso* (Jacques Tourneur, 1944), *O solar de Dragonwyck* (Makiewicz, 1946), *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948), *Vertigo* (Hitchcock, 1958).¹⁴⁸

Estes filmes, mesmo que certamente não ficaríamos confortáveis em simplesmente colocá-los sob o mesmo guarda-chuva da denominação machista, estão certamente distantes da obra de Armstrong, e, apesar da centralidade das figuras femininas em suas construções, certamente também não buscam responder à questão anterior. Apesar de pertencerem à tradição evocada por Jr., que os aproxima do filme de Sciamma, seria inimaginável, em qualquer destes filmes, principalmente dado seu contexto de realização em pleno Código Hayes, mas também por sua mobilização de relações narrativas típicas do olhar do diretor masculino da época, planos como os seguintes, que servem também de exemplo de uma das operações mais importantes do filme.



Figuras 28 e 29 – A avenida de olhares entre as mulheres do filme. Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (2019).

¹⁴⁷ KAPLAN, *loc. cit.*, p. 50.

¹⁴⁸ OLIVEIRA JR., *loc. cit.*

Para Sciamma, parece não bastar esse realocar da subjetividade do olhar para um corpo feminino que dirige e outros que atuam, é importante também para a diretora encenar uma correspondência¹⁴⁹, como dito por Julia de Souza - pouco a pouco, Héloïse se afirma também como olhar/sujeito mobilizador, e como Sciamma nos mostra em uma das cenas já mais emblemáticas do filme (Figura 30), eventualmente expõe a maneira que, ela também, nutre o papel escópico do artista, e o jogo de olhares - com uma pujança até então desconhecida¹⁵⁰ - não é propriamente invertido, mas, com efeito, torna-se uma via de mão dupla. A cena confirmadora desta geometria será o momento quando Marianne dá a pincelada final em seu quadro tendo Héloïse ao seu lado. Estamos distantes de Balzac e sua *Obra Prima Ignorada*, estamos principalmente distantes de Poe e o *O Retrato Oval*, pois some aqui a aura da obra do artista singular e some a figura da musa alheia a criação.



Figuras 30 e 31 – O momento onde Héloïse convida Marianne a experimentar sua posição ; Marianne, via um autorretrato, também é representada em imagem. Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (2019).

Por fim:

(...) permanece a questão principal: quando a mulher está na posição dominante, ela assume uma posição masculina? Será que podemos imaginar a mulher numa posição dominante que seja ativamente diferente da forma masculina de domínio? Ou há somente a possibilidade de ambos os gêneros ocuparem as posições que hoje conhecemos como "masculina" e "feminina"?¹⁵¹

Retrato de Uma Jovem em Chamas mostra ser, (apesar de, claro de nem à época do filme, 2019, nem hoje em 2025, os problemas representacionais na arte estarem longe de se encontrarem estruturalmente resolutos) um exemplo notável de uma atualização teleológica. Em certo ponto de seu texto, Kaplan traz uma citação de Mulvey onde a última diz que “há sempre um lado pelo qual as mulheres não foram colonizadas, já que foram “tão especificamente excluídas da cultura e da linguagem”.¹⁵² De fato, Sciamma não parece querer negar que uma colonização se deu, pois seu filme perceptivelmente depende de uma inserção em meio às histórias de mais uma tradição artística; nos parece, isso sim, que ela busca responder justamente a essa exclusão cultural/linguística, ascendendo o papel feminino a seu lugar de direito. É este esforço que caracteriza para nós o que *Retrato* tem de mais nobre e mais bem realizado. No próximo capítulo, à luz do que foi dito na introdução, tentaremos desenvolver algumas outras críticas que julgamos serem pertinentes, até porque, estas também têm uma relação tradicional com temáticas artísticas.

¹⁴⁹ DE SOUZA, *loc. cit.*

¹⁵⁰ Reconhecemos aqui a idade do texto de Kaplan, além de nossa ignorância a respeito de outros exemplos de obras anteriores que possam ter operado procedimentos igualmente transgressores.

¹⁵¹ KAPLAN, *loc. cit.*, p. 51.

¹⁵² *Ibid.* p. 59.

II.III.3 - A adequação da imagem e a evidência convencional

“Será que um maço de cenouras, sim, um maço de cenouras!(...)estudado diretamente, pintado ingenuamente, seguindo o tom pessoal com o qual se enxerga, não vale tanto quanto as eternas ladainhas da Academia, esta pintura mastigada e cuspidada, vergonhosamente fabricada de acordo com as receitas?”¹⁵³

Paul Cézanne

O filme de Sciamma é o único deste capítulo que não situa sua narrativa do presente da filmagem, sendo assim um filme histórico *stricto sensu* (o chamado filme de época), o que certamente traz à tona toda sorte de problemas situacionais. É importante mencionarmos que, é claro, qualquer filme situado em uma época anterior à invenção do cinema será em alguma medida anacronista. Cineastas como Peter Watkins, por exemplo, levaram essa dissonância ao extremo ao fazer filmes situados, por exemplo, na Noruega do Século XIX¹⁵⁴, onde os personagens interpelam a câmera como se estivessem em qualquer sequência de “cabeças flutuantes” de um documentário da BBC atual. O problema em questão aqui é, como não raro ocorre, uma questão de intenções e autoconsciência, e sendo assim, saindo de enfoque temático, ao analisarmos a materialidade do filme de Sciamma, nos deparamos com um certo revés, que pode ser demonstrado pelas duas cenas onde a personagem de Noémie Merlant tem visões do fantasma de Héloïse.

Pedro Faissol, pesquisador das representações do milagre no cinema, faz em certo ponto de seu livro sobre o tema a seguinte evocação:

Em Luz silenciosa (2007), de Carlos Reygadas, veremos que a ressurreição de Esther, a personagem morta, não provoca qualquer impacto na superfície do filme. Em um plano límpido e cristalino, sem qualquer interferência no registro, acompanhamos o milagre como se fosse o simples despertar de um sono.¹⁵⁵

¹⁵³ CÉZANNE, Paul. Em: Gasquet Joachim, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune Edições, 1926 (1ª re-edição é de 1921), 213 páginas de texto, 200 imagens, p. 45-48. Disponível em https://www.google.com/url?q=https://www.societe-cezanne.fr/2016/07/02/1962/&sa=D&source=docs&ust=1765643275294190&usg=AOvVaw0Yi-6BK_hNOBK_NRXx8_jw. Acesso em 14/12/2025. Tradução própria. No original: “Est-ce qu’une botte de carottes, oui, une botte de carottes ! criait-il, étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne vaut pas les éternelles tartines de l’École, cette peinture au jus de chicou, honteusement cuisinée d’après les recettes ? Le jour vient où une seule carotte originale sera grosse d’une révolution.”

¹⁵⁴ Refiro-me aqui a seu filme de 1974, *Edvard Munch*, uma obra magnífica, cuja ausência neste trabalho ainda incomoda.

¹⁵⁵ FAISSOL, Pedro. **A representação do milagre no cinema : Iconografia, idolatria e crença**. Curitiba, A Quadro. 2022. p. 44.

Da mesma maneira, a aparição sobrenatural também não provoca uma grande ruptura na *mise-en-scène* de Sciamma. O digital, por seu caráter achatado e cristalino, elimina da imagem cinematográfica aquele desfilar de grãos e vacilar da película, tão importante para o cinema do passado em seus momentos de representações sobrenaturais, de modo que a relação referencial aludida entre o filme sensível e o objeto representado tornavam aquelas cenas o tão mais poderosas. Eugène Green, um dos cineastas mais apegados ao filmar analógico, certa vez disse que a tecnologia digital seria “desprovida de matéria, e não capta energia nenhuma.” (Green, 2003, p. 241 *apud* Faissol, 2022, p. 124)¹⁵⁶



Figuras 32 e 33 – A aparição de Héloïse. Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (2019).

Para além da visão radical de Green e da questão do equipamento de filmagem utilizado, as imagens anteriores certamente foram manipuladas digitalmente na pós-produção; com isso a figura sobrenatural parece somente depositada em cima da imagem, à maneira de uma colagem. Sem a incrustação - que existiu até a era do vídeo, sendo inclusive um dos seus artifícios mais poderosos¹⁵⁷ - a aparição assume um aspecto que não convém as intenções e atmosfera do filme. Em outro ponto de seu livro, Faissol descreverá uma aparição, encenada ainda durante o chamado primeiro cinema por Sidney Olcott, da seguinte maneira: “A imagem do Anjo é projetada no fundo do quadro, no canto esquerdo, para onde a personagem da Virgem dirige o olhar. Eis um anjo feito de luz. Sua aparição nas telas possui uma materialidade luminosa.”¹⁵⁸ Se o anjo de Olcott é feito de luz, o fantasma de Sciamma é feito tão somente de pixels.

Até mesmo um veterano como o supra analisado Manoel de Oliveira, amplamente considerado o cineasta de carreira mais longeva do cinema, ao buscar representar uma presença sobrenatural com trucagens digitais em seu filme *O Estranho Caso de Angélica*

¹⁵⁶ Ibid. p. 241.

¹⁵⁷ Sobre o tema, recomendamos fortemente o livro de Philippe Dubois: **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁵⁸ FAISSOL, op. cit., p. 89.

(Portugal, 2010)¹⁵⁹, esbarrou em imagens que chegam a flertar com o cômico; porém, no contexto de Oliveira elas aparecem em um filme quase “melièsiano”¹⁶⁰, assumidamente bem humorado e espectral, e que incorpora em sua construção outros aspectos absurdos, como o descarado anacronismo que caracteriza muitas práticas de sua narrativa. O debate analógico *versus* digital, como se sabe, é interminável; o que visamos aqui não é simplesmente sugerir que o filme de Sciamma estaria isento de problemas caso fosse filmado em 35 mm ou 70 mm,¹⁶¹ e sim - como almejamos elucidar posteriormente no texto - que esta é uma - mas não a única - instância onde a maneira com a qual Sciamma conduz certos aspectos de sua *mise-en-scène* pode, a cabo, ter traído seu projeto.

Permanecendo em matérias de artificialidade, podemos também olhar para algumas das externas diurnas do filme, que também tem um matiz de manipulação que aparenta simplesmente inapropriada aos ares orgânicos que Sciamma quer conferir a quase todos outros aspectos de seu filme. Apesar da maioria dessas imagens serem bonitas, ao contrário das aparições de antes, há tons no filme, principalmente os azuis e laranjas, que são qualquer coisa menos naturais. Como dito por Cézanne, “a natureza é maior em sua profundidade do que sua superfície. Você pode modificar, decorar e vestir a superfície.”¹⁶² Somente a superfície.

Efetivamente, *Retrato de uma jovem em chamas* parece inteiramente perpassado por uma dissociação entre a atmosfera a qual ele alude e aquela que ele efetivamente conjura - o cuidado com a locação, o arranjo dos interiores, os figurinos, a ausência de trilha sonora (com exceção do canto ao redor da fogueira e a peça de Vivaldi que fecha o filme, ambos intra-diegéticos)¹⁶³ - atestam um afã de uma representação próxima do realismo verossímil; porém, o diálogo ultra fabricado, os enquadramentos calculados e simétricos e sua encenação firmemente regida pela lógica são mais apropriadas para um cinema de ambições muito mais sintéticas.

Na cena do primeiro passeio das mulheres, que ocorre por volta do vigésimo minuto do filme, por exemplo: Sciamma filma Merlant e Haenel lateralmente enquanto as duas olham

¹⁵⁹ Este filme também foi analisado magistralmente por Faissol em seu livro.

¹⁶⁰ Aproximação também feita por Alice Furtado (2010) e Bernardo Pinto de Almeida (2015) em seus respectivos textos sobre o filme.

¹⁶¹ Não incluímos os formatos Super 8 e 16 mm nesta alusão porque a definição certamente importa para as intenções do filme.

¹⁶² **CÉZANNE - Dialogue avec Joachim Gasquet.** Direção: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. França: Diagonale, Straub-Huillet Films, La Sept Cinéma, Musée d'Orsay, 1990. (52 minutos), colorido.

