

Adriana Rodrigues Suarez e Ana Luiza Ruschel Nunes

ARTE E CINEMA

INTERTEXTUALIDADES ENTRE
A PINTURA DE FRANCIS BACON
E O FILME LOVE IS THE DEVIL

Pesquisa e ensino

*Study for a portrait
of Francis Bacon
de John Maybury*

2ª edição revista e ampliada

série referência
editora
estúdiotexto



Adriana Rodrigues Suarez e Ana Luiza Ruschel Nunes

ARTE E CINEMA

**INTERTEXTUALIDADES ENTRE
A PINTURA DE FRANCIS BACON
E O FILME LOVE IS THE DEVIL**

Pesquisa e ensino

2ª edição revista e ampliada

série referência
editora
estúdiotexto 

EDITORA ESTÚDIO TEXTO

Diretora

Josiane Blonski

Editora-chefe

Ana Caroline Machado

Conselho Editorial

Dra. Anelize Manuela Bahniuk Rumbelsperger (UFPR)

Dr. Antonio José dos Santos (IST/SOCIESC)

Ms. Carlos Mendes Fontes Neto (UEPG)

Dr. Cezar Augusto Carneiro Benevides (UFMS)

Dr. Edson Armando Silva (UEPG)

Dr. Erivan Cassiano Karvat (UEPG)

Dra. Jussara Ayres Bourguignon (UEPG)

Dra. Lucia Helena Barros do Valle (UEPG)

Dra. Luísa Cristina dos Santos Fontes (UEPG)

Dr. Marcelo Chemin (UFPR)

Dr. Marcelo Engel Bronosky (UEPG)

Dra. Marcia Regina Carletto (UTFPR)

Dra. Maria Antonia de Souza (UTP/UEPG)

Dra. Marilisa do Rocio Oliveira (UEPG)

Dr. Rodrigo Labiak (UNICAMP)

Quando estamos motivados por metas que têm significados profundos, por sonhos que precisam ser realizados, por puro amor que precisa se expressar, então nós vivemos verdadeiramente a vida.

Greg Anderson

© 2022 Adriana Rodrigues Suarez e Ana Luiza Ruschel Nunes

Coordenação editorial

Editora Estúdio Texto

Ilustração de Capa

"estudo para auto-retrato 1973 uma", por Francis Bacon

Capa, projeto gráfico e diagramação

Ana Caroline Machado

Supervisão editorial

Josiane Blonski

Assistente editorial

Verônica Queji de Paula

Assistente administrativo

Érika Blonski

S939a

Suarez, Adriana Rodrigues

Arte e cinema: intertextualidades entre a pintura de Francis Bacon e o filme Love is the Devil: pesquisa e ensino (livro eletrônico)/ Adriana Rodrigues Suarez; Ana Luiza Ruschel Nunes. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2022. (Série Referência). 2. ed. rev. e ampl. 234 p., il. ; E-book - PDF

ISBN: 978-65-87261-30-0

Study for a portrait of Francis Bacon de John Maybury.

1. Arte pictórica. 2. Arte cinematográfica. 3. Francis Bacon - intertextualidade. I. Nunes, Ana Luiza Ruschel. II. T.

CDD: 791

Ficha Catalográfica elaborada por Maria Luzia Fernandes Bertholino dos Santos – CRB9/986

Depósito Legal na Biblioteca Nacional.

Este livro tem acesso público e gratuito com caráter educacional.

As imagens utilizadas nesta obra são de propriedade de seus respectivos produtores do filme.

PREFÁCIO DA 1^A EDIÇÃO

A QUEM SE DESTINA UM LIVRO que tem como tema o diálogo entre a pintura e o cinema? Somente a um público pertencente à academia, ou aos interessados e apaixonados por qualquer uma das duas artes, a pictórica e a cinematográfica? Acredito que a todos os públicos leitores, e esta confiança está não só em como o livro está organizado como nas escolhas das autoras por teóricos que possibilitam a elas explorar os discursos pictóricos e cinematográficos com amplitude, desembaraço e originalidade.

A intertextualidade presente desde o título, é a relação existente de um texto com outro, portanto a pintura e o cinema são compreendidos como texto, pois são objetos de significação e objetos culturais de comunicação entre sujeitos. Como os textos são produzidos em dado contexto social, artístico e histórico o analista em seu trabalho deve considerar o que está dentro do texto, e também o que está em seu contexto gerador.

Já na introdução, as autoras expõem a escolha para o pintor Francis Bacon e o filme *O amor e o diabo: estudo para um retrato de Francis Bacon*, do cineasta John Maybury. Percebe-se a preocupação das autoras em combinar as duas linguagens num percurso organizado em quatro capítulos.

No Capítulo 1, os fundamentos são alargados, por meio de reflexão que articula teorias de Benjamin (1936), Ismail Xavier (1997), Aumont (2004) e Vanoye (1994) para a exploração de conceitos como o de *decupagem* ou decomposição da imagem fílmica, de estilo, de narrativa e de leitura. Esta concebida como uma performance de reencenação na qual o ponto de vista do leitor/espectador do filme é, de certo modo, o do narrador do filme. Por tratar-se de uma leitura intertextual, o espectador do filme assume uma posição espectral, pois em seu processo de leitura fílmica

é também espectador da pintura de Francis Bacon que está inscrita no filme, apesar de não aparecer nele. As autoras esclarecem que o cineasta não foi autorizado a exibir as pinturas do artista, e nem necessitou, como vocês poderão acompanhar na leitura deste livro.

No capítulo 2, para aprofundamentos de quem se fala, são expostos o contexto de vida do artista Francis Bacon e do cineasta John Maybury. Em diálogo com outros, são expostas as leituras intelectuais de críticos de cinema sobre o filme analisado.

No capítulo 3, a partir da escolha de 23 planos do filme as autoras expõem os modos de articulação entre pintura e o cinema que foge à usual interpretação de que a pintura de Francis Bacon desempenha um papel de ilustração ou complemento da linguagem cinematográfica de John Maybury. Com o recurso da *decupagem*, texto imagético e verbal são exploradas conduzindo minuciosamente à análise intertextual das marcas que a pintura de Bacon deixa no filme em questão. A dramaticidade a partir da obscuridade das cenas, a ênfase em corpos fragmentados, o posicionamento dos corpos na cena filmica e na cena pictórica são destacados nas análises realizadas pelas autoras.

No capítulo 4, elegem outros 68 planos do filme para análise intertextual deste estudo comparativo. Como no capítulo anterior, as marcas textuais vão sendo exploradas pelo método da *decupagem* e analisadas com rigor e sensibilidade pelas autoras. Destaco a importância da defesa apresentada com fundamento em Deleuze (1981), de que a pintura não imita a realidade, mas é um ato independente e artificial derivado da expressividade de seu enunciador, neste caso o pintor. A exploração da intertextualidade de Bacon, Goya, Picasso e Maybury neste capítulo a partir da desconstrução imagética do filme em questão, demonstra como os recursos estilísticos e formais apropriados pelo cineasta conferem ao seu filme a dramaticidade por meio dos efeitos de sentido de desconforto e de aflição provocados

no espectador. Este é mais um mérito do livro: mostrar que o filme e a pintura são autônomos, independem da realidade para existirem e seguem seus princípios formais, estilísticos e técnicos na proposição de uma linguagem que é antes de tudo, poética.

Ao final podemos concluir a partir das análises realizadas que mesmo que o cinema busque a intertextualidade com outras produções e dialogue com a poética da pintura, como do filme de Maybury, a sua condição de arte independente deste fator, pois a garantia de sua existência está tanto no processo da linguagem cinematográfica e de seus elementos constituintes, como em sua própria autonomia.

Somente uma análise fundamentada e cuidadosa, como a que se apresenta neste livro pode conduzir o leitor na leitura destes dois textos imagéticos aqui explorados.

Prof^a Dr^a Moema Martins Rebouças (UFES)

APRESENTAÇÃO DA 2ª EDIÇÃO

NA 2ª EDIÇÃO trazemos para o campo da educação, provocando reflexões e ações educativas para o ensino do Cinema e, como audiovisual, no campo do conhecimento e do ensino em Artes Visuais. Nos parece transversalizar possibilidades interdisciplinares e até transdisciplinares com outras áreas de conhecimento num diálogo mais complexo e de leituras intertextuais na processualidade de repertórios de conhecimento do Cinema e sobre o Cinema, trazendo para as Artes Visuais/Cinema a compreensão da forma e conteúdo da linguagem cinematográfica e mais diretamente entre a pintura de Francis Bacon e o Cinema e leitura do filme de John Maybury. Pesquisar e educar para a leitura e compreensão crítica e ampliada de obras de arte e imagens filmicas e suas intertextualidades em diálogos e visualidades, na formação de professores de Artes Visuais, é desafiador. Isto revelado nos estudos e pesquisas realizados junto aos acadêmicos (do 2º ano) da Disciplina de Práticas Artísticas, no Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Neste sentido, viabiliza-se nesse processo o educar pela pesquisa, como nos diz Demo (1996) de que o formador/professor necessita ser mestre do questionamento reconstrutivo de forma qualitativa tanto formal quanto política, e nesse processo incorporando a competência humana fundamental que o mundo contemporâneo exige.

Isso nos leva a muitas reflexões e desafios, e tal expectativa centra-se na educação pela pesquisa, e direciona a realização no mesmo processo, ensino com pesquisa, educação e pesquisa, na devida hierarquia ética, cuja argumentação a favor, pode ser o diferencial mais frontal na educação escolar, pois estamos voltados a formação inicial de professores para atuar na educação básica. Sabemos que na sociedade existem muitos lugares e espaços educati-

vos, podemos citar a família, a igreja, os locais de trabalho, as cinematecas, as associações sem fins lucrativos, os museus, galerias e outros espaços educativos. Fica muito visível o que estes espaços e lugares não possuem e a escola possui, uma forma processual de organização do percurso educativo mediado pelo conhecimento, precisamos refletir sobre isso, em especial para aqueles que ainda não compreenderam o papel da escola e sua função no processo de aprendizagem de conhecimento. Se a escola foge a essa função e não realiza essa mediação de forma consciente e adequada perde sua especificidade. O futuro da escola primeiramente depende de ocupar o espaço da educação pela pesquisa, configurando de forma fundante como lugar de destaque privilegiado do conhecimento mediado no desenvolvimento humano, e que de longe, temos consciência, não soluciona tudo, mas colabora de forma decisiva para o crescimento e desenvolvimento social e científico para a compreensão crítica do mundo e mais do que isso para a humanização do crescimento e desenvolvimento da ciência, da arte e da sociedade.

