A PINTURA NA SALA DE AULA: OS PINTORES NO CINEMA

THE PAINTING IN CLASSROOM: PAINTERS IN FILM

Cristina Susigan[1], Marcos Rizolli[2]

Abstract *— Leaving aside the relationships between cinema and painting in terms of plastic representation, the seventh art has valid sister art, painting, as a source of arguments relevant to a cross work within the classroom. The film sets as a teaching resource because it is an inventive language, a narrative composed of a succession of space and time, confined between the beginning and end of its forecast, which includes various themes and content. Educating for a reading filmic means knowing awareness, form the subject through experimentation and wrap it around the teaching-learning process. This communication is intended to through movies based on paintings and painters, in this case, Brush with Fate, Brent Shields, expand access and analysis of a work of art in the classroom, in this case the painter Johannes Vermeer, but also reflect on the historical context in which the film is inserted.*

Index Terms — Cinema, School, Painting, Johannes Vermeer, Brush with Fate

Resumo *— Deixando de lado as relações entre cinema e a pintura em termos de representação plástica, a sétima arte tem se válido da arte irmã, a pintura, como fonte de argumentos relevantes para um trabalho transversal dentro da sala de aula. O cinema ajusta-se como recurso didático, pois se trata de uma linguagem inventiva, uma narrativa composta de uma sucessão de espaço e tempo, circunscrita entre o início e o fim de sua projeção, que comporta temas e conteúdos diversos.Educar para uma leitura fílmica significa saber sensibiliza, formar o sujeito por meio da experimentação e envolvê-lo em todo processo de ensino-aprendizagem. Esta comunicação tem o intuito de através do filme, Brush with Fate, de Brent Shields, ampliar o acesso e análise de uma obra de arte em sala de aula, neste caso do pintor Johannes Vermeer, e refletir sobre o contexto histórico em que o filme está inserido..*

Palavras-chaves — Cinema, Escola, Pintura, Johannes Vermeer, Brush with Fate.

INTRODUÇÃO

As mútuas influências entre a representação pictórica e a cinematográfica constituem um campo analítico de grande interesse. O vinculo entre a imagem pictórica e a tecnologia vai mais além dos aspectos puramente formais enquanto representação da realidade. Quando nos finais do século XIX surge a fotografia e o cinema, todos os tipos de pintura parecem ficar sem sentido porque há uma invenção técnica que representa a imagem tal qual elas aparentam, com uma grande fidelidade.

Visto como experiência de vida, o cinema amplia os horizontes do conhecimento humano. O sujeito dessa experiência analisa os temas, as imagens, os diálogos e as técnicas utilizadas para criá-lo, sua percepção da sociedade e da vida ganha novas perspectivas por um olhar diferenciado. Ensinar a olhar, contemplar e perscrutar o mundo à nossa volta faz parte da tarefa do educador. Assim, quando questionamos como vemos e lemos o mundo e suas representações e como podemos compreender os inúmeros textos que circulam socialmente, levamos para a sala de aula um novo instrumento para dar a ver o mundo com um outro olhar, abrindo novas possibilidades de ver o mesmo de uma outra forma.

Segundo Lucia Santaella e Winfried Nöth[1], em Imagem – Cognição, semiótica, mídia, "o estudo das imagens é um empreendimento interdisciplinar" e seguindo esta premissa, nada mais interdisciplinar que aliar o estudo da história, da vida de um pintor, o mestre holandês Johannes Vermeer, e no caso concreto desta obra, Brush with Fate – telefilme que foi adaptado de um livro com o mesmo nome -, a literatura, por meio do cinema?

Entretanto, apresentar um filme em sala de aula não se restringe apenas a atividade de "passar um filme", sem nenhum sentido crítico ou finalidade de análise. O filme não é um mero jogo de entretenimento, deve seguir parâmetros, e o professor deve atuar como mediador da leitura do filme, com vistas a promover a fruição, devendo haver um diálogo com os alunos sobre os elementos constitutivos do filme para que os alunos compreendam a obra como significativa.