¹⁶³ Sciamma disse em entrevista que filmes situados no presente podem contar com toda possibilidade de inserção de sons de preenchimento - carros, aviões, máquinas - porém, ao situar um filme numa ilha isolada durante o Século XVIII, evidentemente outras alternativas precisam ser consideradas. Entrevista nova york <https://www.youtube.com/watch?v=ovDDyQBzeag>

para a paisagem de cima da falésia, com a primeira encobrendo a segunda quase inteiramente.

Quando Merlant se vira para olhar Haenel, a câmera também muda de ângulo para podermos ver sua reação, quando elas voltam à posição inicial, a câmera volta também. Este é somente um de muitos momentos evocáveis do filme onde a encenação parece conduzida pela escolha mais objetiva possível - na análise de *O Sol do Marmeleiro* que compõe o capítulo anterior, dissemos que um ótimo guia para se estudar a carreira de Víctor Erice é Miguel Marías. Em um dos seus textos sobre o cineasta, Marías diz que

Quando Erice escolhe um posicionamento de câmera, percebe-se que esta não foi a primeira escolha que lhe ocorreu, nem que o mesmo é produto do azar ou da casualidade, nem sequer da inspiração: percebe-se que não é um posicionamento qualquer que poderia perfeitamente ter sido feito por outro.¹⁶⁴

Efetivamente, pensamos que não é possível dizer o mesmo para a maioria das cenas de *Retrato de Uma Jovem em Chamas*. A afirmação anterior pode até mesmo ser reforçada pelas melhores cenas do filme, a partir da excepcionalidade que delas emana. Podemos olhar para duas em especial, que inclusive ocorrem muito perto uma da outra: aproximadamente no início do último terço do filme, Marianne desconfia que Sophie está grávida devido aos sinais que esta lhe relata, principalmente uma anomalia em seu ciclo menstrual. Eventualmente, isto leva as três mulheres a visitarem uma espécie de parteira para que Sophie possa realizar um aborto, após algumas tentativas alternativas realizadas pelas próprias Héloïse e Marianne falharem. Elas chegam na casa da senhora que fará a operação, e Sophie se deita para realizar o procedimento enquanto as duas mulheres observam; Marianne tenta desviar o olhar, mas Héloïse insiste para que essa assista¹⁶⁵. Após este momento, Sciamma corta para um *close* do rosto da jovem deitada, enquanto registra suas reações.



Figura 34 – A vida enquanto recém iniciada e renunciada. Fonte: *Retrato de uma jovem em chamas* (2019)

¹⁶⁴ MARÍAS, Miguel. Las dudas razonables de Víctor Erice. **Miguel Marías: Un blog que recupera sus escritos**. 2024. Disponível em: <https://miguelmarias.blogspot.com/2023/10/las-dudas-razonables-de-victor-erice.html> . Acesso em 08 out. 2025. Tradução própria.

¹⁶⁵ Posteriormente descobrimos que um dos motivos deste ato é que Heloise intencionava encenar a cena entre as três para que Marianne a pintasse.

A cena é um plano zenital, categoria por excelência de cena usada para representar um olhar superior, não raro o olhar divino de Deus. Porém, a cena não contempla somente a figura de Sophie: ao lado da garota, há um bebê, que podemos assumir que é o filho da parteira, que brinca em toda inocência com a garota, enquanto esta sofre com os incômodos do procedimento. Em meio deste filme, onde vemos mulheres desenvolverem todo tipo de afetos e relações entre elas, muitas delas, é claro, profanas e que seriam classificadas como indecentes, imorais e pecaminosas por olhares conservadores até os dias atuais, quanto mais no contexto secular dentre o qual o filme se passa, temos uma cena onde o olho divino observa a sua criação em três momentos: em sua infância, em sua plena juventude, e em negação de sua existência.

Porém, ao invés de julgamento, há ternura, e em meio a um filme contaminado pelo cálculo, surge um cristal de pureza, materializado na atuação ótima de Luàna Bajrami e na presença do bebê, que mal pode ser classificada como atuação, sendo, isto sim, um agir ainda transparente, que a câmera tem a felicidade de capturar.

A outra sequência que gostaríamos de abordar ocorre poucos momentos depois, quando, já de volta na casa, Marianne retoma as sessões de realização do retrato; porém, nesta ocasião, Héloïse não para de rir - imediatamente, a partir desse fato, já há uma quebra de rigidez, à partir dessa expressão de humor. Marianne, não obstante, insiste sem sucesso para que Héloïse fique séria, o que a leva, em certo ponto, a abandonar seu posto e ir ter com seu sujeito para corrigi-la por seu comportamento, julgamos; neste momento Sciamma toma uma decisão que imediatamente chama a atenção por seu efeito: quando Marianne sai de trás do cavalete, a câmera inicia uma panorâmica em direção a Héloïse; porém, a câmera ultrapassa o movimento da atriz, e coloca Héloïse em cena enquanto Marianne ainda está no fora de campo. O efeito disso é que podemos registrar a reação do rosto de Héloïse ao ver a pintora se aproximar, ainda firme em sua pose; e isto importa, porque ao invés de corrigi-la, Marianne se aproxima de Héloïse para beijá-la, e podemos observar e sentir a surpresa gerada por ação em nossos próprios corpos, mas também no rosto de Héloïse até o último momento, quando o beijo de sua amada a amolece.

Dois momentos lindos, e altamente eficientes em ressoar emocionalmente porque alguma coisa é dada a condição certa para existir, porque as presenças na tela são permitidas o direito de escapar de um esquadro, porque alguma liberdade é tomada.

Podemos concluir considerando a última cena do filme, também uma das suas melhores em nossa opinião, que por sua vez forma mais uma rima artística que podemos analisar. A cena, que se passa em um teatro durante uma ópera, só por seu tema, já abre

espaço para a lembrança de várias importantes obras que se situam neste espaço. Renoir, Daumier e Degas¹⁶⁶ são apenas alguns dos nomes que se dedicaram a pintar este lugar - tão importante para o sujeito na virada da modernidade - e seus frequentadores. Não obstante, à luz da inspiração de Sciamma, podemos destacar que o teatro também foi um tema frequentemente escolhido por pintoras - não menos magistrais - para suas obras. Dentre elas, escolhemos Mary Cassatt e Eva Gonzalès, por suas obras *In the Loge*¹⁶⁷ (Fig. 35) e *Box na Ópera Italiana*¹⁶⁸ (Fig. 36), respectivamente.

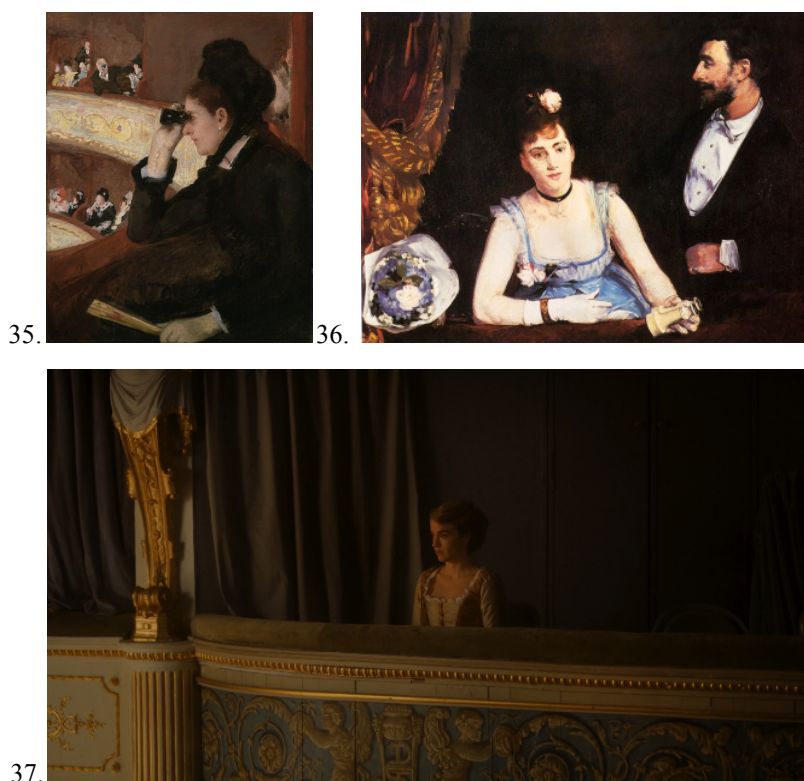


Figura 35 – CASSATT, Mary **In the Loge**, 1878; Óleo sobre tela, 81 × 66 cm ; National Museum of Fine Arts, Boston ; Figura 36 – GONZALÈS, Eva. **Box na Ópera Italiana**, 1874; Óleo sobre tela, 130 x 98 cm ; Musée d’Orsay. Figura 37 – Héloïse durante a cena final. Fonte: *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019).

Porém, a relação que almejamos fazer aqui não é somente pelo tema em comum entre cena e quadro(s), ou nem mesmo por elas terem sido realizadas por mulheres. Em seu tempo, tanto Gonzalès quanto Cassatt foram inovadoras, entre outras coisas, por seu abandono de

¹⁶⁶ *O Camarote* (1874), *Melodrama* (c. 1860) e *The Loge* (c. 1883) são, respectivamente, notáveis obras do mesmo assunto pelos três pintores.

¹⁶⁷ Esta é somente uma de muitas pinturas de mulheres no contexto do camarote teatral que Cassatt realizou na segunda metade do século XIX.

¹⁶⁸ Não somos os primeiros e não seremos os últimos a fazer esta relação, e gostaríamos de creditar a pesquisadora Karoline Silva Sampaio pelo apontamento.

convenções, tanto sociais quanto pictóricas. Ambas pintoras se posicionaram claramente em relação ao *zeitgeist* de sua época, em uma postura que se encontra declamada de forma radical na epígrafe de Cézanne. Nas palavras de Cassatt “A Academia é somente forma, e nada de vida. Eles ensinam a copiar, mas não a enxergar”¹⁶⁹ E Gonzalès, que jamais chegou a ingressar em uma escola de pintura oficial, escolheu, ao invés, ser discípula de Manet, um pintor não-convencional se é que já existiu um.

Sciamma disse não ter se inspirado em nenhuma obra específica para fazer seu filme, sendo assim, não cabem nesta análise supostas relações de influência ou vaidades críticas baseadas em um “e se”. A intenção que nos norteou foi a de tomar alguns pontos factuais da encenação ou da imagética de seu filme e, relacionando-os com momentos históricos do cinema, das artes e de suas respectivas teorias que lidaram com o mesmo tema, fazer os apontamentos que julgamos pertinentes. Sendo assim, sob a efigie de Cassatt e de González, podemos olhar para *Retrato de uma Jovem em Chamas* pelas qualidades que ele tem em comum com as obras destas duas artistas - o protagonismo feminino pleno de *raison d'être*, que efetivam, cada obra à sua própria maneira, uma atualização em meio a tradição em que se inserem - mas também pelo o que encontramos nas pintoras e está ausente no filme: um desapego em relação à austeridade da convenção.

¹⁶⁹ CASSATT, Mary. **Letters of Mary Cassatt**. Ed. Nancy Mowell Mathews. New York: Abbeville Press, 1996. p. 63. Tradução própria.

II.IV - A metempsicose da representação

“Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem que a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero.”¹⁷⁰

Machado de Assis

O jeito mais adequado de se concluir este capítulo nos parece ser apontando o que de seu escopo escapou. À partir de Rivette e Sciamma, poderíamos, por exemplo, ter ido muito mais fundo nas relações com as teorias retratistas, tanto cinematográficas como pictóricas.¹⁷¹ Sobre este tema, o artigo de Luiz Carlos Oliveira Jr., *Retratos em movimento*¹⁷², oferece muitas novas possibilidades de relação. Somente sobre *A Bela Intrigante*, poderia-se aprofundar em sua relação teatral, em sua rica afinidade com a literatura que lhe serviu de inspiração, em seu uso magistral do som, ou em sua inserção em meio a célebre fase tardia de Rivette, cujo ponto inicial é muitas vezes considerado justamente os anos 90, entre tantas outras possibilidades que este grande filme abre.