Neste sentido, ainda destacamos outro esclarecimento de forma argumentativa, que é o estabelecimento da relação próxima que existe entre o pesquisar e educar, não se reduzindo um termo ao outro. Tanto educar como pesquisar pensa-se na relação muito próxima, e aqui pode-se ambos estar relacionados com o processo emancipatório, pois nomeiam a problematização como estratégia inicial, e se coaduna com a pesquisa que é antes de mais nada colocar em dúvida e ultrapassar o processo dado de conhecimento, e negar conquistas para construir outras por incorporação das já existentes, entendendo que o conhecimento é histórico e está em constante movimento. Educar da mesma forma começa pela negação positivista do conhecimento (ADORNO, 2012) e de dizer não à condição de massa de manobra. Tanto pesquisar como educar trabalham o sujeito sócio-histórico-cultural, para que este possa compreender a

realidade e nela intervir de forma possível para combater o senso comum que mina a ignorância. Assim, o formador de professores, em sua ação, desvele a condição dos alunos à sua condição de objeto, primando por uma educação tendo como fim a educação de um sujeito histórico-cultural e o conhecimento como meio de libertação e emancipação, com o saber/pensar, partindo da síncrese à abstração, para então chegar a uma síntese do conhecimento e da pesquisa, instrumentalizando o ensino para a aprendizagem.

Dentre tantas outras reflexões do pesquisar e ensinar, indicam grandes desafios de reconstrução, pois não convivem com a cópia e muito menos com a reprodução, signo da subalternidade e ainda, são contrários aos processos de manipulação, pois são sujeitos históricos, na capacidade de pesquisar e construir conhecimento elaborado com mãos próprias, mediado processualmente pelo professor para intervir devidamente instrumentado, ou seja, com conhecimento, é nesse sentido que a educação é política, emancipatória. Assim teoria e prática, forma e conteúdo, se unem ao conhecimento e ao saber apropriado para que possa intervir melhor na formação humana, desenvolvendo-se como sujeito histórico, promovendo uma leitura crítica da realidade mediada pelos signos e símbolos de várias culturas.

Nesta direção indissociar ambos, pesquisa e educação, será um caminho de qualidade formal e política como um todo, e não a separação estanque, que é usual se perceber na concepção de extensão, na formação de professores na universidade, e portanto uma atividade externa, voluntária, não-curricular, como se na sala de aula, aprende-se estudar, teorizar. Precisamos pensar que em outros espaços acontece a formação política, como no diretório estudantil, eventos culturais e/ou nas práticas extensionistas, em especial, na prestação de serviços. Podemos de forma consciente pontuar que na universidade a formação de professores, se torna ineficaz se conceber e executar desafios para a cidadania com uma proposta curricular intrínseca, fragmentada.

Assim intentamos na pretensão de educar pela pesquisa, possibilitando aos acadêmicos em formação inicial para atuar como professores na educação escolar, aprendendo a ensinar e aprendendo a pesquisar, que objetiva o propósito maior, de aproximar-se dessa possibilidade pedagógica de formação de professores para atuar na educação básica, e indissociar processo de aprendizagem e cidadania, reconstruindo conhecimento da linguagem cinematográfica e seu repertório e nesse processo os alunos se formam intrinsecamente. Assim sem reduzir, educar para a pesquisa, tratamos pois, de dar visibilidade do significado de lançar mão da pesquisa como instrumento especificamente escolar de educação, e da mesma forma na formação de professores ter a pesquisa nesse estudo realizado, como instrumento pedagógico e didático especificamente universitário de educação, na formação de professores.

Estes como futuros mediadores de um processo de produção de conhecimento conjunto, colaborativo e compartilhado, de forma reconstrutiva e criativa do conhecimento e realidade na elaboração própria e autônoma, para a compreensão crítica de mundo. Um desafio ao professor num processo de reconstrução e transformação permanente do conhecimento, no nosso caso, nos estudos do Cinema e Educação, de leitura imagética de forma intertextual com obra de arte e imagens de filme, compreendendo seu movimento, e com isso e os repertórios sobre e do Cinema, instrumentalizar a partir de processos devidamente estético e éticos.

Às inovações pedagógicas e em especial de garantir um processo formativo atualizado e humanizador, que o usamos dizer, que o nosso maior desafio como formadores de professores e o mais decisivo é formar para a qualidade de educar pela pesquisa.

Nesta direção e de forma compartilhada nesta etapa da pesquisa sobre Cinema e Educação e sua continuidade, provocamos e desafiamos a formação inicial de professores

a construir intertextualidades a partir do conhecimento da pesquisa relatada neste livro, com novos olhares, novas experiências, através dos conhecimentos a priori e pela pesquisa.

Assim, voltamos a trazer essa pesquisa que num primeiro momento teve como objetivo construir intertextualidades entre a pintura de Francis Bacon e o Cinema de John Maybury. Nesta edição incorporamos à pesquisa a proposta de interligar pesquisa e ensino na formação de professores de Artes Visuais, do Curso de Graduação em Artes Visuais. A proposta apresentada foi a de que os acadêmicos dialogassem com diferentes linguagens artísticas apresentando intertextualidades e proximidades visuais às pinturas do artista Francis Bacon e o filme *O amor é o Diabo – estudo para um retrato de Francis Bacon*, do diretor John Maybury.

Sabemos que existem muitas intertextualidades que podemos perceber entre visualidades nas produções artísticas, nos permitindo construir relações objetivas e subjetivas a partir do quê, para o nosso olhar, seja um processo emancipador. Segundo Gomes (2009, p. 94), “[...] de fato, os textos dos diferentes suportes guardam entre si relações complexas, que apontam mais para o aproveitamento e a intertextualidade do que propriamente para a superação de uns pelos outros.” Quantas vezes, ao assistirmos um filme, ao vermos uma publicidade, ao lermos uma revista, um livro, e observarmos uma obra de arte, ou até uma cena do cotidiano, faz com que nossa memória revise “imagens” semelhantes, construindo relações, ou até mesmo, revisitando algo que estava esquecido e muitas vezes obscurecido. Essas relações são importantes para sentirmos certas apropriações, construindo narrativas mais fundamentadas, leituras ricas em mensagens/significados, trazendo o passado ao presente, o presente ao passado, o feio ao belo, o belo ao feio, o objetivo ao subjetivo, o subjetivo ao objetivo, o lógico ao ilógico e o ilógico ao lógico, e assim por diante, isso, ao nosso ponto de vista, se torna fascinante.

A proposta realizada junto aos acadêmicos, teve como orientação inicial, o conhecimento do estudo e pesquisa apresentada no livro publicado em 2018, em sua primeira edição, e que neste momento, em 2022, revisitamos o estudo e atualizamos, ampliando para o campo da educação e ensino com pesquisa na formação de professores de Artes Visuais. Este momento pedagógico na formação de professores de Artes Visuais, com certeza foi de suma importância para o resultado obtido, pois todo processo na reconstrução do conhecimento com os acadêmicos, pela pesquisa e investigação sobre Cinema e Educação, e todo o repertório de conhecimento da linguagem cinematográfica e da metodologia de leitura filmica, reconstruíram de forma colaborativa pela mediação dos formadores, produzindo conhecimento, investigando, problematizando, pesquisando.

Conheceram e pesquisaram sobre o artista Francis Bacon, sobre sua poética e suas produções artísticas e desse processo construíram novos conhecimentos. Com esse olhar construído, a sessão filmica foi a possibilidade seguinte de forma indissociada, para que então compreendessem a realização e a construção da proposta. Discutimos com os acadêmicos de forma problematizadora, e então se colocaram em atitude de pesquisadores, e nesse processo se educavam e se instrumentalizavam sobre o que é intertextualidade, o que, a partir deste conhecimento e entendimento do mesmo, poderiam construir, revisitando seus conhecimentos e assim construir as suas intertextualidades com os objetos de estudo: o filme, o artista estudado e o conhecimento construído. Realizamos de forma compartilhada, discussões prévias da produção audiovisual e sobre a interconexão e aproveitamento de outras linguagens, de grande riqueza, pois despertou nos acadêmicos do Curso de Artes Visuais em formação inicial para a docência, muitas relações, curiosidades e o mais importante, novos olhares sobre e a interconexão e a pesquisa da **Pintura de Francis Bacon e o Cinema de John Maybury: intertextualidades**.

Na sequência da proposta, cada acadêmico deveria construir junto as obras de pintura de Bacon e o filme de Maybury correlações entre sua linguagem artística escolhida, construindo uma nova narrativa intertextual, o que exigiu estudo e pesquisa e nesse percurso, o educar. Como as trocas/reflexões/discussões são importantes, os olhares se ampliaram, pois, cada sujeito ou acadêmico contribuiu com seus conhecimentos prévios, alicerçando os novos conhecimentos, as novas interrelações. Foi dessa maneira que o encantamento sobre o resultado desta proposta trouxe a necessidade de ampliar para a 2ª edição, e mostrar as novas intertextualidades na pesquisa das imagens das obras do artista e no filme apresentado, vistos pelos acadêmicos, participantes deste processo.

Nesta proposta, em sala de aula, participaram dezoito (18) acadêmicos, sendo inviável apresentar aqui nessa 2ª edição - ampliada, todos os resultados. Com isso, apresentamos uma mostra de três (3) acadêmicos, os quais autorizaram o uso do seu nome e o uso parcial das suas pesquisas para compor o Capítulo V – Intertextualidades Poéticas: o processo de pesquisar e educar, na interconexão entre pesquisa e educação na formação inicial de professores de Artes Visuais.

**Adriana Rodrigues Suarez
e Ana Luiza Ruschel Nunes**



SUMÁRIO

Introdução	21
CAPÍTULO I	
Fundamentos teóricos e caminhos para análise fílmica	29
CAPÍTULO II	
O amor é o diabo: estudo para um retrato de Francis Bacon – filme dirigido por John Maybury	73
CAPÍTULO III	
Relação íntima: construção de uma sequência em 23 planos de análise do filme.....	91
CAPÍTULO IV	
Conflito final entre os personagens de Bacon e de Dyer: qual o fim?	127
CAPÍTULO V	
Intertextualidades Poéticas: o processo de pesquisar e educar.....	205
Considerações finais	225
Referências	230
Sobre as autoras.....	232



AS IMAGENS como representação inteligível de alguns objetos capazes de serem reconhecidos pelo homem necessitam concretizar-se materialmente. Denominamos imagens, as formas reconhecíveis ou não reconhecíveis, impressas sobre papel ou sobre uma película. Nas civilizações greco-latinas, as imagens eram mais valorizadas pelo talento refletido do que por aquilo que representavam. As primeiras imagens exigiam, de quem as realizava, um talento especial para o trabalho de seleção e materialização de uma pequena zona da esfera ambiental e visual do sujeito; a imagem, portanto, era artesanal e seus especialistas gozavam de um enorme prestígio. (CASASÚS, 1980).