[1] Cristina Susigan, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bolsista Capes. Orientanda do Professor Marcos Rizolli. Mestre em Estudos Americanos pela Universidade Aberta de Portugal, especialista no estudo da figura da ekphrasis e relação entre literatura e cinema. Exerceu a docência no ensino superior na ESMAE do Instituto Politécnico do Porto, Portugal, na área dos estudos visuais Em suas pesquisas, dedica-se à apropriação nas artes, a relação inter-artes, história, teoria e crítica de arte. E-mail: csusigan@gmail.com http://lattes.cnpq.br/6217631550270270

[2] Marcos Rizolli é Professor Universitário e Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente. Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo/Brasil; Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP) com Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP); Artista Visual. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

DOI 10.14684/WCCA.9.2016.86-89
© 2016 COPEC

Alguns elementos são essências para a análise do texto fílmico, atividades gerais que devem servir de contextualização, como por exemplo: atividades anteriores, durante e posteriores a projeção, orientações que o professor deve dar atenção para poder iniciar o trabalho com a obra em questão. Nas palavras de Münsterberg, citado por Jacques Aumont[2]:

> O filme conta-nos a história humana superando as formas do mundo exterior – o espaço, o tempo e a causalidade; e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a atenção, a memória, a imaginação e a emoção.

RELAÇÃO ENTRE PINTURA E CINEMA

Com a evolução do conceito de representação da realidade, os ideais de imersão e interatividade, gerados por grandes pintores como Rembrandt Van Rijn (1606-1669), Johannes Vermeer (1632-1675) ou Diego Velázquez (1599-1660), propiciaram aproximações e distanciamentos valorativos ao longo da história da arte. Em consequência, "la ilusión óptica de un espacio penetrable" nas palavras de Ryan[3], tem sofrido ao longo da história da pintura, reconhecimentos e adesões entusiastas, mas também rejeição e involuções. Assim, o impressionismo reelaborou o espaço tridimensional e a definição das formas, solicitando ao observador um processo de interpretação e reconstrução dos dados sensoriais. As obras de Camille Pissarro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Édouard Manet (1832-1883) ou Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) apresentam ao espectador novas exigências e compromissos interpretativos e uma reelaboração cognitiva das imagens que se propõem.

Nos primeiros anos do século XX, o cubismo desestrutura o espaço e a figuração, ao forçar a quem observa as obras cubistas a situar-se em diversos pontos de vista de maneira simultânea. O cubismo e a abstração levam o espectador a um jogo imaginativo, de maneira que a evolução até a arte conceitual, nos afastam dos componentes que suportam a realidade representada.

O regresso aos referentes imersivos se produzem de maneira periódica, de tal maneira que o surrealismo recupera a imagem figurativa ainda que com um espírito provocador, sendo Salvador Dali (1904-1989) um exemplo paradigmático desta opção.

O cinema, ou mais precisamente sua linguagem, como arte do tempo e do espaço, considerou desde as suas origens a representação pictórica como uma referente importante, pois pode organizar-se como um quadro. Assim, a maneira de enquadrar um plano fílmico segue as mesmas regras que a pintura, ao tratar-se em ambos os casos de uma representação bidimensional. Com sua invenção, Louis Lumière (1864-1948) fixou para sempre aquilo que obcecou aos pintores: o fugidio, o efémero, o impalpável, o decorrer do tempo. Nos finais do século XIX, a pintura no cinema aparecia como uma referência estética, e servia como exemplo as películas bíblicas que se fizeram durante os primeiros anos de existência do cinematógrafo.

As relações entre o cinema e a pintura, explicadas em outros níveis, não apoiadas na imitação das formas pictóricas, – que segundo João Mário Grilo o cinema vai buscar essencialmente ao modelo clássico da pintura, na sua organização de espaço composta pela figura humana, pelos personagens e pelas relações que estabelecem entre si, - surgem nos anos 30 do século XX, quando o cinema começa a libertar-se das formas elementares da narração. Que na opinião de Grilo[4]:

> Ao lado deste modelo [clássico], existe uma outra atitude, que olha a pintura, procurando, precisamente, o modo como ela interpela o "impossível" visual do cinema, a que o cineasta só tem acesso inventando estruturas visuais que muitas vezes contrariam o aspecto imediato, clássico, da imagem do cinema.

A partir desta premissa, Aumont leva a cabo uma reflexão sistemática sobre todos aqueles elementos que constituem a imagem, para ver de que modo se parece ou se diferencia seu tratamento na pintura e no cinema: o dispositivo, a moldura e o quadro, a representação e a cena, a luz e a cor.

BRUSH WITH FATE

O telefilme Brush wiht Fate (2003) de Brent Shield[5], é a adaptação do romance de Susan Vreeland, O quadro da menina de azul. O quadro utilizado como fio condutor da narrativa fílmica e do romance, não é um verdadeiro Vermeer, foi uma pintura feita pelo artista plástico Jonathan Janson, que apropria-se dos elementos de composição e estilo de Vermeer para criar a sua obra. A história passa-se do presente para o passado através dos vários proprietários da pintura até chegar a criação da obra do fictício Vermeer.