O acesso ao encarte do DVD de *O Sol do Marmeleiro* torna a tarefa de abordá-lo mais leve e mais complicada, simultaneamente, pelo mesmo motivo: nele está incluída uma lista bibliográfica de entrevistas, artigos, colunas de revista e livros relevantes que tiveram o filme como tema. O enorme número de entradas - 62 no total - nos tranquiliza, por nos permitir pensar que o que não abordamos aqui, provavelmente foi abordado em alguma destas obras reconhecidas.

Já *Retrato de Uma Jovem em Chamas*, apesar de sua pouca idade, já conta também com escritos de fôlego sobre si - o pesquisador José Gabriel Doimo inclusive dedicou seu trabalho de conclusão¹⁷³ de curso ao filme, em um viés temático similar ao deste. Os dois

¹⁷⁰ ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. In: Esau e Jacó. Cap. XXXIV: Inexplicável. São Paulo: Garnier.

Disponível em:

<https://www.curso-objetivo.br/vestibular/assets/download/obras-literarias/machado-de-assis/esau-e-jaco.pdf>.

Acesso em: 11 dez. 2024. p. 54.

¹⁷¹ Só o fato de a pintura de Frenhofer ser um nu, e a de Marianne ser um retrato classicista já é assunto mais do que suficiente.

¹⁷² OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **Retratos em movimento**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 15, n. 31, p. 183–208, 2017. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.141282. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/ars/article/view/141282>. Acesso em: 16 dez. 2025.

¹⁷³ DOIMO, José Gabriel. **Retrato de Uma Jovem em Chamas : Cinema e Artes Visuais**. Bauru, 2023. 62 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Artes Visuais). Universidade Estadual Paulista (Unesp),

textos da Revista Cinética aqui citados pertencem a um dossiê que a publicação organizou sobre o filme, que conta com mais dois outros textos que também recomendamos.

Feita esta formalidade, que coisa quimérica e misteriosa que é o fazer pictórico. Na roda de conversa entre Víctor Erice e Antonio López referenciada no capítulo II.II.1, a entrevistadora Cayetana Guillén Cuervo, faz uma comparação bastante pertinente, mesmo se um pouco romântica: sobre o filme do diretor aqui trabalhado, esta diz que “o filme poderia até mesmo ser uma história de aventura, com o Capitão Ahab de Melville a perseguir sua Moby Dick particular.”¹⁷⁴ Os três filmes desta seção dessa monografia encenam este tipo de aventura, porém, ao invés de baleias, estes estão tentando ir de encontro ao âmago uma musa que parece fugida do século XIX, a um pé de marmelo enquanto este segue o irrefreável ritmo da natureza e uma noiva arredia que não se quer deixar representar.

III

***Síndrome Mortal e L'hypothèse du tableau volé* : Telas, quadros, planos e a matéria**

Jacques Aumont, ao se referir a *Van Gogh* (1948), de Alain Resnais, dirá que o procedimento realizado pelo cineasta pela integridade do filme é uma “diegetização”¹⁷⁵ das obras do pintor, visto que Resnais realiza operações cinematográficas - *push-ins*, *close-ups*, panorâmicas - sobre imagens de suas telas. Podemos pensar, à partir dessa definição, outros exemplos onde cineastas “diegetizaram” obras de arte - Andrei Tarkovsky, em *Solaris* (*Солярис*, 1972) vai de certa forma, **decupar** a obra *Caçadores na Neve* (1565), de Pieter Bruegel, o Velho; Abbas Kiarostami, em seu filme derradeiro - *24 Frames* (2017) - vai se valer das já avançadas tecnologias de animação e CGI da época para **animar** planos inicialmente estáticos compostos por 23 fotografias e uma pintura: no caso, exatamente a mesma pintura de Bruegel mencionada anteriormente.

Porém, há dois filmes¹⁷⁶ que realizam explorações pictóricas - um à partir também de obras reais e outro de fictícias - que, para os fins deste trabalho, demandam que nos detenhamos sobre eles de modo mais aprofundado. Refiro-me à *Síndrome Mortal* (*La sindrome di Stendhal*, Dario Argento, 1996) e *L'hypothèse du tableau volé* (Raúl Ruiz, 1977). São filmes que vão deixar sua diegese ser contaminada pela matéria pictórica, em encenações brilhantemente desconcertantes, sobre as quais discorreremos nestes trechos finais da monografia.

¹⁷⁵ AUMONT, *loc. cit.*, p. 110.

¹⁷⁶ Outros dois filmes de certa notoriedade onde a mesma pintura tem um destaque notável são *Na Cidade Branca* (1983) de Alain Tanner, e *Melancolia* (2011) de Lars von Trier.

III.I - *La sindrome di Stendhal*

“*The first murder is familiar to you all. As the inventor of murder, and the father of the art, Cain must have been a man of first-rate genius*”¹⁷⁷

Thomas de Quincey

Considerado um dos filmes da “fase madura” de Dario Argento - cuja inauguração se daria com *Terror na Ópera* (*Opera*, 1987) - *Síndrome Mortal* traz suas relações artísticas embaladas ao redor de um enredo que combina investigação detetivesca, *rape-revenge* e *thriller* psicológico. A célebre cena de abertura do filme, que depois entenderemos que é uma emboscada arquitetada pelo antagonista de sua narrativa (Thomas Kretschmann), anuncia desde o início - caso o rolo de notáveis obras que acompanha os créditos não bastasse - que este vai ser um filme interessado pela pintura. Nela, Anna Manni (Asia Argento), uma detetive incumbida de deter um *serial killer* chamado Alfredo Grossi, caminha, inquisitiva, pela Galeria Uffizi de Florença.

Ganhamos uma breve visita na canônica galeria mediada pelo olhar de Argento: passamos pelos *Retratos dos Duques de Urbino* (1467-1472) de Piero della Francesca, pelo *O Nascimento de Vênus* (1483-1485) de Botticelli, pela *Medusa* (1595-1598) de Caravaggio (que também serão diegetizadas, principalmente com ilustrações sonoras), entre outras obras que aparecem com menos destaque no cenário, em meio à panorâmicas e *travellings*. A cena posterior é um cristal artístico tão polissêmico que, pelo momento, nos contentamos em dizer que ela merece seu próprio capítulo.

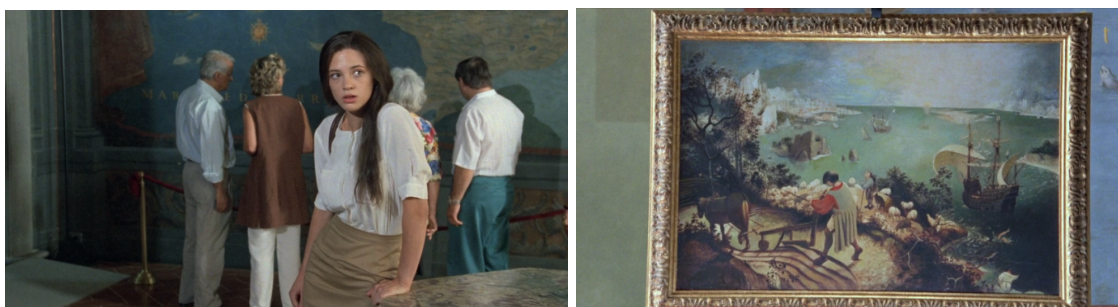
¹⁷⁷ DE QUINCEY, Thomas. **On Murder Considered as One of the Fine Arts**. In: *Miscellaneous Essays*. Edited by Robert Morrison. Oxford: Oxford University Press, 2009. Publicado originalmente na *Blackwood's Magazine*, 1827.

III.I.1 - O *plongée*: a imersão artística pelo cânone clássico

*In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.*¹⁷⁸

W. H. Auden

Por mais que, como dito na introdução, este seja um trabalho que veste suas lacunas de modo inconstruído, uma omissão indesejável seria não abordar o motivo aquático que subjaz *Síndrome Mortal* quase integralmente. Das muitas cenas onde Argento confere algum protagonismo ao fluido universal neste filme, a primeira e mais determinante delas ocorre ainda cedo, em sequência imediata ao ponto onde paramos anteriormente. Entre a obra de Caravaggio e uma tomada circular do teto da Uffizi, a próxima obra enfocada por Argento é a *Paisagem com a Queda de Ícaro*¹⁷⁹ (c. 1558) de Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525-1530 - 1569). Asia¹⁸⁰ para defronte ao grande quadro, visivelmente aturdida, quando é acometida pelo primeiro acesso da síndrome homônima ao filme em seu título original.



Figuras 38 e 39 – A introdução de Bruegel. Fonte: *Síndrome Mortal* (1996)

A cena é capital - entre outros motivos - para anunciar uma das importantes decisões de encenação que Argento toma. Este “desmaio” de Anna, fenômeno tipicamente

¹⁷⁸ AUDEN, W. H. *Musée des Beaux Arts*. In: **Another Time**. New York: Random House, 1940. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/159364/musee-des-beaux-arts-63a1efde036cd>. Acesso em: 12 nov. 2025.

¹⁷⁹ Esta obra, por sua vez, também faz uma aparição em *O Homem que Veio do Espaço* (*The Man Who Fell to Earth*, Nicolas Roeg, 1976).

¹⁸⁰ Nos referiremos à atriz pelo seu primeiro nome para evitar confusões com seu pai.

representado no cinema pela elipse, pelo corte - como o que sucede o susto de Dan (Patrick Fischler) em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2001), por exemplo -, será, ao invés, não só figurado, mas concedido uma grande quantidade de ênfase, assim como os dois outros episódios principais da personagem. Este episódio de Bruegel, somente o primeiro deles, será encenado como uma alucinação onde Asia é “sugada” para dentro da tela, em um delírio que a levará às profundezas das águas bruegelianas, marcado por um encontro com um peixe grotesco - não figurado originalmente na pintura - com quem se beijará. Este beijo no repulsivo animal durante o transe serve como um claro símbolo do início da jornada trágica de Anna pelo hediondo, visto que este ato mostra, literalmente, um trocar em fluidos com a feiura.

A segunda das suas alucinações que, por sua vez, ocorre imediatamente antes do primeiro dos ataques brutais que esta sofrerá de Grossi, e é desencadeada por uma reprodução da célebre *Ronda Noturna* (1642), de Rembrandt, que decora o quarto de hotel onde a mesma repousa; nesta ocasião, o acesso é figurado menos como um delírio onírico e mais como *flashback*, que auxilia a personagem (e por conseguinte nós espectadores) a retomar o início de sua conexão com o psicopata de Kretschmann.

É importante que comentemos neste momento que o artifício cinematográfico escolhido por Argento para auxiliar na imersão adentro da psique da personagem interpretada por sua filha durante estes episódios são manipulações digitais pioneiras, frutos da colaboração com Sergio Stivaletti, responsável pelos efeitos especiais em CGI e Franco Casagni, encarregado com a maquiagem.

A terceira das “passagens” pelos portais que as pinturas se tornam no primeiro ato do filme é também uma cena paradigmáticas desta colaboração; Manni, em um momento pós-traumático e afetado, consequências do estupro de Grossi e da perda de memória causada pelo episódio da Uffizi, retorna a Roma e vai ao seu antigo escritório policial. Devido à seu estado - se não completamente amnésico, ainda altamente atordoado - Argento imprime à cena um olhar investigativo: Asia entra na sala de espera e move-se com curiosidade, olha para todos arredores do cômodo, até se deter em um grande quadro de uma cachoeira que ocupa quase inteiramente uma parede lateral do mesmo. A câmera se desloca para um plano de nuca, seguido de um *dolly-in* em direção a pintura até que a mesma preenche o plano. Após, um recuo, e a pintura aparece enquadrada frontalmente. O que se sucede é uma das cenas de mais ousadia que se tem notícia na filogenia da representação artística no cinema.



Quadro 3 – O *dissolve* pictórico de Argento. Fonte: *Síndrome Mortal* (1996).