Durante a Idade Média, as imagens tinham o papel de catequizar seus fiéis. Um único painel representava uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora, à medida que avança pelo enredo da pintura. No Renascimento, as imagens representadas nos quadros se congelavam em um instante único: o momento da visão tal como percebida pelo espectador. A narrativa passou a ser transmitida por simbolismo, poses dramáticas. As imagens, porém, se apresentavam à nossa consciência encerradas em sua moldura, pela parede de uma caverna ou pela parede de um museu. (MANGUEL, 2001).

O fato é que a imagem pode ser interpretada através de códigos. Essa interpretação – da imagem que representa um objeto – percebida por um receptor – decorre dum complexo processo denominado comunicação.

Segundo John Berger, em sua obra *Modos de Ver*, nunca olhamos para uma coisa apenas, sempre olhamos

para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando e buscando um significado para determinadas imagens. (BERGER, 1999, p. 11).

Neste livro, sublinhamos uma leitura imagética onde buscamos construir uma correlação intertextual entre a imagem pictórica de Francis Bacon e a imagem cinematográfica de planos selecionados do filme *O amor é o Diabo – estudo para um retrato de Francis Bacon (Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon)*, de John Maybury, 1998. O Cinema através de suas técnicas, permite a simulação de muitos elementos plásticos – luz, cores, texturas, profundidade, montagens, com suas particularidades, produzindo assim, um determinado significado ao objeto.

Vários filmes fazem alusão direta à pintura, além de utilizarem seus elementos em sua elaboração. O Cinema, por vezes, serve-se de elementos pictóricos para representar a própria pintura e conferir maior veracidade a esse simulacro do simulacro; em outros casos, encontramos filmes cujo enredo é inspirado na vida e na obra de grandes pintores.

O filme do diretor John Maybury, no entanto, apresenta características peculiares: o realizador foi proibido de mostrar imagens das obras pictóricas do artista Francis Bacon nas cenas cinematográficas, pois não obteve a autorização legal para uso dessas imagens. Com esse conhecimento, foram selecionadas cenas (planos) produzidas no filme, a busca de identidade da produção artística de Bacon, através de vários recursos cinematográficos usados pela direção de Maybury.

Este livro encontra-se estruturado em cinco capítulos, os quais constroem o caminho para se chegar ao objetivo da proposta de análise imagética, construindo desta maneira uma correlação entre a pintura de Francis Bacon e o cinema de John Maybury.

No primeiro capítulo abordamos os Fundamentos teóricos apresentando a metodologia utilizada como no

texto *A obra de Arte na Era da Reprodutividade Técnica*, escrito em 1936 por Walter Benjamin. O filósofo alemão Benjamin traz em seus fundamentos as relações entre a Arte e a Técnica; o professor e teórico de cinema Ismail Xavier, em seu livro *Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005) aborda elementos essenciais do Cinema, como montagem, decupagem, enquadramento, entre outros aspectos significantes; professor e teórico de cinema Jacques Aumont, através da obra *O olho interminável: Cinema e Pintura* (2004) apresenta contribuições na relação da existência da imagem nos contextos da pintura e do Cinema; recorreremos ainda ao texto de Nick Browne, *O espectador-no-texto: a retórica de* No tempo das diligências, para compreender como o autor organizou a leitura dos planos do filme citado, mostrando a condição do espectador na análise da narração, compreendendo a organização das imagens nos planos.

O segundo capítulo é dedicado ao conhecimento do corpus desse livro. Analisamos o filme *O amor é o Diabo – estudo para um retrato de Francis Bacon*, com comentários sobre sua repercussão e sua sinopse, e também, a biografia do diretor John Maybury, destacando comentários sobre a repercussão do filme e sua sinopse. Em seguida, a apresentação da vida e obra de Bacon, que muito estimulou a investigação da análise proposta.

O terceiro capítulo é dedicado à análise da primeira sequência, composta por 23 planos, escolhidos por sua representatividade, nomeado de *Relação Íntima*. Construímos um estudo comparativo, realizando uma leitura imagética sobre os planos selecionados e relacionando-os às obras de Bacon. Buscamos evidenciar que tipos de manipulações através das câmeras foram feitas na tentativa de fazer ou de analisar as aproximações do filme a uma representação pictórica.

O quarto capítulo é dedicado à análise da segunda sequência, composta por 68 planos, nomeado de Conflito

Final entre os personagens de Bacon e de Dyer: Qual o fim? Da mesma maneira que foi construído um estudo comparativo no terceiro capítulo, novamente foi realizada uma leitura imagética sobre os planos selecionados do filme às obras de Bacon.

No quinto capítulo, apresentamos de forma original a ampliação da pesquisa que está contida na 1ª edição. Nesta 2ª edição do livro, demonstramos os resultados da ação educativa com as experiências e aplicabilidades de Intertextualidades com outra proposta, agora de ensino e pesquisa na Educação Superior, compreendendo a formação inicial de professores do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR. Neste capítulo, destacamos recortes das proposições e provocações realizadas com os acadêmicos, os quais a partir dos estudos e análises críticas dos capítulos anteriores apresentadas/estudadas, construíram outras intertextualidades (pintura, literatura, escultura, entre outras) a partir do Filme "O Amor é o Diabo" de John Maybury.

Nas considerações finais os resultados dessa análise fílmica realatam as experiências enquanto espectadora que interpreta a narração a partir do próprio ponto de vista, construindo a correlação entre a pintura de Bacon e o cinema de John Maybury.

Segundo Berger (1999) quando lemos imagens, de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente encerradas por sua moldura. Podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais a fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos em si mesma. Uma imagem existe

no espaço que ocupa independentemente do tempo que reservamos para contemplá-la. Para o autor,

Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Nunca olhamos para uma coisa apenas, sempre olhamos para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, em movimento, captando coisas num círculo à sua própria volta. Toda imagem incorpora uma forma de ver. (BERGER, 1999, p. 14).

Construir uma narrativa por meio de ecos de outras narrativas torna-se possível por meio da ilusão do autorreflexo, também por meio do conhecimento técnico e histórico, entre devaneios, preconceitos, ingenuidade, logo, nenhuma narrativa, seja ela na pintura, na fotografia ou no cinema, é definitiva ou exclusiva.

As representações imagéticas sofrem ao longo do tempo transformações significativas. O indivíduo representou nas cavernas seu cotidiano, e desenvolveu técnicas pictóricas para a significação do mundo, como, por exemplo, no período renascentista. Com a fotografia, a câmera isolou as aparições momentâneas e assim destruiu a ideia de que as imagens eram atemporais. A invenção da câmera mudou a maneira como o ser humano via o mundo. O visível passou a significar algo diferente para ele. Isso se refletiu imediatamente na pintura.

Surge então o cinema, a imagem com a ilusão de movimento. Se já é um fato tradicional a celebração do realismo da imagem fotográfica tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem capaz de representar, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza: o movimento.

O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão, estabelecida graças à representação do movimento dos objetos, suscitaram rea-

ções imediatas e reflexões detidas. Nos primeiros tempos dessa invenção, com a primeira projeção cinematográfica em 1895, são numerosas as crônicas que nos falam das reações de pânico ou de entusiasmo provocadas pela confusão entre a imagem do acontecimento e a realidade do acontecimento visto na tela.

Ismail Xavier, em seu livro *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005) cita uma afirmação de André Bazin:

Os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes sugere, o *quadro* da imagem, mas um "recorte" (*cache* em francês) que não pode senão mostrar uma parte da realidade. O quadro (pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga. (XAVIER, 2005, p. 20).

No caso do cinema, o movimento efetivo dos elementos visíveis é responsável por uma nova forma de presença do espaço "fora da tela". A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa.

Existe a possibilidade de técnicas de pintura serem representadas por uma câmera cinematográfica, a qual pode simular as pinceladas do artista pelo movimento da câmera, o efeito da luz, destaque da cor, a textura, tornando assim matéria para a produção do diretor. Nesse caso, a pintura pode emprestar autoridade ao diretor. Num filme, o modo pelo qual uma imagem segue uma sequência, constrói um argumento que se torna irreversível. (BERGER, 1999, p. 28).

O presente livro tem como principal motivação interesses em investigar o diálogo imagético entre dois meios de representação, a pintura de Francis Bacon e o filme *O Amor é o Diabo*, de John Maybury, no sentido de construir uma

leitura intertextual entre as obras do artista e os planos do filme.

Com isso sabemos que a linguagem comum do imaginário visual constitui-se num amplo panorama a ser explorado. As imagens nos informam. Mas podemos questionar se qualquer imagem pode ser lida? Ou pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem se encerra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema autossuficiente de signos e regras? Qualquer imagem admite tradução em uma determinada linguagem compreensível, seja essa a pintura ou o cinema, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de narrativa da imagem? Seria possível construir um diálogo, uma intertextualidade, entre as imagens da linguagem pictórica de Bacon com a linguagem cinematográfica de Maybury? O que essas imagens têm a nos falar, a nos traduzir?

Com isso o objetivo desse estudo buscou construir uma análise textual (fílmica) entre a obra de Francis Bacon e o filme *O amor é o Diabo: Estudo para um retrato de Francis Bacon*, dirigido em 1998 por John Maybury. Investigar as características da representação visual da obra pictórica de Bacon vinculadas à obra cinematográfica do diretor John Maybury estabelecendo um diálogo entre a obra pictórica do artista Bacon com a obra cinematográfica do diretor Maybury. A intenção foi analisar a composição estética do filme, destacando os elementos da linguagem cinematográfica, como: cenário, iluminação, figurino, cor, textura, objetos.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS E CAMINHOS PARA ANÁLISE FÍLMICA

ESSE ESTUDO segue uma abordagem qualitativa, de natureza interpretativa (MOREIRA, 2006). A Análise fílmica faz parte em analisar um filme, isto é, sinônimo de decompor esse mesmo filme. A metodologia para se proceder à análise de um filme, implica em duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. (VANOYE, 1994).

A decomposição recorre a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da análise é o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme, no caso do corpus desse estudo, o filme *O Amor é o Diabo: Estudo para um retrato de Francis Bacon*. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme. (VANOYE, 1994). Para o embasamento teórico dessa pesquisa foram utilizadas leituras dos autores relacionados ao tema Cinema e Pintura, como: Walter Benjamin (1936), Ismail Xavier (1997), Jacques Aumont (2004, 2008) e Nick Browne (2005).