Este telefilme propõe uma interessante abordagem da História, não apenas da composição e escolha temática da tela, mas como de momentos importantes da história real. Uma das abordagens que poderia ser proposta seria a contextualização da II Guerra Mundial com a perseguição aos judeus e a espoliação e confisco de obras de artes pelas forças nazistas. O mais célebre caso, foi o confisco da obra de Gustav Klimt, O Retrato de Adele Bloch-Bauer (que recentemente virou filme), que foi adquirido por um colecionador norte-americano e após uma longa batalha judicial internacional, foi restituído aos legítimos herdeiros e hoje permanece na Áustria, num pequeno museu, o Neue Galerie.

A abordagem histórica contextualiza os horrores da II Guerra Mundial, no entanto, poderia ir mais além do que a própria ocupação nazi, poderia relatar uma questão que a história da arte de uma maneira geral não apresenta às claras: a confiscação metódica e oficial de obras de arte particulares por ordem direta de Hitler, obras que ainda hoje continuam extraviadas.

Este telefilme conta a história do confisco de uma obra do mestre holandês Johannes Vermeer por parte de um

oficial da SS na casa de uma família judia. Neste caso concreto, a obra em questão é fictícia, feita especialmente para o filme, seguindo a composição de Vermeer: uma mulher solitária, em uma sala, com luz que entra por uma janela à esquerda, atenta aos seus afazeres domésticos.

O filme de Shield, usa a pintura fictícia de Vermeer emprestando à obra uma função sócio político, desse modo, sendo sua principal preocupação o destino político da pintura dentro da história da humanidade. O pai de Córnelia e o atual proprietário, um ex-oficial nazista, conta a história da aquisição da obra a um jovem professor de história da arte; de como pilhou a pintura em questão, de uma família judia com duas crianças, e os deportou para um campo de concentração, uma pintura adquirida a custa de vidas humanas. O espectador fica dividido entre estes dois julgamentos não resolvidos que exige reflexão sobre questões como esta segunda geração pode ser responsável pelos atos dos seus pais, se e como estas ações podem ser corrigidas pela geração seguinte e que tipo de compensação deveria ser feita pela filha que mantém uma obra de arte que fazia parte do espólio de guerra do pai.

No entanto, uma outra forma de abordagem desta temática, por exemplo, na disciplina de História da Arte, seria contextualizar uma espoliação em concreto de uma obra de Vermeer por parte de Hitler, neste caso da tela O Astrônomo (c. 1668), que pertencia a família de Édouard de Rothshild e foi confiscada de sua casa durante a invasão e ocupação de França, em junho de 1940 pelo ERR (Einsatzstab Reichsleiters Rosenberg) - organismo alemão responsável pela maior pilhagem cultural em França – e transportado para o pequeno e isolado Museu do Jeu de Paume, que servia, neste tempo, de armazém de obras de arte roubadas (fatos muito bem documentos no livro de Robert M. Edsel[6], Caçadores de Obras Primas, que relata o trabalho de resgate por parte de 350 soldados de 13 países, os chamados 'Monuments Man')

Outra questão interessante que o filme aborda e pode ser abordada em sala de aula, é a questão de género, estabelecendo uma discussão entre feminino e masculino e a importância desta temática na representação da arte, que segundo os cânones enfatiza o olhar masculino. Segundo John Berger[7] a representação das mulheres na arte ocidental solidifica uma imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador. Para ele, o protagonista principal destas obras é um suposto espectador masculino para o qual a obra é endereçada, nunca é pintado. A mulher é o motivo principal do nu como gênero de pintura a óleo europeia, mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou história mítica. A relação entre as mulheres e a criação artística na cultura ocidental baseia-se na "hipervisibilidade da mulher como objeto da representação e sua invisibilidade persistente como sujeito criador", nas palavras de Patricia Mayayo[8].

E o filme aponta esta relação. Shield, empodera a modelo em relação a estética pessoal e na auto realização feminina para questões sócios políticas e o poder masculino. Concluindo com a história da criação da pintura do ponto de vista da modelo e com o seu próprio relacionamento com a pintura, transformando o objeto feminino da pintura em sujeito, num espetador ativo e dando voz, ao conceder plenos poderes de opinião a personagem. O filme sublinha a ausência e a separação entre arte e vida, como a pintura perdura na história da humanidade por tanto tempo. Enfatizando a importância da modelo, Magdalena, como pessoa real e não apenas objeto de uma representação pictórica, a criação da pintura tem seu significado ressaltado através das normas sociais.