As três primeiras imagens são outro testemunho ao poder magnético que a obra de arte possui no filme, e mostram Anna tendo sua atenção absorvida pela pintura. As três figuras subsequentes mostram uma personagem com mais agência sobre sua condição, ao exibirem Asia quase que tomando a decisão de se deixar levar pela alucinação ilusionista, e são alegóricas em sua demonstração - via as trucagens de Stivalletti - de uma dissolução da fronteira sólida que a superfície de uma tela representa. Após um contracampo via um plano subjetivo que parece confirmar a consciência de Manni sobre o estado no qual se encontra, Argento faz com sua personagem atravesse a cortina d'água que ganha movimento dentro da pintura.

Mesmo sem contar a rima temática que a cena forma com o episódio bruegeliano, esta sequência seria uma continuação do motivo aquático que nomeia este capítulo, visto que esta junção da passagem de Anna moldura adentro com seu atravessamento da pequena cachoeira

se auxiliam na formação do discurso de liquefação das fronteiras entre arte e realidade que perpassa *Síndrome Mortal*; para o fazer, Argento exercita sua inspiradora é esta indiscriminação para com a tecnologia - nas palavras do próprio diretor:

A tecnologia, eu a adoro, adoro a tecnologia. Os filmes de um certo tipo são todos tecnológicos, ou seja, a tecnologia tem a vantagem, ou quase, sobre a inspiração. Digamos que a tecnologia do cinema de hoje é quase uma nova poética, dá tanta inspiração que já não são mais as velhas inspirações um pouco surradas da literatura, são... As possibilidades, ou seja: sabendo que você pode fazer uma determinada coisa, na realidade isso se torna uma nova forma de poesia, depois você deverá contá-la de um certo modo... Veja o novo cinema, que nasce justamente da tensão com a técnica, entende? Sabendo o que quero fazer, então eu obtenho a técnica. (Argento, 198-?, n.p. *apud* Andrade, 2022, n.p.¹⁸¹)

Este uso indiscriminado, espontâneo e destemido destes recursos pelo diretor em plena segunda metade da década de 90, principalmente se considerarmos o fato de que o filme foi um dos poucos do diretor a serem lançados nos Estados Unidos após o início dos anos 80, gerou, sem grandes surpresas, uma grande repercussão crítica, inclusive algumas que vieram em tom de reprovação ou no mínimo de estranhamento.¹⁸² Mas, 30 anos depois, podemos reconhecer que não se poderia estar perfeitamente preparado para este filme em época alguma, e que esta mobilização artificial é somente uma das facetas da originalidade de *Síndrome Mortal*.

Se para Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Uma Visita ao Louvre*, 2004) e Jean-Luc Godard (*Paixão*, 1982) o trato cinema-pintura será articulado através da expressão de uma inviabilidade formal pré-existente (o cinema, por mais que sempre tenha corrido atrás e tentado, não pôde ser a pintura ou qualquer outra forma de arte, pois é, afinal regido por suas próprias idiossincrasias), Argento vai, sem remorso nenhum, fingir que ela não existe, a fim de apresentar suas próprias tensões.

Existem certas associações neste filme que, quando descritas, certamente intrigariam qualquer pesquisador artístico que as encontrassem. A Galeria Uffizi como cenário de violência e cólera alucinatória, Bruegel e Rembrandt tratados via efeitos computadorizados primitivos intercalados com sangue, a *Medusa* de Caravaggio diegetizada com um grito em *off* de pavor. Há, no último ato do filme, um plano que nos parece um bom exemplo do espírito destas operações:

¹⁸¹ ANDRADE, Bruno. *The Bird With the Crystal Plumage*, 2022; **Letterboxd**. Disponível em: <https://letterboxd.com/film/the-bird-with-the-crystal-plumage/>. Acesso em 21 dez. 25.

¹⁸² Como a que Jason Buchanan escreveu para a publicação *AllMovie*, por exemplo.



Figura 40 – A estátua em estilo clássico da faculdade de artes de Marie manchada com seu sangue. Fonte: *Síndrome Mortal* (1996).

O nome desta monografia é “As artes visuais e seus meios à luz do cinema”. Sendo assim, qual a luz que Dario Argento, com toda singularidade que seu olhar sempre teve, joga sobre a temática artística? Uma luz, diríamos, de uma visão criativa o suficiente para ver as obras de arte por um *olhar* enviesado, no melhor sentido do termo, pelo cinema, que por sua vez sempre foi vinculado invariavelmente à aparelhagem - "o novo cinema nasce justamente da tensão com a técnica"¹⁸³, já havia dito o próprio. Uma faceta de um olhar que também pode ser ilustrado pela imagem acima: uma mancha de sangue no rosto de uma estátua clássica. Alain Bergala dirá, sobre as produções da Nouvelle Vague, que “Pode-se dizer que a admiração deles por Rossellini serviu objetivamente de antídoto àquela, que poderia ter sido bem mais paralisante, que eles tinham simultaneamente pelo inigualável domínio hitchcockiano.”¹⁸⁴

Argento parece ter partido do reconhecimento, de uma similar admiração, do cânone - na instância cinematográfica: o suspense detetivesco, que teve como praticante assíduo e incontornável seu adorado Alfred Hitchcock¹⁸⁵; pictórico: A Uffizi e seu acervo, Rembrandt, a paixão pela arte italiana evocada por Marie (Julien Lambroschini) - e vai em direção a uma anamorfose, expressão de sua imunidade em relação à paralisação mencionada por Bergala, através da qual pôde fazer as distorções que julgou necessárias. Se este estado de espírito, este *anima*, soa familiar, é porquê sua descrição foi engenhariada para tal.

¹⁸³ Argento *apud* Andrade, *loc. cit.*.

¹⁸⁴ BERGALA, Alain. **De certa maneira (*D'une certaine manière*)**. Culture Injection, 26 nov. 2017. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2017/11/26/alain-bergala-de-certa-maneira-abril-de-1985/>. Acesso em 28 nov. 2025.

¹⁸⁵ Se todo o reconhecimento que Argento faz à obra do diretor inglês em suas encenações não bastar para afirmar essa afinidade, basta reportar ao ano de 2005, quando Argento lança sua mais assumida homenagem ao mestre do suspense, *Gosta de Hitchcock? (Ti piace Hitchcock?)*, (2005).

III.1.2 - O *contra-plongée*: a anamorfose do artista moderno

*Vejo-lhe agora/estranha pintura/
Que sai da moldura/e escapa pro ar*¹⁸⁶

Sérgio Sampaio

No mesmo artigo anteriormente citado, *D'une certaine manière*, publicado na edição 370¹⁸⁷ da Cahiers du Cinéma, Alain Bergala dirá que “Tornou-se indispensável colocar a questão do maneirismo para compreender o que está se passando no cinema desde o começo dos anos 80.”¹⁸⁸ Mas o que seria então esta “questão do maneirismo”? Podemos iniciar a partir de um pouco de especificação terminológica, sempre bem vinda quando se trata de disciplinas que compartilharam tantos termos entre si como a pintura e o cinema. O termo maneirismo, dentro do vocabulário das artes visuais, diz respeito (*lato sensu*), ao movimento localizado historicamente entre o Renascimento e o Barroco, que teve como marco inicial a morte de Rafael (1483-1520).

Deflagrado à partir de uma crise espiritual para com o Renascimento e seus ideais, foi marcado formalmente, entre outras coisas, pelo abandono ao naturalismo mimético de inspiração religiosa característico do movimento anterior. Para uma definição um pouco mais precisa, podemos recorrer ao escritor e historiador da arte Arnold Hauser, que dirá que “penetrar no âmago do assunto, chegar a uma definição exaustiva do maneirismo assim como captar sua essência é muito difícil”¹⁸⁹. O autor complementa:

Só é possível obter um entendimento adequado do maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis.¹⁹⁰

¹⁸⁶ SAMPAIO, Sérgio. **Real Beleza**. [Canção]. Brasil: compositor e intérprete - Sérgio Sampaio (1947–1994). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vZztHVL0vD4&list=RDvZztHVL0vD4&start_radio=1. Acesso em: 24 out. 2025.

¹⁸⁷ O leitor há de ter reparado, à esta altura do trabalho que esta foi (e seguirá sendo) uma edição particularmente importante da revista para o embasamento teórico desta monografia.

¹⁸⁸ BERGALA, *loc. cit.*

¹⁸⁹ HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna**. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 36.

¹⁹⁰ *Ibid.*

É igualmente difícil olhar para esta definição e pensar não só em *Síndrome Mortal* mas no corpo filmico de Argento no geral. A fim da obtenção de uma exemplificação das associações cinematográficas do termo, podemos nos valer de uma citação do crítico de cinema Luiz Soares Jr., que alega ser

certamente obra do maneirismo dos 70 essa permissividade de vácuo que permite aos tardios, ao cabo das décadas que nos contemplam, enfim devolver o dardo da fascinação paralisante e agir, fazendo filmes encharcados de citações e notas de rodapé; mas Fassbinder, Argento, De Palma, nunca abdicaram do rigor: eram debitários da anamorfose, do motivo magistral, etc;¹⁹¹

Seria Dario Argento então, na companhia dos outros nomes, uma espécie de maneirista cinematográfico? Se este inicia seu filme já nos submergindo em meio a hidrosfera do classicismo - o *plongée* do título -, a próxima reação do diretor, sua mudança de ângulo - o *contra-plongée* - é esta distorção criativa tão típica dos bons maneiristas. Não hesitaremos em responder afirmativamente ao questionamento anterior. Não teria Argento, à seu próprio modo, feito sua afirmação da impossibilidade espiritual renascentista quando transforma uma pintura de Bruegel em uma desencadeadora de uma terrível alucinação que desencadeia uma também terrível trama na vida de sua personagem?

Porém, não nos deteremos aí, pois, ao nosso ver, as relações artísticas em *Síndrome Mortal* não se encerram em uma denominação maneirista. Gostaríamos de evocar o texto de Hauser uma última vez a título de conclusão deste capítulo. O historiador romeno dirá, ainda sobre a definição escorregadia do maneirismo, que

Uma descrição inteiramente satisfatória do estilo poderia, contudo, estabelecer algo positivo sobre ele, indicando o que ele é mais do que ele não é. Acima de tudo, deveria enfatizar a tensão entre os elementos estilísticos conflitantes que encontram sua pureza e sua expressão mais notáveis no paradoxo.¹⁹²

Tendo em vista todas as citações artísticas do primeiro e último atos do filme, Argento passa muitos minutos durante o meio da história sem aludir a nenhuma obra pré-existente. Não obstante, isso não quer dizer que esta seção deixa de ocupar-se com o artístico, e a relação que visamos traçar vai de encontro também a uma tensão paradoxal, e um jogo de forças que, ao nosso ver, parece subjazer *Síndrome Mortal* essencialmente.

¹⁹¹ SOARES JÚNIOR. José Luiz. Poor Things, 2023. **Letterboxd**. Disponível em <https://letterboxd.com/iljunior/film/poor-things-2023/>. Acesso em 21 dez. 25.

¹⁹² HAUSER, *loc. cit.*, pp.29-42.

III.1.3 - *Ugly Beauty / Discordia concors*

“Há na procura da beleza ao mesmo tempo que um esforço para alcançar, para além de uma ruptura, a continuidade, um esforço para dela escapar.(...) Quanto maior a beleza, maior a conspurcação”¹⁹³

Georges Bataille

[...]Schlegel lamenta que até aquele momento não tinha sido tentada uma teoria do feio, indispensável para compreender a divergência entre classicismo e modernidade.¹⁹⁴

Umberto Eco

Durante uma das partes intermediárias da narrativa, a personagem de Asia retorna a casa de seus pais em Viterbo para recuperar-se dos traumas que vem sofrendo, seguindo o conselho de seu psiquiatra. Lá, a detetive, após ter sido repetidas vezes “vítima da arte”, irá recorrer à mesma disciplina que lhe trouxe tanta aflição a fim de, podemos inferir, afirmar sua própria subjetividade e escoar parte da angústia pela qual está passando. As obras criadas pela personagem nesta passagem poderiam, com algum malabarismo teórico, serem identificadas com a categoria conhecida como *art brut*, definida por Jean Dubuffet nos seguintes termos:

Entendemos pelo termo as obras executadas por pessoas alheias à cultura artística, para as quais o mimetismo contrariamente ao que ocorre com os intelectuais desempenha um papel menor, de modo que seus autores tiram tudo (temas, escolha de materiais, meios de transposição, ritmo, modos de escrita etc.) de suas próprias fontes e não dos decalques da arte clássica ou da arte da moda. Assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos.¹⁹⁵

¹⁹³ BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L & PM, 1987.