O filósofo Walter Benjamin, no texto *A obra de Arte na Era da Reprodutividade Técnica*, escrito em 1936, abor-

da as relações entre a Arte e a Técnica. De maneira muito significativa, propõe um prognóstico através de conceitos importantes, colaborando, assim, no entendimento da relação e da importância do Cinema e a percepção sensível do homem moderno, abordando aspectos revolucionários cruciais dessa forma de arte fundada pelo advento das técnicas de reprodução.

Marcado pelo marxismo, Benjamin (1986) investiga como as relações de produção afetam o campo cultural. O pressuposto básico dessa relação é a consideração da obra de arte como um “fato material”.

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. É importante que essas imagens existam e não necessariamente que sejam vistas. Com a Era da Reprodutividade, o estatuto da obra de arte se altera, perdendo sua “aura”.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1986, p. 170).

À medida que a obra de arte se emancipa dessa aura pelos vários métodos da reprodutividade técnica, torna-se possível sua exposição e sua aproximação do espectador. A fotografia colabora com o rompimento da aura na obra de arte; a questão do culto¹ começa a recuar colocando em questão a função da pintura de representar o real, evidenciando a utilidade da câmera em reproduzir com maior

¹ (1) adoração ou homenagem à divindade em qualquer de suas formas e em qualquer religião; (2) modo de exteriorizar o culto (1); ritual. (3) veneração, preito. FERREIRA, A., *Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2011.

fidelidade e rapidez o mundo visível. Benjamin (1986) caracteriza o surgimento da fotografia não somente como um acontecimento técnico, mas como um divisor nas transformações irreversíveis na esfera da arte. A obra de arte ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, perde qualquer aparência de autonomia. Nunca as obras de arte foram tão reproduzidas como atualmente.

O autor afirma que o desenvolvimento técnico emancipa a sociedade moderna, destacando o cinema como resultado dessa evolução social. O cinema exercita no indivíduo as novas percepções e reações do aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais na sua vida cotidiana. As discussões levantadas quanto aos valores artísticos entre a pintura e a fotografia, tornam-se menos complicadas em relação ao que o cinema despertou na sociedade moderna.

A natureza ilusionística² do cinema se dá pelo resultado da montagem construída pela intenção do diretor. A imagem cinematográfica resultante dessa prática estimula a subjetividade de seus espectadores.

Em outras palavras, no estúdio, o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (BENJAMIN, 1986).

No texto, Benjamin (1986) destaca de maneira significativa a relação entre o pintor e o cinegrafista. Inicia destacando o filme como um espetáculo jamais visto em outras

² Supostamente faz desaparecer objetos, iludindo a vigilância do espectador; mágico, ilusionismo. FERREIRA, A., *Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2011.

épocas. Evidencia em seus escritos que a grande fascinação do cinema se dá durante a filmagem. A relação construída por Benjamin entre o pintor e o cinegrafista metaforiza o pintor como um mágico e o cinegrafista como um cirurgião.

A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no polo oposto ao mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico, o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. (BENJAMIN, 1986).

As imagens produzidas pelo cinegrafista e pelo pintor são, assim, essencialmente diferentes. O pintor observa sua obra com uma distância natural entre a imagem e ele próprio, já o cinegrafista penetra profundamente nas vísceras da realidade da imagem produzida. A imagem pictórica é total, a imagem produzida pela montagem do filme é composta de fragmentos que se recompõem segundo novas leis, resultantes da era da reprodutividade.

Desta maneira, a descrição cinematográfica da realidade torna-se mais significativa para o espectador do que a pictórica, pois oferece a ele o direito de exigir da arte a condição de penetrar, através dos aparelhos, no âmago da realidade. Benjamin, em sua análise em relação à recepção das obras pictóricas, expõe a tese de que a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica-se em relação ao comportamento da massa com a arte, retrógrada diante do artista Pablo Picasso e progressista em relação ao diretor e ator Charles Chaplin. (BENJAMIN, 1986).

Apesar das transformações com características bastante evidentes no Modernismo, principalmente em movimentos artísticos como o Dadaísmo e depois o Surrealismo, a Arte Pictórica não conseguiu desvencilhar-se totalmente da tradição. As obras dadaístas buscavam em suas imagens uma agressividade no encontro entre o espectador, projetando sensações de dentro para fora, golpeando-os, questionando assim, o próprio estatuto da arte, mas, apesar desse comportamento revolucionário o suporte com que se manifestavam – o quadro de cavalete – permanecia determinado pela tradição.

Na análise do autor, os espectadores apresentam sensações estéticas diferentes quando confrontados com as obras pictóricas e as obras cinematográficas, concluindo que esse comportamento progressista é caracterizado pela união entre o prazer de ver e de sentir com a atitude do especialista. Assim, percebe-se que o cinema consegue unir a capacidade de fruição e de crítica do espectador, tornando essa arte mais significativa para o meio social evidenciando sua recepção de maneira coletiva, diferente da obra pictórica, que faz com que o espectador desfrute do novo. Como afirma Jeanne-Marie Gagnebin,

O ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica*, notadamente pode ser lido não só como a descrição do fim de uma idade estética, mas também como a tentativa de uma estética positiva de distração (*Zerstreuung*), portanto de um outro tipo de recepção (*aisthêsis*) que do recolhimento cultural e cultural, uma percepção ao mesmo tempo difusa e perspicaz que caracterizaria o grande público do cinema, segundo Benjamin. (GAGNEBIN, 1989, p. 109-110).

Em uma passagem muito interessante, Benjamin compara a tela do cinema à tela pictórica. Na tela do cinema, a imagem se move, onde o espectador constrói uma associação de ideias a qual é interrompida imediatamente com

a mudança da imagem, provocando um choque, exigindo uma atenção aguda do observador, enquanto na tela pictórica a imagem é estática, ela convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Logo diante do filme, isso não é mais possível. Portanto, segundo o autor, o cinema é a forma de arte que rompe definitivamente com a tradição, sem qualquer traço artesanal, com natureza técnica. Para o público, a exibição de um filme não resulta em uma atitude meramente contemplativa.

Em relação à recepção do espectador, Benjamin (1986) afirma que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. O cinema rompe com a tradição, recentes teorias demonstram que mesmo tendo sua natureza técnica, o cinema não emergiu completamente imune à tradição.

Na tela pictórica, o observador constrói uma relação íntima com a cena, preso numa armadilha, sua ação é limitada pela vigência de um conjunto de regras esquemáticas, e graças a esse efeito o olho penetra no quadro ocultando os vestígios de suas qualidades físicas (o suporte, as pinceladas e a matéria). Essa capacidade do espectador garante a continuidade do mundo, conferindo unidade e ordem, por meios completamente artificiais e ilusórios. O cinema se constitui por enquadramentos não fixos, numa sequência de imagens em um determinado ritmo, produz assim a sensação de movimento. A variação de planos, captações da câmera, possibilitam pontos de vista variados. Este seria um dos principais aspectos revolucionários do cinema, o de ampliar a percepção humana, adequando-se ao novo mundo óptico.

Segundo Peixoto,

[...] a filmagem, abolindo a distância natural entre a realidade dada e aquele que a representa [...], penetra em profundidade na própria estrutura do real. [...] O Cinema, enfocando os comportamentos mais cotidianos dos indivíduos, revela suas ações mais inconscientes. A fragmentação do mundo moderno exige mesmo esta apreensão através de instrumentos. É que o Cinema, ampliando o mundo dos objetos com que tomamos contato, acarreta um aprofundamento da percepção e da experiência. O próprio processo técnico de produção da obra de arte conduz a esta metamorfose. (PEIXOTO, 1982, p. 167-168).

As técnicas cinematográficas possibilitam ao espectador conhecer o que se passa no íntimo das ações do cotidiano. Para Benjamin, a imagem no cinema tem o poder de suscitar a ação despertando poderes sobre nossos pensamentos, modificando comportamentos ou em outros termos o poder da persuasão, com isso, se chega à tese benjaminiana: a de que o Cinema passa a influenciar o inconsciente dos espectadores através dos sonhos, alucinações e distúrbios psíquicos da população. (BENJAMIN, 1986, p. 177).

A contribuição de Benjamin torna-se muito significativa para essa pesquisa, pois mostra o entendimento da condição da arte como técnica, isto é, da pintura e o cinema como meios independentes. Posiciona a pesquisadora em relação à recepção de cada meio, através da diferenciação do olhar sobre a pintura e o cinema.

OS FUNDAMENTOS DE ISMAIL XAVIER: LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Segundo os fundamentos do teórico de cinema Ismail Xavier (2005) sobre a Linguagem do novo meio-cinema, especialmente em seu livro *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* destaca a fotografia como um meio para a representação do realismo, mostrando a

fotografia muito mais intensa no cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem capaz de reproduzir não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente, uma propriedade essencial à natureza: o movimento. O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo não impõe nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas, mas o exercício de duas operações básicas na produção de um filme: o de filmagem que envolve a opção de como os vários registros serão feitos e a montagem, escolha de como essas imagens serão combinadas e ritmadas.

Xavier (2005) destaca Noel Burch que lembra o fato importante do espaço que se estende para fora do campo da visão. Burch explica sobre este espaço não captado pelo enquadramento:

Para entender o espaço cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento. (XAVIER, 2005, p. 19).

Xavier (2005) explica que uma imagem, a qual não compreende o espaço do enquadramento, passa implicitamente a não ser considerada cinemática apesar de ser materialmente cinematográfica. De um modo geral, pode-se dizer que o espaço observado na tela, sugere sua própria extensão, dependendo de como foi organizada essa mostra imagética.

As metáforas que a lente da câmera propõe são uma espécie de olho de um observador astuto apoiado no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois as mudanças de direção, avanços e recuos, permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. A câmera também em movimento dá a impressão de que há um mundo do outro

lado, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida.

Em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que se abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. No cinema, essa noção de "janela" marca a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, definindo a relação entre o mundo da representação artística e o mundo real.

A chamada expressividade da câmera não se esgota somente na sua possibilidade de movimentar-se, mas também na multiplicidade de pontos de vista para focalizar determinados acontecimentos, permitindo assim a montagem. O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem se dá pelo momento de colapso da "objetividade", mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção humana, indicando assim um ato de manipulação, caracterizando a montagem como perda de inocência. Por outro ponto de vista, a descontinuidade do corte remete ao afastamento frente à continuidade de nossa percepção do espaço real.

Entre as relações existentes no Cinema, Xavier (2005) escreve sobre a decupagem como o processo de decomposição do filme em planos, portanto sequências e cenas. A rigor, o autor fala sobre decupagem/montagem, destacando suas equivalências, identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e a montagem é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados. (XAVIER, 2005).