Um outro momento histórico que também pode ser trabalhado em sala de aula, é a Guerra dos 30 anos entre Holanda e França, retratada pela figura de Saskia, a mulher do lavrador, que tendo o quadro em seu poder, o vende após perder suas terras, logo após o avanço das tropas francesas, em 1672, ao norte das Províncias Unidas (o que hoje denominados de Holanda), quando os diques foram abertos como última fonte de defesa contra o exército francês, inundando extensas áreas de terra.

Além disso, muitos dos protagonistas são pobres e pertencem a uma baixa classe social. A arte funciona aqui como uma forma de imbuir em suas vidas de pobreza, frequentemente vidas opressivas de algum sentido, ou iluminar suas vidas íntimas. Ao mesmo tempo, também funciona como uma âncora para os momentos de identidade pessoal ou condição social ou discussão interpessoal. Em resumo, estas histórias sublinham a intensa função da arte para cada um dos seus protagonistas.

Se todas estas questões não fossem suficientes como argumento para o uso deste filme em questão como instrumento de aprendizagem e interdisciplinaridade entre várias disciplinas, estabelecendo um diálogo amplo e criativo, a própria vida do pintor e seu tempo histórico já teria relevância. Johanes Vermeer nasce em 1632 em Delft, no período considerado o século de Ouro da Holanda, onde paralelamente ao vigor artístico da produção dos seus pintores aconteceram avanços no estudo da luz, da produção das lentes e mesmo ao nível do pensamento filosófico

Vermeer teve vários contemporâneos e compatriotas ilustres, que trabalharam em várias áreas de conhecimento. Destes podemos destacar Christiaan Huygens (1629-1695), nascido em Haia, conviveu com a intelectualidade de França e Inglaterra, dedicando-se aos estudos da física, astronomia e matemática, sendo até hoje um nome respeitado nas suas áreas. Baruch d'Espinoza (1632-1677) nasceu no mesmo ano de Vermeer, em Amsterdã e foi um filósofo renomado, tendo fugido de Portugal durante a Inquisição e retornado a Holanda, entrou em contato com a obra do mestre de Delft e é considerado pelos críticos de arte como aquele que melhor definiu a obra de Vermeer. Spinoza escreveu: "São os objetos que fazem com que tenhamos percepção. Somos influenciados tanto pelo repouso como pelo movimento que os compõem." E Anthony von Leeuwnhoek (1632-1723), considerado o pai da microscopia, trazendo fortes indícios da utilização de instrumentos ópticos na arte, como a famosa

câmera escura ou obscura e que posteriormente, será o testamentátio de Vemeer.

Esperamos que por meio da inserção do cinema em sala de aula, tomando e trazendo as reflexões de Michel de Certeau[9] sobre a educação para nossos domínios, podemos afirmar que a apropriação, e é disto que se trata também esta relação, revela o intervalo entre o objeto "original" e as re-escrituras. Os atos e seus usos supõem estratégia, estabelecendo-se, portanto, em um lugar de poder que designa dispositivos de "verdades" que regulam práticas inscritas em um território de ninguém.

A apropriação, portanto, revela "outras representações de poder". Os detentores das relações institucionais e do acesso aos recursos passam a determinar o que e para que apropriar-se. As interferências constroem uma identidade em movimento de fora para dentro do texto artístico, vendo o passado, não como ele supostamente foi, mas em tudo o que ele pode ser desde o presente.

REFERENCES

[1] SANTAELLA, Lucia Santaella e NÖTH, Wifried. *Imagem* – Cognição. Semiótica, mídia. 3ª edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001, p. 13

[2] AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 226

[3] RYAN, Marie-Laure. *La Narración como Realidade Virtual*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 19.

[4] GRILO, João Mário. *Jornal das Letras*. Lisboa, 2004, p. 16-17

[5] Brush with Fate, dir. Brent Shields, perf. Glenn Close, Thomas Gibson and Ellen Burstyn, DVD, Hallmark Hall of Fame, 2003.

[6] EDSEL, Robert M. *Caçadores de Obras-Primas*. Tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

[7] BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

[8] MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 21

[9] CERTEAU, Michel. "A Invenção do Cotidiano". In: *Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.