¹⁹⁴ ECO, Umberto. **História da Feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 278.

¹⁹⁵ DUBUFFET, Jean. em: ART Brüt. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80038-art-brut>. Acesso em: 05 de janeiro de 2026. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.



Figura 41 – Anna em meio a suas obras. Fonte: *Síndrome Mortal* (1996)

A entrega de Anna a esta atividade é representada em um dos planos mais simbólicos do filme, que vem pouco após a cena mostrada anteriormente, quando a personagem, assim como nós, encontra-se imersa na matéria pictórica:



Figura 42 – Anna imersa na matéria pictórica. Fonte: *Síndrome Mortal* (1996)

Porém, qualquer consolo que Anna poderia ter encontrado não é longo, pois Grossi é tão indiferente à tentativa de distanciamento de sua vítima quanto o lavrador é em relação à queda de Ícaro na pintura de Bruegel e no poema de Auden. O início do elaborado ataque orquestrado pelo agressor se inicia com uma ação capital para a intenção deste capítulo. Grossi se infiltra no quarto de Anna e cobre suas obras com inúmeras reproduções da mesma pintura de Bruegel que desencadeou seu acesso original.



Figura 43 – O quarto de Anna profanado por Grossi. Fonte: *Síndrome Mortal* (1996).

A cena é outra das ogivas semânticas de Argento: Manni, a vítima, para quem a arte tem sido uma armadilha alçoz, tenta reverter¹⁹⁶ esta situação tornando-se, ela própria, uma criadora de obras, que por sua vez refletem, sem nenhum subterfúgio, o seu atormentado estado de espírito, sob o luz da *art brut*. Grossi, seu carrasco, irá negar esta tentativa de auto-afirmação mobilizando o signo da arte clássica como arma. Com efeito, para Argento, o delito é uma arte, e a arte às vezes é mortal.¹⁹⁷

No Capítulo II.II comentamos a importância que a escolha de Emmanuelle Béart para a interpretação de Marianne possuía para a construção de sentidos do filme de Rivette. Pensamos que, em *Síndrome Mortal*, não só o casting de Asia¹⁹⁸ mas talvez principalmente o Kretschmann são importantes por uma razão idêntica: a simbolização de um ideal de beleza que o filme irá pôr em choque. A escolha de encarnar um assassino/estuprador em série - uma combinação de duas das mais hediondas alcunhas que se pode associar a um ser humano - no corpo de um homem alto, de corpo definido, de cabelos loiros e olhos azuis não pode ser sido charme do acaso.

Não, esta decisão é uma em meio a muitas tomadas por Argento que fará que *Síndrome Mortal* seja, à luz de Victor Hugo e da epígrafe de Bataille, um exemplo de uma obra que “faz o belo cumprir uma rotação completa (...) que o faz coincidir com o feio”.¹⁹⁹ Exemplar desta operação é, também, o fato da fotografia deste filme ser assinada por Giuseppe Rotunno, um dos mais célebres nomes da cinematografia italiana, conhecido por seu trabalho em filmes de Federico Fellini e Luchino Visconti, entre outros. O que quer dizer, factualmente, que a mesma pessoa assina os dois planos abaixo:



Figuras 44 e 45 – Um dos contrastes radicais operados por Argento. Fontes: *O Leopardo (Il Gattopardo)*, Luchino Visconti, 1963), *Síndrome Mortal* (1996).

¹⁹⁶ Como muito bem analisado por Giusti em sua tese supracitada, a aparência que Anna adota a neste ponto da narrativa também é uma tentativa de reversão: em reação a ter sua sexualidade violada, Manni adota signos estéticos e comportamentos associados ao gênero oposto.

¹⁹⁷ ARGENTO, Dario. Entrevista concedida a Lloyd Kaufman. Em. **Talkin' Troma**. Troma Video, 1999.

Tradução própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zIZYWXzv2-k>. Acesso em 12 nov. 2025.

¹⁹⁸ A intenção original de escalar Bridget Fonda ou Jennifer Jason Leigh para o papel de Manni corrobora esta intenção por parte de Argento de remeter a um certo padrão de beleza vigente.

¹⁹⁹ ECO, Umberto. **História da Feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 280.

Mencionamos acima como Argento imprime a *Síndrome Mortal* algumas das contradições maneiristas, mas, ao nosso ver, o filme verdadeiramente vai além em suas colagens de sentido. Lucas Baptista, em seu escrito *Notas sobre o cinema e as outras artes*, questiona se “Seria o caso de os próprios filmes B hollywoodianos exibirem inovações mais dinâmicas justamente pelas baixas expectativas do público, ou pelo seu caráter secundário na indústria?”²⁰⁰ Esta importância de um certo senso de liberdade atrelada ao fazer de um “cinema menor” evocada por Baptista é relevante: apesar de bem sucedido no circuito doméstico, o fato de *Síndrome Mortal* ter sido distribuído pela Troma Entertainment (produtora especializada em B-movies) nos Estados Unidos atesta uma proximidade do filme com a condição evocada por Baptista.

Comentamos anteriormente, também, no Capítulo II.III que o filme de Sciamma, a despeito de suas perspectivas muito bem-vindas acerca das representações de gênero na temática artística, pecava em sua encenação devido a um apego excessivo a convenções do cinema de “bom-gosto” europeu dos últimos anos. O filme de Argento existe precisamente no outro lado desta moeda. O próprio diretor agradece a sua recusa na admissão ao *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma*, pois isto possivelmente teria tornado seus filmes “muito fiéis a um certo formalismo”²⁰¹.

O cinema precisou da liberdade que Argento encontra nos seus amados “gêneros menores”, o seu amado *giallo*²⁰², o *revenge-flick*, o thriller erótico - tão por excelência lados B da sétima arte - para levar o tropo da representação pictórica para um novo lugar, um lugar ainda muito pouco visitado - o italiano nos remete em espírito a uma citação de um de seus compatriotas, Umberto Eco.

E, falando de feio artístico, é bom lembrar que quase todas as teorias estéticas, pelos menos da Grécia aos nossos dias, têm reconhecido que qualquer forma de feiúra pode ser redimida por uma representação artística fiel e eficaz. Aristóteles (*Poética*, 1448b) fala da possibilidade de realizar o belo imitando com maestria aquilo que é repelente e Plutarco (*De audiendis poetis*) diz que, na representação artística, o feio imitado permanece feio, mas recebe como que uma reverberação de beleza da mestria do artista.²⁰³

²⁰⁰ BAPTISTA, Lucas. 033. *Notas sobre cinema e outras artes: A ampliação do campo da arte – Melodia de sons e cores – Variações secundárias – Distribuição e frequência dos elementos. Camera Lúcida/Camera Obscura*, 2024. Disponível em: <https://lucbapt.substack.com/p/033-notas-sobre-cinema-e-outras-artes>. Acesso em 06/07/2025.

²⁰¹ ARGENTO, Dario. *Paura*. Torino: Einaudi, 2014. ISBN 9788806218256.

²⁰² Há de ser dito, como alguns críticos que já se dedicaram ao filme apontaram, que *Síndrome Mortal* é tão livre em seus encaixes estruturais que seria possível dizer que o filme deve mais ao *thriller* psicológico do que ao terror ou ao próprio *giallo stricto sensu*.

²⁰³ ECO, *loc. cit.*, p. 20.

A lembrança do conforto do estabelecimento isotópico da beleza no trato artístico cinematográfico demanda o reconhecimento de artistas como Argento, que, felizmente, não cessam de lembrar os sistemas que seu equilíbrio está sempre à mercê dos inovadores.

III.II - *L'hypothèse du tableau volé* e a oração à Ariadne

“A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes...”²⁰⁴

Jorge Luis Borges

A mitologia grega nos conta que Teseu foi enviado a Creta, voluntariamente, como sacrifício ao minotauro que habitava o labirinto construído por Dédalo. Labirinto este, segundo a lenda, que era tão bem projetado que quem se aventurasse por ele não conseguiria mais sair, e seria, então, devorado pelo Minotauro. Teseu mesmo assim resolveu enfrentar o monstro, e foi então ao renomado Oráculo de Delfos para descobrir se haveria alguma possibilidade de sair vitorioso do confronto. O oráculo disse-lhe que este precisaria do auxílio do poder do amor se quisesse vencer o Minotauro. Ariadne, a filha do rei Minos, disse a Teseu que o ajudaria se este a levasse a Atenas e lá se casassem. Teseu reconheceu aí sua única chance de vitória, e aceitou a proposta. Ariadne, então, deu-lhe uma espada e um fio de lã - o Fio de Ariadne - para que ele pudesse achar o caminho de volta, e deste fio ficaria segurando uma das pontas. Com a ajuda de Ariadne, Teseu saiu então vitorioso e partiu de volta à sua terra com a princesa, embora o amor dele por ela não fosse o mesmo que o dela por ele.

Neste capítulo, interpretaremos o papel de Teseu, ao entrar no grande labirinto que é *L'hypothèse du tableau volé* (1978), fazendo uma prece para que encontremos um fio de Ariadne e não nos percamos completamente em meio às armadilhas deste notório fabulista que foi Raúl Ruiz (1941-2011), o Minotauro desta analogia. Nas palavras de Paul Beaucage, Ruiz “é uma das figuras mais subestimadas do cinema contemporâneo. Na margem da produção atual e das modas efêmeras, ele criou (...) uma obra eminentemente pessoal, que não pode ser reduzida a somente uma tendência artística.”²⁰⁵ O chileno, natural de Puerto Montt, atraíu no decorrer de sua prolífica e cosmopolita carreira as mais variadas alcunhas: desde as

²⁰⁴ BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. ISBN 978-85-3591-380-4. p. 75.

²⁰⁵ BEAUCAGE, Paul. **La démesure baroque de Raoul Ruiz**. Séquences, (188). La revue Séquences Inc, 1997. pp. 33–37 Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/sequences/1997-n188-sequences1143966/49401ac.pdf>. Acesso em 09 jan. 2026. p. 33. Tradução própria.

elogiosas como as anteriores, até acusações de “hermético”²⁰⁶ ou “formalista”²⁰⁷.

Em 1973, já com quatro longas em seu nome, o diretor é levado a se exilar na França devido à ditadura de Pinochet que se instaurava em seu país natal, encontrando uma facilidade incomum - principalmente levando em conta seu estado de expatriado²⁰⁸ - para transitar em meio a indústria cinematográfica e televisiva europeias. Ruíz, inclusive, chega ao projeto de ...*Tableau volé* no fim da década de 1970, via uma encomenda da Televisão Francesa: realizar um documentário sobre o escritor e pintor francês Pierre Klossowski.²⁰⁹

Klossowski foi caracterizado por Foucault como um autor cuja linguagem seria “tão essencial quanto aquelas de Blanchot e Bataille”²¹⁰. Entre as poéticas do sentido do primeiro e a transgressão erótica do segundo existe a obra de Klossowski. Ainda para Foucault, a constelação que caracteriza a obra do último existiria entre “simulacro, similitude, simultaneidade, simulação e dissimulação”²¹¹. Somando a esta equação a dimensão esotérica igualmente importante da produção do escritor francês, se tem um conjunto coerente das características de sua obra que Ruíz optou por reverberar em *L'hypothèse du tableau volé*. Comentamos no Capítulo III.I.6, via Walter Benjamin e László Krasznahorkai, sobre um aspecto mítico, ritualístico que pode revestir a realização artística. Se nas obras de Clouzot, Sciamma, Rivette e Erice há alguma filigrana deste aspecto, aqui o lado “cerimonialístico” da arte vai ser exponencialmente mais ressaltado.