O plano não corresponde a cada tomada de cena, um segmento contínuo da imagem. Corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado, podendo designar a posição particular da câmera em relação ao objeto. Os Planos podem ser classificados em: *Plano Geral*, *Plano Médio*, *Plano Americano*, *Primeiro Plano (close-up)*.

Plano Geral: a câmera mostra todo o espaço da ação; *Plano Médio*: a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário); *Plano Americano*: as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente; *Primeiro Plano (close-up)*: câmera próxima, mostrando somente o detalhe, ocupando quase a totalidade da tela.

A filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem. A montagem existe quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo, não comprometendo o resultado de cada cena. A plateia aceita esta sucessão de imagens não-natural de maneira imediata, porque esta sucessão caminha de encontro a uma convenção da representação dramática perfeitamente assimilada.

Xavier (2005, p. 29) destaca André Malraux, o qual informa que o corte dentro da cena é o ato inaugural da arte cinematográfica, explicitando algo naquele momento presente na mente de muitos teóricos. Em destaque, a montagem paralela focaliza acontecimentos simultâneos, cujo modelo clássico é a montagem de perseguições onde o bem persegue o mal e a figura do herói luta contra obstáculos para salvar a heroína, prestes a ser vítima de algum acidente ou cruel ataque.

Dando destaque aos cortes que decompõem uma cena contínua em pedaços, estes não estilham a representação também em pedaços, desde que sejam efetuados de acordo com determinadas regras. São associadas à manipulação do interesse do espectador e do esforço efetuado em favor da integridade do fato representado. As regras funcionam para estabelecer uma combinação de planos que resultem numa sequência de imagens numa continuidade *espaço-temporal reconstruída*.

Logo, a decupagem clássica tem o caráter de sistema, cuidadosamente elaborado com repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, resultando num aparato de procedimentos adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem, tornando-a invisível. A mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena marca uma importante ruptura frente ao espaço teatral.

Xavier (2005, p. 34) destaca em seu texto as considerações de Pudovkin sobre a preocupação fundamental com o ritmo de sucessão das imagens e a observação de que deve haver certas compatibilidades entre duas imagens sucessivas, de modo a se definirem certas relações plásticas. A relação entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem, assim como o jogo de tensões e equilíbrios devem ser estabelecidos no desfile das configurações visuais. Longe de termos um esquema linear que vai da impressão de realidade à fé do espectador, temos um processo de interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador. A eficiência desse mecanismo de identificação se dá pela combinação de dois elementos: *shot* (plano)/*reaction-shot* e câmera subjetiva.

A câmera subjetiva assume o ponto de vista de um personagem, que observa as situações de sua posição e a *reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito, em geral psicológico, dos acontecimentos. O olhar do espectador se confunde com o do personagem, a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, podendo catalisar uma identidade mais profunda diante da situação. Uma observação pertinente: não se deve confundir o procedimento da câmera subjetiva com representação direta de processos psicológicos do personagem, como suas lembranças, sonhos, imaginação.

A combinação entre a câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é o chamado campo/contracampo, procedimento chave no cinema dramático, construído dentro dos princípios da identificação, a câmera ora assume o ponto de vista

de um, ora de outro personagem, fornecendo uma imagem da cena em alternância de pontos de vista opostos, lançando o espectador para dentro do espaço de diálogo.

Segundo Xavier (2005, p. 36), Pudovkin compreende a *decupagem* de uma cena pela posição da câmera, a qual mostra os fatos de cima ou de baixo, de perto ou de longe. O cineasta expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando imagens num certo estilo. Esse estilo é definido pela maneira que trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem. Desta maneira o cineasta satisfaz a lógica e, acima de tudo, expressa uma visão particular dos acontecimentos.

Xavier destaca ainda que, para Pudovkin, toda ênfase é dada à irregularidade das imagens e à originalidade do espaço-tempo definido pela montagem. O processo não é visto apenas como uma simples fixação do acontecimento que se passa em frente à câmera, mas como forma peculiar de representação desse evento. "Entre o evento natural e sua aparência na tela, existe uma nítida diferença. É exatamente essa diferença que faz do cinema uma arte". (XAVIER, 2005, p. 54).

Nessa formulação teórica de Pudovkin, seu ponto de vista estético é sua crítica ao naturalismo. Para ele, o realismo não estará na precisão e na veracidade dos mínimos detalhes da representação; a arte será realista mais pelo significado produzido do que pela naturalidade dos seus meios. A reorganização espaço-temporal, a realidade especialmente construída no interior do filme são justamente os elementos discursivos que tornam possível a percepção daquilo que não é imediatamente visível na nossa experiência direta do mundo. O naturalismo é representado pelo

Cinema de espetáculo à procura de representação fiel do fato imediato com todos seus detalhes, o realismo implica num cinema capaz de apreender relações dialéticas, isto é, a procura de uma fidelidade ao que não é dado visível de imediato, à própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis.

Ainda, Xavier (2005) cita Balazs, para qual a articulação arte/realidade é explorada em outras direções: de um lado a representação no cinema obedece a leis estéticas gerais que se aplicam à arte realista, de outro lado, a visualidade do processo carrega em si revelações aptas a influir decisivamente no desenvolvimento histórico da sensibilidade humana.

Logo, indica passos decisivos: (1) existe uma realidade objetiva, independente da nossa consciência e de nossas ideias artísticas; (2) arte e formas não se encontram *a priori*, como dados inerentes à realidade, mas são métodos humanos de aproximação em direção a ela; (3) diferentes métodos podem revelar diferentes aspectos, o cinema vê conquistar novos terrenos na abordagem dos aspectos visíveis desta realidade; (4) e que todos os métodos têm em comum é o fato de serem sempre uma visão humana da realidade, uma representação em perspectiva mediada por uma subjetividade. (XAVIER, 2005, p. 56).

No cinema, torna-se possível a captação do sentido impresso no gesto, expressão na face humana ou sugerido pelas linhas dominantes de uma paisagem. "O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência interior que é tomada imediatamente visível sem a mediação de palavras" (*Theory of the film*, p. 40). Para Balazs, o cinema revela a dimensão da fisionomia, capaz de significar algo não espacial e não visível acentuando a função do primeiro plano, o qual realça e revela todo o complexo processo.

Como já mencionado anteriormente, essa pesquisa tem como objetivo a construção de uma relação intertextual entre as obras de Bacon e o filme *O amor é o Diabo*:

Estudo para um retrato de Francis Bacon, faz-se necessário conhecer a teoria do antirrealismo e o Cinema das sombras, destacado no capítulo V do livro *O Discurso Cinematográfico* de Ismail Xavier (2005, p. 99).

A rica possibilidade do novo momento, da nova arte estava ligada ao “valor poético” da imagem. O traço comum aos diferentes “ismos” (séc. XX) das vanguardas europeias, acontecem em oposição à tradição clássica, onde a imitação do real perde sua função. A vanguarda apresenta como característica imediata a ruptura, por meio de técnicas e convenções próprias, articulando-se com um discurso teórico-crítico justificando seu novo olhar sobre a realidade, através de uma visão oposta ao projeto realista.

As propostas da vanguarda significam falar de uma estética que é antirrealista, vista por olhos enquadrados na perspectiva renascentista ou no plano narrativo, julgado pelos critérios de uma narração linear, denominada pela lógica do senso comum, afinal todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista. O pintor impressionista dirá que sua visão e seu modo de pintar são mais fiéis à pura sensação visual; Cézanne dirá que todo o seu projeto liga-se à pintura que provém da natureza e críticos favoráveis ao estilo cubista que o mais novo estilo pictórico é mais compatível com as condições da vida moderna, Fernand Léger será explícito na proposição da vanguarda como o mais rico e mais profundo realismo.

O cineasta e o pintor surrealista dirão que o mundo surreal, que emana de suas imagens é mais real, como o próprio nome o indica, do que o real captado e organizado pelo senso comum. Enquanto a vanguarda investiu contra a própria ideia de representação (mimese) e propôs a atividade artística como criação de um objeto autônomo e dotado de leis próprias de organização, o pintor modernista destruiu a visão do quadro como janela, provocando estranheza não permitindo um acesso imediato, mas oferecendo ao espectador inúmeras maneiras de interpretação.

No Cinema, as propostas "antirrealistas" apostam na construção do "cinema poético" compatível com os "ismos" da vanguarda, implica em trabalhar contra a reprodução "natural" e contra a ideia de mimese.

O ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica vem inicialmente de uma tendência específica marcada por uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera: a tendência expressionista. A mesma que, ao longo da história do cinema, receberia um duplo ataque, sendo alvo dos defensores dos vários realismos e alvo dos teóricos da vanguarda. (XAVIER, 2005, p. 100).

O procedimento característico e evidente do expressionismo foi a pré-estilização como forma de trair o realismo da imagem fotográfica, elaborando um espaço dramático sintético artificialmente, procurando efeitos diversos. Utilizam superfícies, paredes e solos pintados num estilo marcado por distorções, linhas curvas, transportando para o espaço cinematográfico estruturas espaciais e formas próprias do mundo não naturalista e ao espaço pictórico da arte moderna. O estilo expressionista não obedece às regras de continuidade e aos padrões de coerência espacial próprios da *decupagem* clássica. O Cinema experimental ou de vanguarda, como é mais conhecido, coloca em prática a experimentação da linguagem cinematográfica.

O estilo cinematográfico expressionista trabalha contra a superfície clara, a *decupagem* clara, contra o gesto natural e o drama inteligível segundo leis naturais, privilegiando o comportamento obscuro dos seres humanos estabelecendo um espaço cheio de dobras, instaurando um espaço dramático. O olhar expressionista quer libertar-se da prisão dos estímulos imediatos, despertando experiências onde os sentidos voltam a ser a ponte entre o incompreensível e o compreensível, como diz o pintor August Macke.

O jogo de sombras e as distorções sistemáticas procuram constituir uma experiência sensível reintroduzindo no nosso cotidiano a “sensação dos cosmos”. Ao quebrar a continuidade do espaço, ao instituir suas dobras e suas sombras, o drama expressionista mostra as marcas do invisível. No cinema, o olhar expressionista, aponta a câmera para as formas essenciais capaz de revelar a “alma humana”, ancorado na ideia de expressão como encarnação direta do espírito na matéria; tal cinema não discursa, nem sequer fotografa o real; ele tem “visões”.

O papel do espectador é elevar a sua sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do estado de alma que se afirmam na importante relação câmera-objeto.