A trama do filme se inicia com os relatos de um colecionador anônimo (Jean Rougeul) sobre um “grande escândalo” que existiria atrelado a uma série de pinturas que este possui, feitas por um pintor fictício (duplamente herdado de Klossowski, já que as obras que vemos no filmes foram realizadas e idealizadas pelo próprio Klossowski.) de nome Frédéric Tonnerre. O enigmático plano da rua bloqueada que abre o filme, a trilha sonora de Jorge Arraigada e o tom das falas alusivas de Rougeul não atestam a outra coisa senão à atmosfera de um mistério. Poucos minutos após estes momentos iniciais, o filme se conduz, via as enunciações descritivas do colecionador e seu duplo (o narrador em *off* que podemos inferir que é muitas vezes a voz de sua própria consequência, considerando a maneira que estes

²⁰⁶ Ibid. p. 37. Tradução própria.

²⁰⁷ Ibid. Tradução própria.

²⁰⁸ O próprio Ruíz abordou esta sua condição em obras como *Diálogo de Exilados* (1976).

²⁰⁹ ROSENBAUM, Jonathan. **Ruiz Hopping and Buried Treasure: Twelve Selected Global Sites.** *Film Comment*, vol. 33, no. 1, 1997, pp. 14–27. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43455240>. Acesso em 02 jan. 2026. p 16. Tradução própria.

²¹⁰ FOUCAULT, Michel. **The Prose of Actaeon.** in. KLOSSOWSKI, Pierre. **The Baphomet.** Colorado: Eridanos Press Inc., 1988. p. 25. Tradução própria.

²¹¹ “Thus is formed the wondrously rich constellation so characteristic of Klossowski: simulacrum, similitude, simultaneity, simulation and dissimulation.” Ibid. p. 27.

parecem se responder) a uma incongruência em uma das pinturas de Tonnerre: devido a seus dois raios de luz concorrentes, a pintura só poderia ter sido pintada em um mundo com dois sóis.

Após a expressão desta inconformidade, Rougeul nos explica a natureza do escândalo: o pintor estava sendo alvo de acusações ferrenhas de ocultismo, reforçadas pela ocasião quando a polícia entrou em seu ateliê e encontrou “um ritual” em pleno curso. Após um gancho - também enigmático - onde o colecionador balbucia para si mesmo questionamentos sobre a posição que os quadros ocupavam entre exposição a alusão, este nos leva para um cômodo diferente da casa onde, para nosso espanto, podemos ver pelas janelas que uma re-encenação ao vivo de uma das cenas retratadas por Tonnerre está tomando curso nos jardins da casa. O colecionador se refere repetidas vezes a maneira como seus pais certamente estavam aturdidos e chocados com a inquietação gerada pelo caso do pintor, mas nós, afortunados, “possuímos outros meios de análise”²¹². O meio em questão é o mesmo que este (e portanto Ruíz) utiliza para analisar o caso de Tonnerre: o *tableaux vivant*, um artifício cultural extremamente polissêmico cujo entendimento é chave para o prosseguimento de nossa argumentação.

²¹² “mais nous possédons aujourd’hui d’autres moyens d’analyse” in. **L’HYPOTHESE** du tableau volé. Direção: Raúl Ruiz. França: INA, 1978. (66 minutos), preto e branco.

III.II.1 - Entre quadros que vivem

“Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.”²¹³

Jorge Luis Borges

“S'agit-il d'un canular matériellement explicable et monté par les Nobles?”²¹⁴

Luc Moullet

“What if the duel took place in a mirror's space?”²¹⁵

Michel Foucault

O termo *tableau vivant* (literalmente “quadro vivo” em francês) se consagra no Século XVIII, quando designava “uma prática cuja origem remonta às Paixões litúrgicas e aos presépios vivos medievais.”²¹⁶ Segundo Valentine Robert, historiadora canadense autora de vários textos especializados no assunto, seu “princípio consiste em fazer com que composições pictóricas (embora a fonte possa variar: por vezes trata-se de esculturas, gravuras ou mesmo descrições literárias) sejam encarnadas por um grupo de modelos vivos que mantêm a pose diante de um público.”²¹⁷ Robert oferece também uma definição do papel social deste tipo de encenação:

Essas imitações tinham lugar nos salões mundanos e em festas privadas, como cerimônias lúdicas e didáticas nas quais se gostava de participar, admirar e reconhecer; mas também nos palcos dos teatros, onde, já a partir da segunda metade do século XVIII (...) numerosas peças faziam culminar a ação na imobilização dos atores na disposição exata de quadros pintados célebres. (...) o *tableau vivant* existe igualmente como divertimento popular. Ele é encontrado nos circos sob a forma de “poses plásticas”, nas festas populares sob tendas com a denominação de “museus vivos”, e nas feiras camponesas como celebração cultural patriótica. Por fim, a

²¹³ BORGES, *loc. cit.*, p. 77.

²¹⁴ “Trata-se de uma farsa materialmente explicável, armada pelos nobres?”: MOULLET, Luc. Otras inquisiciones. in. **Cahiers du cinéma**, n. 145, Paris, jul. 1963. Revue mensuelle de cinéma. Paris: Les Éditions de l'Étoile, 1963. p. 40. Tradução própria.

²¹⁵ “E se o duelo se passasse dentro do espaço de um espelho?”: FOUCAULT, Michel. **The Prose of Actaeon**. in. KLOSSOWSKI, Pierre. **The Baphomet**. Colorado: Eridanos Press Inc., 1988. p. 22. Tradução própria.

²¹⁶ ROBERT, Valentine. Le tableau vivant chez Raoul Ruiz : l'extension de la perception. **Décadrages** [En ligne], 15 | 2009, publicação online em 19 set. 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/decadrages/88> ; DOI : 10.4000/decadrages.88. Acesso em 19/12/25. p. 38. Tradução própria.

²¹⁷ Ibid. Tradução própria.

dimensão licenciosa do *tableau vivant*, como legitimação da exibição do nu, confere-lhe um destino sulfuroso nos cabarés.²¹⁸

Como foi o caso com tantos outros recursos visuais em voga no período de sua invenção, o cinema também foi rápido em assimilar o *tableau vivant*, buscando se valer do precioso prestígio que a pintura possui, em sua missão de legitimação como meio artístico genuíno. Sobre o fenômeno da evocação pictórica dentro da sétima arte, um de seus maiores teóricos, Pascal Bonitzer, à partir do mesmo filme aqui trabalhado, faz o seguinte apontamento: “[...] o plano-*tableau* sempre suscita um desdobramento da visão e confere à imagem um caráter de mistério, seja no sentido religioso, seja no sentido policial. (...) O caso do plano-*tableau* se complica e se particulariza ainda mais”²¹⁹, diz Bonitzer, nos casos como o do filme de Ruíz, onde os “*tableaux vivants* imitam não quadros verdadeiros e famosos, mas pinturas fictícias”²²⁰, onde

todos os movimentos estão aprisionados pelo próprio enigma dos quadros, sejam eles “vivos” ou bidimensionais. O menor piscar de olhos, um tique facial, um conjunto circular orquestrado de gestos lentos, reativam as interrogações, a interpretação: toda a representação é problematizada. O *tableau vivant*, esse oxímoro encarnado, é um monstro composto, uma esfinge, que propõe enigmas ao espectador-Édipo. O que querem dizer esses quadros? Por que estão ali? A que mistério, a qual culto secreto, a que crime remetem? Essas são as perguntas que o personagem do colecionador, e a inquietante voz *off* que o duplica, carregam consigo.²²¹

Jacques Aumont diz, no prefácio de seu *O olho interminável* (Cosac & Naify, 2004) que nada o entedia “mais (...) que a citação pictórica nos filmes.”²²² Pois bem. O filme de Ruíz não se vale da citação pictórica *strictu sensu*, como dito por Bonitzer, mas antes mesmo até das mobilizações do *tableau vivant* se iniciem no filme de Ruíz, este parece já anunciar muitas das mesmas questões que o artifício carrega desde seus primeiros planos internos. Sabemos que, pelo menos desde o texto de Thomas Elsaesser (mas provavelmente a comparação é ainda mais antiga) “Raoul Ruiz's L'Hypothèse du Tableau Volé”, de 1984, o cineasta incita relações com o escritor argentino Jorge Luis Borges, que poderiam encontrar justificativa em vários aspectos que as obras de ambos, de fato, têm em comum. Não obstante, a sua evocação aqui é feita pelo gosto que os dois compartilharam pelas narrativas

²¹⁸ ROBERT, op.cit. Tradução própria.

²¹⁹ BONITZER, Pascal. Le plan-tableau. *Cahiers du Cinéma*, Paris, ed. 370. p. 17-22, abr. 1985. Tradução própria. p. 18. A quem interessar, eu traduzi, além deste trecho, este artigo inteiro.

²²⁰ Ibid. Tradução própria.

²²¹ Ibid. p. 19.

²²² AUMONT, loc. cit. p. 20.

“matemáticas”, repletas de duplos, multiplicações e expoentes. Vejamos dois dos primeiros planos do filme à luz da epígrafe borgesiana deste capítulo:



Figuras 46 e 47 – Duas das primeiras cenas internas de *A Hipótese do Quadro Roubado* (1976).

Eis uma representação possível do espaço infinito de Borges: uma câmera que filma telas dentro de uma tela dentro de uma grande sala cujas paredes são, por sua vez, também pintadas. Entre essas quatro paredes constam também outras figuras como estátuas e manequins, e, além disso, suas superfícies também estão repletas de espelhos; até mesmo o chão do ambiente é reflexivo. E essas mesmas paredes, se haviam sido tomadas por elementos circunscrevendo delimitadores do espaço, estão sujeitas a se abrirem, dando continuidade à multiplicação.²²³ Uma *mise-en-scène* em *mise-en-abyme*.²²⁴

Toda esta descrição anterior vai de encontro à noção de abstração **espacial** trazida por Borges, mas seu tempo dissoluto também está presente em ...*Tableau volé* - Ruíz mesmo nos lembra, em seu livro *Poétique du cinéma 1* (2006), que ao se valerem da técnica do *tableaux vivant*, os pintores conseguiam dissuadir a “tensão física experimentada por seus modelos”(Ruíz, 2006, p. 51 *apud* Robert, 2009, p.40) através da frieza da representação estática que a pintura oferece como possibilidade. Porém - o cineasta complementa - ao realizar diante da câmera esta re-encenação da cena feita pelo pintor,

Os pequenos movimentos dos modelos originais, capturados na pintura, são então reproduzidos pelos modelos no *tableau-vivant*. Os primeiros modelos são, em certo sentido, reencarnados no *tableau-vivant*, ou pelo menos a tensão se reencarna. Nesses

²²³ Sem contar que, a partir do momento que a câmera de Ruiz se move dentro de um mesmo ambiente, tudo que já foi filmado ainda ganhará, naturalmente, mais uma dimensão pela evocação elementar que o cinema faz do fora-de-campo.

²²⁴ É possível evocar várias dessas equações a partir deste filme. Por exemplo, quando Rougeul nos conta sobre como Tonnerre se evadiu das acusações ritualísticas alegando que tudo que estava a fazer eram re-encenações de suas pinturas, levando nosso guia a afirmar que os quadros eram a cerimônia, o que nos remete ao fato de estarmos prestes a assistir uma encenação (fílmica) da encenação (diegética) da encenação (realizada pelo pintor diegético).

gestos reencarnados, alguns filósofos, como Nietzsche e Klossowski, viram uma ilustração, talvez até mesmo uma prova, do eterno retorno.²²⁵

Sendo assim, os *tableaux-vivants* de *L'hypothèse du tableau volé* são espécies de “buracos negros temporais”²²⁶, onde o *apriori* (encenação de objetivo mimético) e o *posteriori* (recriação analítica) - a prefiguração e destinação dos quadros de Tonnerre - encontram-se fundidos na mesma unidade cinematográfica.