Ao referir-se a Eisenstein, Ismail Xavier diz que a defesa radical da introdução de artifícios manipuláveis promove um discurso que rompe com o projeto ilusionista, através da manipulação de imagens, cenas ficam inseridas num conjunto onde a hierarquia “fatos essenciais + ornamentos de encenação” não têm lugares, são substituídas por apresentações de estímulos não amarrados à intriga do texto.

Na definição de Eisenstein

[...] a atração é qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em uma sequência apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado - a conclusão ideológica final. (XAVIER, 2005, p. 128).

Esses estímulos combinados de modo a produzir efeitos emocionais e “impactos” necessários resultam na signi-

ficação e nos valores propostos pelo espetáculo. Eisenstein no cinema configura a montagem de atrações no “método para a produção de um cinema proletário”, ou seja, um cinema longe da pseudo-objetividade do realismo burguês.

Eisenstein propõe a “montagem figurativa” contra a montagem do cinema clássico, traduzindo assim o princípio de Maiakovski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária. No cinema essa proposta relata a sucessão de eventos que não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontra uma evolução dramática do tipo psicológico, isto é, os planos são justapostos, ao invés de encadeamento. Em tal montagem é praticada uma sistemática “disjunção”.

(1) na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia que liga as várias ações, e temos a inserção de imagens não pertencentes ao espaço da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares; (2) na própria “representação dos fatos, não é obedecido” o critério naturalista - a interpretação dos atores é estilizada no sentido de compor uma tipologia de agentes históricos e a montagem de planos que dão conta de uma mesma ação é feita de um modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante através da multiplicação de detalhes que distende a temporalidade do acontecimento. (XAVIER, 2005, p. 130).

Quando Eisenstein fala em “formar imagens”, se faz necessário diferenciar imagem de representação por conceitos feitos por ele mesmo no artigo “palavra e imagem” (1938): a representação está contida em cada um dos planos que designam certos fatos ou objetos, a imagem é uma “unidade complexa” constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. (XAVIER, 2005, p. 131). Logo, essa forma de montagem faz com que o Cinema passe da “esfera da ação” para a “esfera da significância, do entendimento”.

Para que essa nova qualidade de representação se torne clara ao espectador, são necessárias algumas estratégias articuladas como: (1) estilização dos elementos postos diante da câmera; (2) montagem "disjuntiva", (no que se refere à representação de cada fato) e "figurativa" (na inserção de planos não inseridos no espaço da ação); (3) descontinuidade ostensiva, articulada a uma diferente noção de enquadramento.

O discurso é elaborado de modo que haja uma inversão, compondo visualmente "quadros", privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada. O primeiro plano não significa apenas "chegar mais perto do objeto", mas construir um discurso pictórico, deslocando o objeto do espaço de origem ou combinando detalhes segundo regras que não de continuidade, mas de conflito dentro do espaço específico, criado pelo próprio discurso.

O novo Cinema mostra um ponto de vista a partir de múltiplas ações, a manipulação da câmera com o sentido de construir a unidade dos fatos. O evento produzido pela câmera com base no Cinema-janela, desintegra-se, e as imagens se reintegram em um outro nível de organização, outra significação, assumindo o que ele é: discurso.

Xavier (2005, p. 133) destaca Eisenstein, o qual baseou seus filmes na noção de conflito: entre formas no interior de cada imagem, entre os diferentes planos, entre as expectativas da plateia e as combinações executadas, entre o fato e a manipulação pela montagem. Defendeu a desproporção e a irregularidade, se opôs ao equilíbrio e à harmonia, com uma perspectiva de produzir choques entre planos, conflitando um com o outro, arrancando desta forma o espectador da atitude cotidiana.

Em seus filmes, torna-se explícito a necessidade de provocar o espectador através de combinações estranhas, as quais chamou de "cotidiano alógico" ou "interpretação

não cotidiana de um detalhe". Diz ser necessário a desanedotização dos elementos extraídos do cotidiano, deixando claro outro princípio regulando a sequência das imagens, resultando em outra leitura possível além do nível puramente anedótico.

A repetição do mesmo fenômeno é visto por ele como instrumento retórico para desenvolver a situação em conceito, superando a primeira fase de leitura, propondo um salto para o pensamento abstrato. Tal abstração se produz como síntese elaborada a partir dos elementos imediatamente dados, a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto, sobre a proposta de um cinema que "pensa por imagens".

Na década de 1920, do princípio básico de um Cinema antinaturalista baseado na montagem e nos poderes da composição pictórica, a estética de Eisenstein desdobra-se no cinema intelectual, o qual se define em total oposição ao cinema narrativo. Procura redefinir conceitos como percepção, forma e conteúdo, propondo uma síntese dialética entre a "linguagem das imagens" e a "linguagem da lógica", reunidas numa linguagem chamada "cinedialética", isto é, edificar o cinema como lugar específico da fusão entre o sentir e o pensar, atingindo a esfera da exposição do conceito sem mediações próprias ao Cinema dramático narrativo.

Este projeto do Cinema intelectual tem como objetivo atingir as imagens como forma de escrita pictórica que pela justaposição de unidades discretas, conseguiria traduzir o pensamento articulado, expondo conceitos. A ideia eisensteiniana de uma montagem que expõe o raciocínio ou o método de pensar está estreitamente ligada às suas convicções quanto à montagem, entendida num sentido mais amplo, como operação por excelência do pensamento em geral.

FUNDAMENTOS DE JACQUES AUMONT: CINEMA E PINTURA

Entretanto sobre Cinema e a Pintura o autor Jacques Aumont (2004) em sua abordagem sobre essas linguagens artísticas, apresenta contribuições na esfera das teorias da imagem buscando explicar as mudanças que ocorrem na função do olhar, resultado de diversos fatores que se associam às mutações do fazer artístico e das formas de se fazer arte. Em *O olho interminável (cinema e pintura)* o autor relaciona a existência da imagem nos contextos da pintura e do cinema, mostrando a evolução da representação.

Para Aumont (2004), aprender olhando, aprender a olhar, é o tema da descoberta do visual por meio da arte, da similitude entre ver e compreender. O conhecimento pelas aparências é o tema estudado na pintura, na fotografia e no cinema. O autor, por sua vez, constrói uma relação entre o Cinema, a estrada de ferro e o Panorama para representar essa capacidade do desenvolvimento do olhar. Inicialmente, relaciona o viajante do trem ao espectador do Cinema. Destaca o surgimento da estrada de ferro como a remodelação espaço-temporal, o trem como sinônimo de progresso, promovendo a união entre regiões.

O passageiro desse trem substitui o espectador da pintura de paisagem, ele é onipresente. Assim como no cinema, os viajantes do trem apreciam um espetáculo enquadrado, este olho móvel do passageiro do trem enxerga uma paisagem limitada pela janela da mesma maneira que o espectador enxerga a tela do Cinema (AUMONT, 2004, p. 51). Ambos são considerados "sujeitos da massa", que mesmo com experiências coletivas a apreciação se dá na esfera individual, pois são submetidos a emoções diferenciadas. Menor denominador comum a esses dois olhares – do pintor "ambulante" e do viajante ferroviário – está na capacidade de lançar um olhar móvel e organizado sobre o mundo.

Outra relação destacada pelo autor é com o Panorama, um dos grandes espetáculos do século XIX. Sua palavra tem origem grega, significando onividência. São pinturas imensas que demandavam muito tempo do pintor para suas produções. O Panorama era um gênero de pintura realista, reproduzido com “fidelidade”, as luzes, os reflexos e os gestos. Os temas eram de natureza, grandes acontecimentos históricos e os grandes fatos patrióticos. Ao mesmo tempo, por seu dispositivo, o Panorama já é um espetáculo e quase cinema, lógico sem se considerar o movimento, a imagem é imensa, fazendo com que o espectador afogue-se nela.

Os espectadores do Panorama possuem o olho variável, ou seja, seu olhar não é fixo, passeando por toda a grandeza da pintura. Para Aumont, “se a invenção do cinema é, antes de tudo, a de um espetáculo, não há dúvida que o Panorama seja um de seus ancestrais mais diretos. [...] Fabricado como pintura, o Panorama é destinado a ser visto como cinema.” (AUMONT, 2004, p. 58).

Ainda sobre a pintura, Aumont afirma que

é notável, com efeito, que, desde que ela se apresenta na forma de quadros pendurados em paredes, ou seja, aproximadamente há cinco séculos, a pintura tenha sido vista em condições materiais muito mais constantes. Claro que os espectadores mudaram, e muito, em seu pertencimento social, em sua atitude estética; mas um quadro foi sempre olhado de forma com certa liberdade de postura, a distância média, sob uma luz nem sempre forte demais, e com toda latitude quanto ao tempo da contemplação e aos deslocamentos. (AUMONT, 2004, p. 61).

Na comparação entre a apresentação de um filme e uma pintura, o autor destaca, em primeiro lugar, que ambos tratam de fazer ver imagens planas e os fenômenos perceptivos, causados pela “dupla realidade” das imagens. A diferença está nas características dos dispositivos.

O dispositivo pictórico compreende quadros imóveis pendurados na parede, condições materiais constantes, com certa liberdade de postura por parte do espectador, distância média, uma iluminação variada, mobilidade de deslocamento e contemplação, isto é, um dispositivo de apresentação mais estável. O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim, com a escolha de um instante, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante.

A doutrina do instante pregnante³ (AUMONT, 2004, p. 83) foi abandonada há bastante tempo, quando aparece o Impressionismo; ela é minimamente adequada a uma pintura que cultiva como valores o efêmero, a circunstância, a sensação. A pintura não escapou da fatalidade do desejo de sentido: que o discurso do sagrado tenha sido substituído pelo discurso do real, não a impede de continuar a falar. Portanto, antes de tudo a pintura representa também tempo, mas não o contém, logo, ela deve inventar seus signos, seus substitutos. A representação de um acontecimento em pintura é sempre da ordem da síntese temporal, e o operador dessa síntese é, precisamente, o texto, que permite selecionar os momentos significantes do acontecimento, tendo em vista sua montagem no espaço de um único quadro. (AUMONT, 2004, p. 83).

Aumont (2004, p. 86) define o dispositivo cinematográfico, o qual possui um grande diferencial: a luz, concluindo assim, enquanto a pintura é uma superfície coberta por pigmentos, o filme é um feixe de luz projetado sobre uma tela.

³ [...] a noção de "instante pregnante" caracteriza-se pelo instante que o pintor, cujo os meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha do instante, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante. (AUMONT, 2004, p. 81)

O cinema é uma aspiração do olhar pela tela, de maneira mais durável, variável e isolável: olhar variável.

O cinema acrescenta uma estrita definição ao tempo da mobilidade. A pintura paisagista somente representava momentos; o Panorama suscitava uma mobilidade mais ou menos errática, ainda que os trajetos do olhar fossem limitados. O cinema coloca a questão em relação ao tempo do olhar e o tempo da representação, surgindo como uma máquina de produzir imagens, vistas-contínuas, não fragmentadas, longas.

O pintor, o fotógrafo, seu gêmeo, ganharam o direito de passear seu olhar na natureza, mas sempre de uma distância respeitosa, razoável. A câmera leva esse direito a suas consequências, abusa dele. O tempo fílmico foi dado como sofrido, pois não pode ser acelerado ou desacelerado pelo espectador. Para Aumont, o espectador conforma-se com a limitação do tempo dado pelo Cinema, incorporando-se no tempo da projeção com seu próprio tempo.

O Cinema, segundo Aumont, é uma máquina simbólica de produzir pontos de vista. Pode-se aclimatar a intraduzível expressão inglesa de *vantage point*, que qualifica os "bons" pontos de vista, os pontos de vista eficazes, traduzindo um controle de situação visual.

O tempo ocular é o da exploração pelo olho da superfície da imagem. Todo mundo sabe que uma imagem se olha por meio de um percurso, de uma série de movimentos, rápidos e de franca amplitude do globo ocular, movimentos destinados a levar, sucessivamente, diante da *fóvea* (a minúscula zona retiniana de grande clareza ótica) as diferentes partes da imagem. O olho rastreia a imagem, mas de modo irregular, fazendo um trajeto quebrado e sem simetrias. O que quer que se olhe especialmente uma imagem, o olho ao divagar seu percurso responde sempre à construção informada de um conjunto significativo.

O espectador pode não apenas compreender o quadro, mas construir uma ordem de leitura, portanto um tempo

da contemplação, que o significante pictórico jamais explicita por si só. Nessa etapa, intervêm os simbolismos de todas as espécies, portanto o tempo do espectador tem relação com o tempo do quadro. Por isso, o autor relembra sobre o “olho variável”, que toca realmente o tempo e seu tratamento na representação, a introdução na representação de suas circunstâncias, de formas temporais, de formas do tempo.

O Cinema, por construção, é tudo exceto uma arte do instantâneo: por mais breve e imóvel que seja um plano, jamais será a condensação de um momento único como representado pela pintura, mas sempre a impressão de uma certa duração. O Cinema, plano, quadro, campo, fora-de-campo, a vista cinematográfica são tempos em estado puro. Esquecer a montagem em seu conceito teórico tradicional significará permanecer no visível, nos saltos, nas embreagens, em geral, nos momentos de mudança brusca, de maneira totalmente independente da noção de plano. Como se passa de uma coisa a outra em um filme?

Nada em nosso ambiente modifica todas as suas características de modo tão total e brutal quanto a imagem filmica, e nada nos espetáculos preexistentes ao cinema havia preparado para tal brutalidade. Ao mesmo tempo, está claro que não são tanto os olhos que são feridos e sim o espírito que se sente agredido: os olhos são de uma infinita agilidade, só precisam de uma minúscula fração de segundo para se adaptar a quase qualquer coisa.

Uma das semelhanças entre a pintura e o cinema é o quadro. Aumont (2004) apreende problemas que pertencem de pleno direito à reflexão pictórica. Problemas como o dos efeitos da realidade e o do quadro, estes ligados à questão mais geral da liberação do olhar no século XIX.

Na explicação sobre o quadro/plano, Aumont (2014) considera que o quadro não esperou o cinematógrafo para existir, define-o como o limite de um campo, seja na pintura, na fotografia e no cinema que não tardaria em conferir à palavra. O quadro/plano centraliza a representação, focali-

za-se sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário.

O quadro/plano é o que institui um fora-de-campo, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (AUMONT, 2004, p.40). Quadro é o que assinala a distância: distância do objeto filmado à câmera, ou distância da câmera ao objeto filmado.

Destaca-se no estudo, algo muito relevante para o trabalho de análise fílmica sobre o filme *O amor é o Diabo: Estudo para um retrato de Francis Bacon*, quando Aumont (2004) descreve sobre o filme *Van Gogh* (1948), de Alain Resnais, que teve inicialmente como proposta a produção de uma biografia do pintor.

Nas considerações do autor sobre o filme *Van Gogh*, o mesmo destaca que o todo da produção cinematográfica foi ilustrado com reproduções filmadas de quadros do artista. De onde vem a celebridade do filme? Inicialmente, tratando do mais colorista dos coloristas, o cineasta filmou em preto-e-branco, que foi uma escolha mais técnica e econômica do que estética. Aumont considerou-o ingênuo. Para Aumont (2004) o filme realiza uma operação tripla: uma operação de *diegetização*, uma operação de narração e uma operação de psicologização.

Operação de *diegetização*: cada quadro é tratado como um mundo ficcional, como uma cena, a um só tempo unitário e passível de ser decupada. Utilizando a obra *Comedores de Batata*, Resnais faz uma meia dúzia de planos sucessivos, como se fossem pequenos episódios, a mulher que serve o café, o homem que vê, entre outros momentos. O quadro inteiro nunca é visto. (AUMONT, 2004, p. 110).

Operação de narração: na colocação em sequência desses segmentos de quadro-segmentos de cena, e, mais surpreendente, no *raccord* entre dois ou vários quadros diferentes. A narrativa visual produzida pela montagem nos leva da fachada de um hotel em Arles ao célebre interior do quarto do pintor. No primeiro plano, um *travelling* para a frente fecha o quadro sobre a janela, de onde se “volta a partir”, “para o interior do cômodo” dessa vez, e em *travelling* para trás, no segundo plano. Como se a “passagem” pela janela tivesse permitido ligar, diegeticamente, os dois quadros, que representam realmente o lado de fora e o de dentro de um mesmo lugar. (AUMONT, 2004, p. 110).

Operação de *psicologização*: consequência extrema das duas precedentes, relacionando ficticiamente com a consciência do pintor uma parte do conteúdo dos quadros. Todos os recursos técnicos são aí mobilizados: “campo-contra-campo” entre autorretratos de Van Gogh e as paisagens pintadas, redemoinhos da natureza no pobre cérebro do demente, feitos pela repetição “contínua” de um mesmo quadro; insistência sobre o que cada um desses quadros de girassóis ou de macieiras exprime de miséria e de desespero, basta um *zoom* para a frente. (AUMONT, 2004, p. 111).

Segundo Aumont, a coerência lógica das três operações trata-se de cada uma destacar representações pictóricas, isto é, a pincelada, a tinta, a cor e a composição, para transformá-las em *diegese*, em narrativa, em filme.

Aumont (2004, p. 111) destaca em seu livro o pensamento onde Bazin constatou que o cineasta, através das suas intervenções, abriu o espaço das telas pintadas, dotou-o de um fora imaginável, de um fora-de-campo, estendendo essa observação do quadro filmico como *centífugo* (ele leva a olhar para longe do centro, para além das bordas, o fora de campo, a ficcionalização do não visto) e do quadro pictórico como *centrípeto* (ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição,

obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior) em geral.

O Cinema é uma encarnação mais completa do olho variável, porque o olho produtor – a câmera – torna-se mais passível de ser fantasiado como pirâmide visual móvel, como amostragem de um campo e, correlativamente, como recorte. Foi para o cinema que foi forjado a palavra enquadramento, é no cinema que ela ganha seu verdadeiro sentido de uma atividade do quadro que funda, também, o desenquadramento. Cineastas, sempre souberam que o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui.

Como as imagens trabalham para contar histórias? A narrativa é o emprego de duas condições de acontecimento e de causalidade. Na pintura, vemos imediatamente que não está bem armada para marcar diretamente a causalidade, é sempre verbalmente que será preciso extrair a causa potencial de um acontecimento pintado. Ao contrário, na imagem filmica, a causa é sempre imaginada ao mesmo tempo em que o acontecimento é percebido. Quanto ao próprio acontecimento, ele é o que resulta de uma certa atividade, de um certo movimento dos objetos da percepção.

A narrativa implica um espaço: o observador o relaciona sempre com um espaço narrativo, se entendermos por isso, a construção de uma rede imaginária, e imaginariamente espacializada, acumulam-se os elementos sucessivos da narrativa filmica. Em outro sentido, pode-se dizer que a narrativa informa o espaço, marca-o, portanto, todo espaço é, ao menos virtualmente, marcado pela narrativa.

Segundo Aumont não há espaço narrativo, com efeito, ou espacialização da memória, senão supondo que se saiba, ao menos um pouco, o que é espaço. As imagens pictóricas e filmicas têm principalmente a ver com o espaço enquanto ele é visto, e as coisas tornam-se aí menos simples e menos “naturais”. Dizer do espaço que ele é visto não é, com efeito,

senão uma enorme facilidade de linguagem: o espaço não é um percepto, como são o movimento e a luz, ele não é visto diretamente, mas construído, a partir das percepções visuais como também cinésicas e táteis. (AUMONT, 2004, p. 142).

Destaco no texto do autor Aumont, sobre a *mise en scène*. Esta leva alguma coisa para a cena para mostrá-la, mesmo que no cinema, e, sobretudo em pintura, esses dois tempos são produzidos no mesmo lance, o pensamento do segundo já estando presente nas escolhas do primeiro. A *mise en scène* cinematográfica se assemelharia a de um quadro, a liberdade de ponto de vista comum aos dois os afastaria do teatro, mas o teatro continua a ser o principal modelo do “levar para a cena”, da cena, do espaço cênico, do espaço representado. (AUMONT, 2004, p. 159).

Se a cena é, em primeiro lugar, uma construção, uma *skêné*, a cenografia é, antes de tudo, a arte de desenhar em perspectiva essas construções e, geralmente, todos os lugares habitáveis.

Segundo Francastel, a *mise en scène* seria

Toda uma nova linguagem dos gestos, tanto quanto cenário, é elaborada. Entra-se em uma nova era do teatro, tanto quanto na pintura [...]. A cultura clássica constrói a cena que corresponde à visão determinada do mundo. Ela encara o homem como um microcosmo onde se reflete, em sua essência, toda a aventura humana [...]. O centro do interesse está, doravante, no homem, não no sonho de Deus. (FRANCASTEL apud AUMOND, 2004, p. 160).

A história do Cinema como arte, não tem todo o seu sentido se a separarmos da história da pintura; ao mesmo tempo, cinema e pintura não representam o tempo, a ficção, da mesma maneira, eles não empregam totalmente os mesmos meios.