Julgamos pertinente comentar nesse momento do texto que há outro jogo temporal em curso no filme, este menos subterrâneo mas também importante para o estabelecimento da atmosfera da obra. A primeira cena do filme - uma insólita tomada urbana *à la* Eugène Atget - oferece uma situação relativamente específica ao filme: a rua, com suas vagas repletas de Citroëns²²⁷ e seus edifícios haussmanianos nos dizem que estamos certamente na França, muito provavelmente em Paris, em algum ponto dos anos 70.



Figuras 48 e 49 – A Paris de Atget. Fonte: "Atget: Then and Now" publicada online em 2023 via Google Arts & Culture, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Figura 50 – O primeiro plano do filme de Ruíz. Fonte: *A Hipótese do Quadro Roubado* (1976).

Porém, é como se no momento que entramos no edifício onde o filme passará o restante de sua duração, os marcadores temporais identificáveis se embaralhassem, a começar pela arquitetura do mesmo, marcada pelo típico horror ao vazio barroco²²⁸, movimento cujo auge na França é frequentemente atribuído ao reinado de Luís XIV, que governou de 1643 a 1715. Após este momento, escutamos a primeira fala de Rougeul, que é uma citação de um crítico de arte que se refere a Tonnerre, esta por sua vez datada de 1889, a data quando

²²⁵ Ruíz, 2006, p. 51 *apud* Robert, 2009, p.40. Tradução própria.

²²⁶ *Ibid.* Tradução própria.

²²⁷ Se quisermos ser verdadeiramente detetivescos, é possível identificar ao lado direito da tela um Citroën CX Safari, modelo lançado em 26 de agosto de 1974, o que confirma a suposição temporal que fizemos da cena.

²²⁸ O próprio Ruíz sobre sua relação com o barroco: “Essa obsessão (minha) por não se envolver com estética surge de discussões sobre o Barroco. Porque o Barroco não é sobre arte; as ideias de beleza são incompatíveis com ele. E como tudo pode ser Barroco, é preciso encontrar o ponto além do qual o que é belo deixa de ser belo e se torna excessivo” (Ruiz, 1986, p. 143 *apud* Beaucage, 1997, p.34)

Vincent Van Gogh revela ao mundo sua *Noite Estrelada*, o que, em termos pictóricos, nos situaria em meio ao auge dos movimentos associados ao impressionismo. Todavia, os assuntos de Tonnerre nada tem a ver com a escola de Monet - as obras do pintor são povoadas por templários, cavaleiros, cenas mitológicas, todos temas que datam de tradições pictóricas muito mais antigas, associadas com épocas longínquas como a Idade Média e a era Vitoriana. Como dito por Thomas Elsaesser, Tonnerre é um pintor “acadêmico (...)sem nenhuma consistência estilística ou conteudística.”²²⁹

Com efeito, Ruíz é, como dito por Robert²³⁰, um “cineasta fundamentalmente anti-baziniano[...]”²³¹, para quem o realismo parece nunca ter sido tomado por pressuposto. E chega a ser cômico - este é afinal um filme muito bem-humorado - a naturalidade com a qual Ruíz leva esse abandono do verossímil a cabo. Os próprios *tableaux-vivants* que constituem o corpo desse filme não são nem sequer anunciados, tampouco explicados - no sentido de como eles chegaram aos ambientes da casa - por Rougeul. Elas simplesmente “ocupam” o jardim, ou um quarto, ou uma sala da mansão, de novo reforçando a noção de que o edifício é um lugar que parece ser regido por leis fundamentalmente diferentes ao mundo exterior.



Figura 51 – Um dos muitos tableaux vivants ritualísticos em *L'Hypothèse du tableau volé* (1978).

²²⁹ “academic (...) with no consistency in style or subject matter.” ELSAESSER, Thomas. **Raoul Ruiz's L'Hypothèse du Tableau Volé**. in. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. pp 251-254. **Routledge**: 2005. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/reader/read-online/2340d0f8-8575-4f54-af05-69ba938bb29a/chapter/pdf?context=ubx>. Acesso em 17 nov. 2025. p. 251. Tradução própria.

²³⁰ Robert também comenta a temporalidade do filme: “Finalmente, sua temporalidade paradoxal. Um exercício de imobilidade, a pintura só ganha vida se reintroduzir uma certa – ainda que mínima – parte de movimento na pose. Esse paradoxo essencial foi claramente descrito por Ruiz: “Inevitavelmente, os modelos no *tableau vivant* se movem um pouco, imperceptivelmente. Eles precisam constantemente se esforçar para recapturar a ‘pose’. Eles circulam incessantemente em torno dessa pose que os chama, mas lhes escapa.” (ROBERT, *loc. cit.*, p.39.) Tradução própria.

²³¹ “Raoul Ruiz est l’un des rares cinéastes à être fondamentalement anti-bazinien, revendiquant l’aspect construit et artificiel de l’image cinématographique.” Ibid. Tradução própria.

O crítico de cinema Luc Moullet, em seu texto sobre *O Anjo Exterminador* (*El ángel exterminador*, Luis Buñuel, 1962), de onde extraímos uma das epígrafes deste capítulo, diz que “O que importa factualmente não é a significância ou o valor intrínseco e discernível da mensagem, mas a força com a qual o cineasta a expressa, e seu sucesso em nos fazer aceitá-la na medida que ele a transmite na tela.”²³² Pensamos que este é um argumento adequado para se concluir a linha de pensamento que vínhamos seguindo não só porquê o filme de Buñuel tem muitas semelhanças com o de Ruíz, mas também porquê julgar *L’hypothèse du tableau volé* pelo “valor discernível” de sua mensagem seria verdadeiramente inapropriado, pois, julgando-o pelo critério de Moullet, o filme é muito bem sucedido em expressar sua intenção, que nada tem a ver com a extração de postulados. Da mesma forma que mencionamos que Ruíz lida com seu descarado anti-realismo, o espectador casual pode, com muita naturalidade, fruir do filme por seu puro mérito de experiência artística, em uma chave diferente mas não menos válida da que escolhemos abordá-lo.

²³² MOULLET, *loc. cit.*, p. 41. tradução própria.

III.II.2 - Um filme *tableau*?

“*The conspiracy is that of the sign[...]*”²³³

Thomas Elsaesser

O cineasta japonês Akira Kurosawa é reconhecido, entre muitas outras coisas mais determinantes, pelos belos *storyboards* que o mesmo fazia à mão para seus filmes.



Figura 52 – Um dos storyboards de *Sonhos* (夢, Akira Kurosawa, 1990). Fonte: Far Out Magazine: Akira Kurosawa’s spectacular hand-painted storyboards.

Não que o filme de Ruíz necessite de mais uma camada interpretativa, mas somente a nível retórico, podemos nos perguntar: como seriam os *storyboards* de *L’hypothèse du tableau volé*? Caso estes fossem pintados como os de Kurosawa, não pareceriam com obras pictóricas que, ao olhar leigo, nem mesmo remeteriam a uma obra cinematográfica? Se é possível responder afirmativamente à última pergunta, é porque este talvez seja, mesmo dentro do escopo já parcial desta monografia, o filme pictórico por excelência, motivo pelo qual este é também o último a ser analisado neste trabalho.

Por trás de todas suas camadas labirínticas de metalinguagem existe um filme que depende da própria essência da hermenêutica pictórica, isto é, sua gramática interpretativa, para existir; não à toa, seu nome original era *Tableaux Vivants*.²³⁴ Como aludido pela epígrafe

²³³ A conspiração em questão é uma referente ao signo[...]: ELSAESSER, loc. cit., p. 252. Tradução própria.

²³⁴ “La première fois que le motif apparaît dans la ilmographie de Ruiz, c’est de manière résolument explicite, dans un ilm qui devait précisément s’appeler *Tableaux vivants* avant d’être renommé *L’Hypothèse du tableau volé*”: “A primeira vez que o motivo aparece na filmografia de Ruiz dá-se de maneira decididamente explícita, em um filme que deveria precisamente se chamar *Tableaux vivants* antes de ser nomeado *L’Hypothèse du tableau volé*” (ROBERT, loc. cit., p. 41.) Tradução própria.

de Elsaesser, a sua conspiração reporta a um signo pertencente justamente à pintura. Por em palavras os termos de sua relação não é um esforço hercúleo, e podemos recorrer a Bonitzer para tal: “O confronto entre o cinema e a pintura, entre o plano e o quadro, pode ser explícito, violento, dramático, ou, ao contrário, o caráter alusivo da imitação pode remeter a um segredo profundo do filme.”²³⁵ É isto: um filme cuja “imitação” pictórica é mobilizada à serviço de um segredo que sua narrativa contém. Porém são nos meios que Ruíz escolhe para empreender esta mobilização que a grande questão está contida.

No mesmo texto, Bonitzer alega que “O problema do plano-*tableau*, o que o torna uma figura à parte no cinema (...) vem do fato de que, como ele constitui uma pausa no movimento do filme, parece não conseguir se integrar ao todo, ao ritmo narrativo. O plano-*tableau* é fundamentalmente “a-narrativo”[...]”²³⁶ O escritor francês se vale de *A Marquesa d’O* (*Die Marquise von O...*, Éric Rohmer, 1976) e o próprio filme de Ruíz como exceções a esta regra, e o motivo é claro: em 1948, o próprio Rohmer, em um dos seus mais célebres textos - *Cinema, Arte do Espaço* -, escreveu que “Não é, então, somente o interior de cada um dos planos que o realizador deve determinar em função de uma certa concepção da espacialidade, mas sim a totalidade do espaço filmado.”²³⁷ Transpondo o arranjo pictórico para a encenação cinematográfica, o diretor chileno se vale da espacialidade descrita por Rohmer como possibilidade de inserção dramática.

A ideia inicial desta monografia, datada de 2023, seria supor, à partir dos filmes de Rivette e de Sciamma aqui analisados, se existiria uma modalidade cinematográfica tão imbuída pela pintura que a alcunha pictural poderia ser estendida de algumas cenas isoláveis ao filme inteiro - para além do plano-*tableau* de Bonitzer, o filme-*tableau*. A descoberta de *L’hypothèse du tableau volé*, senão a afirmação categórica, permite a possibilidade de confirmar a validade da suposição.

Ruíz escolheu dotar seu filme dessa desmesura semântica, o que ao nosso ver significa que uma conclusão final talvez precise de seguir o mesmo caminho: começamos - desde sua colaboração com o argumento - em Klossowski e sua herança de conspirações ritualísticas. Assim que as encenações via *tableaux vivants* começam e o passeio do filme se inicia, nos encontramos em meio a uma mistura de Pascal Bonitzer e as mentiras e polifonias²³⁸ do plano *tableau*; uma cenografia próxima do Resnais de *Ano Passado em Marienbad* (*L’année*

²³⁵ BONITZER, *loc. cit.* p. 17. Tradução própria.

²³⁶ *Ibid.* p. 18. Tradução própria.

²³⁷ ROHMER, Éric. “**Cinema, Arte do Espaço**” (“Le Cinéma, art de l’espace”), em *La Revue du Cinéma* N°14, junho de 1948. Tradução de Miguel Fernandes.

²³⁸ Referência ao nome de um dos capítulos de seu artigo sobre o tema: *Mensonge et polyphonie*, literalmente “mentira e polifonia” em francês.

dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961)²³⁹ sob a mesma condução por um excesso barroco da arquitetura imagética de Sacha Vierny²⁴⁰, tudo isso perpassado pelo espírito burguesiano de desdobramento, compartilhando também do senso de humor do escritor argentino.²⁴¹

Mas, como dito por Beaucage, “é justamente esta amálgama inacreditável de citações que assegura a originalidade da abordagem de Ruiz.”²⁴² A formação deste caligrama de significantes é um procedimento que Ruiz se contenta em mobilizar, mas estes são como notas nas partituras de um músico de improvisação: símbolos que se encontram adequadamente emoldurados, mas que sabem que sua interpretação está inteiramente entregue à arbitrariedade. Pensando bem, talvez não seja tão ruim assim se perder nesse labirinto.

²³⁹ Esta comparação também é feita por Paul Beaucage em seu texto supracitado.: “Rarement a-t-on vu, dans l'histoire du cinéma, un cinéaste aller aussi loin dans l'an de la déconstruction du récit, sinon Alain Resnais dans: l'Année dernière à Marienbad (1961).” “Raramente na história do cinema um cineasta foi tão longe na desconstrução da narrativa, exceto talvez Alain Resnais em: *O Ano Passado em Marienbad* (1961).”(BEAUCAGE, *loc. cit.*, p.35) Tradução própria.

²⁴⁰ O diretor de fotografia francês assina este papel em ambos os filmes.

²⁴¹ Elsaesser, no mesmo texto supracitado, chamou o filme de “uma paródia do *connoisseurship* de bom gosto francês.” Uma interpretação verdadeiramente infecciosa ao nosso ver.

²⁴² “Mais c'est cet amalgame incroyable de citations qui assure l'originalité de la démarche de Ruiz.” (BEAUCAGE, *op.cit.*) Tradução própria.

III.III - Fronteiras borradas ou afirmadas.

Entre Dario Argento fazendo o crime ascender à arte (ou a arte ascender ao crime) e Ruíz fazendo uma interpretação sardônica da própria interpretação em si, chegamos a conclusão deste capítulo. Em outra ocasião, seria possível fazer um estudo de mais fôlego sobre o tipo de representação que os dois cineastas fizeram, englobando não só filmes que utilizaram o *tableau vivant* mas que também compartilharam relações igualmente profundas com as artes, como os já mencionados *Paixão* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1982) e *La Ricotta* (Pier Paolo Pasolini, 1963), por exemplo.

Sabemos que a operação de se devotar um escrito desamparado de outros meios semânticos ao filme de Godard poderia resultar em parcimônia, não por acaso o próprio Godard, que já havia eleito há muito tempo o próprio cinema como sua ferramenta de crítica na época de sua realização, dedicou a ele o maior de seus ensaios em vídeo que acompanhavam seus filmes dessa fase: *Scénario du Film 'Passion'* (Jean-Luc Godard, 1982). A evocação deste filme de Godard é pertinente também para pensarmos as expressões últimas que regem a expressão das artes visuais nestes filmes: dissemos anteriormente que *Passion* representava uma impossibilidade²⁴³, mas o que este filme realmente parece por em questão - em continuação espiritual a *O Desprezo* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963) - é uma crise da mediação, daí não só as relações turbulentas entre patrão e empregado, mas também entre homem e mulher, e alta (a pintura grandiloquente de Ingres, Rembrandt e Delacroix) e baixa cultura (a televisão).

Bonitzer dirá que o plano-*tableau* irá sempre supor um reconhecimento cultural, seja ele “Homenagem, paródia ou enigma[...]”²⁴⁴Podemos situar *La Ricotta* entre as duas primeiras operações, *L'Hypothèse du tableau volé* entre as duas últimas, enquanto *Síndrome Mortal* nos parece ser uma junção profana de todas as três. Aumont dirá que “o peso da pintura” (...) no cinema é inatingível.”²⁴⁵ Será?

²⁴³ Já que trouxemos este tópico de incapacidades à tona, *Passion* é um filme que se preocupa, ou melhor, quase se desespera com elas; mas entre suas travas, vacilos, trancos e barrancos que, se não são propriamente calculados, dada a autoproclamada abertura à espontaneidade - e ela é verdadeiramente a tática de Godard neste filme (tática é a palavra) - que Godard exercitou neste filme, são absolutamente essenciais à articulação do discurso que este filme carrega, este sim, nascido de um desejo apriorístico bastante lúcido, como, *Scénario du Film 'Passion'* (Jean-Luc Godard, 1982) mostra.

²⁴⁴ BONITZER, *loc. cit.* p. 19.

²⁴⁵ AUMONT, *loc. cit.* p. 242.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mesmo artigo supracitado - *Le plan-tableau* - Pascal Bonitzer diz que o *tableau-vivant* é uma figura emblemática da “revolução estática da hierarquia entre o alto e o baixo”²⁴⁶, sendo dotado de um caráter oximorônico por natureza: um recurso que evoca a imobilidade (a pintura) dentre uma obra de movimento (cinema). Seria este esforço de aproximação artística aqui empreendido também oximorônico? Não seria o cinema certamente uma arte, tão essencialmente visual quanto a pintura? Questões grandes demais²⁴⁷ para o reles estudante de graduação que assina este trabalho.

Gostamos de pensar que esta teia que aqui conjuramos, composta por estes múltiplos fios artístico-cinematográficos, é somente uma das configurações possíveis das infinitas tramas pelas quais o tecido da arte permite se fazer. Um dos grandes indícios disso é a maneira como, às vezes, encontramos associações entre os mesmos objetos aqui selecionados mas em agrupamentos diferentes - por exemplo, no texto de Elsaesser aqui mencionado, este compara o filme de Ruiz a *Verdade e Mentiras* (1973), de Orson Welles, dizendo que os filmes são “primos segundos”²⁴⁸. Bazin reporta, na mesma coluna citada no Capítulo I.I, que

Manoel de Oliveira prepara atualmente cinco “retratos-filme” de pintores e escritores portugueses contemporâneos. Trata-se, em cada caso, de situar o autor em meio a sua própria obra, e o cineasta almeja conseguir isso ao imaginar pelo menos um esboço de argumento que, de certa forma, permitiria ao criador penetrar na sua criação.²⁴⁹

Oliveira infelizmente não chegou a realizar estes filmes, porém este projeto é extremamente similar não só a *O Sol do Marmelo*, mas também à outra obra cinematográfica que Víctor Erice realizou junto de Antonio López, o curta-metragem *Apuntes (1990-2003)* (2003), visto a proposta compartilhada por ambos de acompanharem o itinerário de seus pintores-sujeito via os cenários reais que estes representam em obra. O artigo de Lynda Nead mencionado no capítulo II.1.5 (*Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and*

²⁴⁶ BONITZER, *loc. cit.*, p.18. Tradução própria.

²⁴⁷ O leitor há de ter percebido também que, ao contrário do livro de Aumont que aqui citamos extensivamente, as obras aqui selecionadas não são filmes cujas relações artísticas são de natureza subterrânea. Isto não é dizer que nenhum dos argumentos que fizemos necessitaram de estudos aprofundados para existirem, mas sim que todos os sete filmes selecionados são obras que estão assumidamente e claramente estendendo seus braços às artes, o que enxergamos como um convite - basta olhar para seus títulos: quatro deles contêm termos importados das artes.

²⁴⁸ ELSAESSER, *loc. cit.*, p. 253.

²⁴⁹ BAZIN, André. *Petit Journal du Cinéma. Cahiers du Cinéma*, n. 75, Paris, out. de 1957. Revue mensuelle de cinéma. Paris: Les Éditions de l'Étoile, 1957. pp. 47-48. Tradução própria.

Artistic Creativity) é também exemplo desta noção, por sua escolha de agrupar o filme de Clouzot (*O Mistério de Picasso*) com o filme de Rivette (*A Bela Intrigante*). Estejam eles já concretizados em outras obras e textos ou não, são muitos os outros paralelos como estes que poderíamos invocar, e este trabalho, se bem sucedido, é certamente um convite a formação destes paralelos.

Os filmes aqui trabalhados são certamente heterogêneos demais para que esta conclusão possa levar a cabo qualquer argumento geral que mantenha o mínimo desejável de precisão. Mesmo assim, pensamos que este agrupamento é passível de ser enxergado como um conjunto, mesmo no sentido matemático do termo. Talvez acima de qualquer formulação, podemos regozijar ao percebermos a dimensão da riqueza das obras aqui trabalhadas, o que significa também, não só como dito na introdução mas também como aludido muitas vezes ao decorrer do trabalho, reconhecer também que esta riqueza não é um espólio que se deve almejar esgotar, e nós indubitavelmente não o fizemos.

“O cinema alcançou a pintura, ou, antes, ele a prolongou”²⁵⁰

Jacques Aumont

²⁵⁰ AUMONT, *loc. cit.*, p. 70.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIEL, Henri-Frédéric. Fragments d'un journal intime. Lancy, 31 octobre 1852. In: AMIEL, Henri-Frédéric. *Journal intime*. Genève: (edição original publicada postumamente), v. 1, 1882.
- AUDEN, Wystan Hugh. Musée des Beaux Arts. In: *Another time*. New York: Random House, 1940.
- ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura] ; tradução Eloísa Ribeiro. - São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.
- BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios (Qu'est-ce que le cinéma?)*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUCAGE, Paul. La démesure baroque de Raoul Ruiz. *Séquences*, Montréal, n. 188, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2018.
- BORGES, Jorge Luis. O livro dos seres imaginários. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ECO, Umberto. História da feiura. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HASUMI, Shiguéhiko. Escritos sobre cinema. Tóquio: University of Tokyo Press, 1998.
- JAMES, Henry. The figure in the carpet. In: JAMES, Henry. *Embarrassments*. London: William Heinemann, 1896.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte ou das fronteiras da pintura e da poesia. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MARÍAS, Miguel. Las Dudas Razonables de Víctor Erice. Bande Aparte. Valência: Ediciones de la Mirada, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. Sentido e não-sentido. São Paulo: Martins Fontes, 1991 .

NEAD, Lynda. Seductive canvases: visual mythologies of the artist and artistic creativity. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 18, n. 2, 1995.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Retratos em movimento. *Revista Cinética*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://revistacinetica.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2026.

OLIVEIRA, Manoel de. Entrevista com Manoel de Oliveira. *Revista Contracampo*, Rio de Janeiro, n. 66, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/entrevistamanoeldeoliveira.htm>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ROBERT, Pascal. Le cinéma au prisme de la peinture. Paris: L'Harmattan, 2009.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAMPAIO, Sérgio. Real grandeza. Brasil: Philips Records, s.d. Canção.

VIEGAS, Suzanna. Cinema, the city, and Manoel de Oliveira's logic of sensation: film and painting. In: Philosophy and architecture: even in clouds roots are born. Caldas da Rainha: Ordem dos Arquitectos – SRN, 2021. p. 210–223.

FILMES

ARGENTO, Dario. Síndrome mortal (La síndrome di Stendhal). Direção: Dario Argento. Itália: Medusa Film, 1996. Filme (110 min), son., color.

CLOUZOT, Henri-Georges. O mistério de Picasso (Le mystère Picasso). Direção: Henri-Georges Clouzot. França: Films Corona, 1956. Filme (78 min), son., p&b.

ERICE, Víctor. O espírito da colmeia (El espíritu de la colmena). Direção: Víctor Erice. Espanha: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 1973. Filme (98 min), son., color.

ERICE, Víctor. O sol do marmelo (El sol del membrillo). Direção: Víctor Erice. Espanha: Igeldo Zine Produksioak, 1992. Filme (139 min), son., color.

ERICE, Víctor. Fechar os olhos (Cerrar los ojos). Direção: Víctor Erice. Espanha: La Gaveta Films, 2023. Filme (169 min), son., color.

GODARD, Jean-Luc. Paixão (Passion). Direção: Jean-Luc Godard. França; Suíça: Sonimage, 1982. Filme (87 min), son., color.

OLIVEIRA, Manoel de. O pintor e a cidade. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: Produções António da Cunha Telles, 1956. Filme (22 min), son., color.

PASOLINI, Pier Paolo. La ricotta. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1963. Filme (35 min), son., p&b.

RIVETTE, Jacques. A bela intrigante (La belle noiseuse). Direção: Jacques Rivette. França: Pierre Grise Productions; Canal+, 1991. Filme (238 min), son., color.

RUIZ, Raúl. A hipótese do quadro roubado (L'hypothèse du tableau volé). Direção: Raúl Ruiz. França: INA; Films A2, 1978. Filme (66 min), son., color.

VISCONTI, Luchino. O leopardo (Il gattopardo). Direção: Luchino Visconti. Itália; França: Titanus, 1963. Filme (185 min), son., color.