A pintura, portanto, dispõe ainda, apesar de tudo, de algo a mais, de meios de acender a uma emoção, a um sis-

tema das emoções mais direto, mais seguro. Esse algo é o mais pictórico da pintura, a cor, os valores, os contrastes e as nuances, em suma, o campo plástico. O cinema, deficiente nesse plano pela difícil gestão de sua natureza fotográfica, não parou de desejar se tornar igual à pintura nisso, copiá-la, ultrapassá-la. Quis fazer tudo da pintura, e fazê-lo melhor do que ela. O cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre um vocabulário formal do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies e um vocabulário, sempre a ser forjado do material filmico.

A luz na pintura não teve de ser produzida realmente, a do filme foi real: a luz utilizada na produção do filme é uma luz elétrica, seu aspecto é particular, variável ao longo da história do Cinema. Aumont (2004, p. 173) enumerou precisamente o que lhe parece ter sido o emprego da função da luz na representação: *função simbólica, função dramática e função atmosférica*.

A Função *Simbólica* liga a presença da luz na imagem a um sentido, tocando o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência. A função simbólica estará ligada ao estado dos simbolismos admitidos. Se ele não a perdeu totalmente, o cinema teve, portanto, no mais das vezes, de transformar essa função, ou de disfarçá-la: a graça divina, raramente figurada por uma luz. Nos cineastas mais pintores, a luz é, de fato, pensada em surdina, como o perigo permanente de ser demais, de ceder ao símbolo. (AUMONT, 2004, p. 173).

Por sua vez a Função *Dramática*, ligada à organização do espaço; estruturação do espaço como cênico. Os meios de ação da luz podem banhar o conjunto da cena, indicar sua profundidade, salientar e definir o lugar das figuras, fazendo-se ativa como em todos os pintores do claro-escuro, juntando-se ao gesto para atingir a eloquência retórica perfeita. O cinema aprendeu desde cedo a singularizar certas zonas da imagem, e da cena, por uma iluminação apropriada, salientando, significativamente certos elementos. O es-

forço dos primeiros câmeras foi de escapar, antes de tudo, da maldição da iluminação “chapada”, sem contrastes nem possibilidades de diferenciação, o que parecia condenar o tipo de fontes luminosas disponíveis em primeiro lugar. (AUMONT, 2004, p. 174).

Já a Função *atmosférica* é a função mais banal para nós, dos efeitos de luz: o cartão-postal, estampas, a televisão hoje, todos os meios mais maciços de reprodução e de representação se apoderaram dele, à porfia. No entanto, foi também através desse efeito que passou, indiscutivelmente, um dos empréstimos mais conscientes tomados pelo cinema à pintura. Os cineastas, e ainda bem mais os câmeras, refletiram e dissertaram longamente, sobre a amplitude e a força dos meios expressivos fornecidos pela luz difundida. Em todos os tratados sobre a arte da iluminação, o capítulo do atmosferismo arrebanha a maior parte. Aumont cita em sua classificação o tratado do russo Vladimir Nilsen, que descreve “o processo de construção da luz e da composição tonal”: primeiro, exposição da forma do objeto, ou seja, sistematicamente, acentuação deste ou daquele aspecto do dito objeto, tratamento em volume ou tratamento em aplainado; segundo, exposição da textura do objeto: “uma superfície desigual, rugosa, revela sua textura quando é iluminada por uma luz intensiva, direta; um metal polido, em compensação, exige uma luz suave, difusa”; terceiro, fixação da tonalidade geral da imagem, de sua atmosfera. (AUMONT, 2004, p. 175).

Destacadas no texto as considerações de Aumont (2004, p. 181) sobre elementos importantes do cinema e da pintura, é necessário ressaltar o elemento significativo: a cor. Em teorias do começo do século, a cor tem, ao menos, três espécies de efeitos e de valores pensáveis: um efeito simbólico, um efeito fisiológico, um efeito psicológico. É a soma, a dialética dos três, que fascina os artistas abstratos Klee e Kandinski.

Os simbolismos da cor são, em geral, bem mais indefinidos; sobretudo a antiguidade de sua tradição faz com que seja difícil separar, ainda hoje, a parte de convenção pura e a parte de convenção "natural" que eles vinculam. Uma chama pode ser vermelha, verde, azul, às vezes alaranjada, mas praticamente jamais vermelha; ora, é o vermelho que simboliza o fogo, o calor e ainda o perigo. Por isso é que se toca nesse outro efeito, bem conhecido, mas mal explicado, do qual sabemos se é preciso dizer que é psicológico, fisiológico ou puramente cultural: o azul acalma, o vermelho irrita, arquitetos e *designers* o sabem, mas essa ação nunca é separável das ressonâncias afetivas, das conotações simbólicas, que podem contrariá-la. (AUMONT, 2004).

A relação da cor na pintura é, portanto complexa; ela compreende uma soma de notações empíricas, algumas remontam ao *Tratado*, de Leonardo, por exemplo. O reforço mútuo das cores complementares quando justapostas, e diversas tentativas para racionalizar tais notações, a colorimetria, fundada sobre a teoria ondulatória de Newton, permite, ao menos, calcular eficazmente as misturas de cores. Essa mistura de "leis naturais", os contrastes das cores, a ordem das cores, a ordem das cores do prisma, e das velhas reminiscências simbólicas pode dificilmente valer como ciência, mas provavelmente, o pintor e designer Moholy-Nagy não estava errado, em relação a um certo sentido da cor, uma certa sensibilidade. Ora, é tudo isso que, mais ou menos, passou para a cultura visual comum, pouco a pouco à custa de pequenos escândalos periódicos: a aplicação um pouco bruta pelos impressionistas da lei dos contrastes coloridos, o gosto do fauvismo pelas cores cruas e "mal combinadas". E é sobre esse fundo, sobre esse estado de coisas, que o Cinema em cores teve que se apresentar.

Segundo Aumont (2004, p. 184) Eisenstein foi o único teórico do cinema a ter realmente proposto uma reflexão continuada sobre a cor, começa, portanto, logicamente, criticando o deplorável estado dessa "cultura" comum, redu-

zida a absolutamente nada, que a pintura lega ao cinema. A reflexão sobre a cor é de fato, para ele, a oportunidade de retornar uma questão que o havia fortemente agitado: como a imagem de um filme pode se destinar, a um só tempo, a ser vista e compreendida, como pode ela criar, a um só tempo, um sentido, de preferência não equívoco, e uma sonoridade, se possível agradável.

Obcecado pela produção do sentido, Eisenstein não renunciava ao prazer da imagem: a dimensão sensual da cor, seu poder emocional, é para ele sua manifestação privilegiada, e ao longo de todo o monumental trabalho sobre a montagem (1937-40) se esforça para justificar a manutenção dessa dimensão sensual no trabalho do sentido, não, é claro, sem a tentação de dar a esse trabalho do sentido, a primazia absoluta. (AUMONT, 2004).

A invenção do cinema em cores se deu sobre as técnicas que haviam servido para inventar a fotografia em cores: o princípio da síntese das cores a partir das "primárias". Entretanto, se há um campo onde o cinema é facilmente traído por sua técnica, este é o da cor. Desde a tomada de cena, e qualquer que seja o sistema adotado, a película trai o olho, reagindo às cores da cena filmada de uma maneira que não é a sua. O olho, com efeito, em todos os casos, é infinitamente mais tolerante, ele não para de "reajustar" sua proposta, e cada fotógrafo amador sabe bem que o que percebemos como "azul", o "mesmo" azul, de manhã, à tarde e à noite, será de fato, reproduzido por cores diferentes por uma foto ou por um filme. As diferentes emulsões e os diferentes sistemas têm, além disso, tendência a favorecer esta ou aquela cor, a produzir dominantes. Em suma, a cor filmada não é, com certeza, a cor percebida.

Apesar do peso da herança pictórica, seu lado enorme, incontornável, apesar da impossibilidade em que ele se encontrava de ignorar a cultura correspondente, de não fazer referência a ela, o cinema teve, portanto, de constituir sua própria sensibilidade para a cor, e não pôde deixar de levar

em conta princípios de sua técnica. A técnica do cinema em cores não se parece, com efeito, nem com a da pintura, nem com a das primeiras fotografias em cores.

No Cinema, a cor é vista como um bloco, toda a imagem é atingida, a um só tempo, por uma camada de cor primária. Assim, ele não pode, ou não facilmente, destacar um pequeno pedaço de cor do conjunto da cena. Já na pintura, até mesmo a mais representativa, pode sempre se dar ao luxo suplementar de trabalhar, de definir localmente a cor, de abstrai-la, o quanto for preciso da cena representada. O filme só pode atingir essa definição local de maneira muito indireta. Obter um efeito tão elementar quanto a justaposição na imagem de um amarelo e de um azul, para, reforçá-los mutuamente, é, no cinema, uma proeza técnica, que implica, para começar, um controle geralmente improvável da posição dessas cores na cena, ou seja, um grau de controle da *mise en scène* dos objetos suportes que é raramente atingido.

Aumont (2004) reforça que a luz pode afastar o cinema da pintura – ela ainda está por demais em conexão com as origens fotográficas do cinema, evoca sempre, por demais, uma natureza do filme. Além disso, vimos, ela é, com frequência, mais dramática do que realmente pictórica. Ela designa, é ativa, faz sentido. A cor, bem menos natural, não faz sentido: no máximo o recebe em consignaçoão. O que o cinema herda da pintura, mas sem saber, ou sem realmente saber o que fazer dela, seria também essa passividade, essa “regressão” da cor, essa abertura sobre um outro espaço, o da fruição.

Portanto Aumont (2004, p. 191) conclui que a paleta é o “atributo do pintor, seu instrumento por excelência”. Ao produzir um instrumento apenas comparável, o cinema tropeça, e é também porque a cor parece sempre imitada, e porque, ela faz pensar na pintura, como se não pudesse vir de nenhum outro lugar. (AUMONT, 2004).

No capítulo em que Aumont (2004) enuncia *Godard pintor, ou o penúltimo artista*, há mais argumentos para referenciar o corpus da pesquisa, características como das formas, deformações, expressões, produzidas em várias cenas dirigidas por John Maybury em seu filme. Jean-Luc Godard, cineasta reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico, diversas vezes declarou em seus escritos a metáfora do cineasta como pintor. Um dos filmes de Godard que se destaca por essa marca pictórica é *Passion* (1982).

Destaca-se que "Godard pintor" é hoje, de maneira ingênua ou sabiamente, o cineasta que traduz a consciência mais profunda de sua herança – pictórica, artística (AUMONT, 2004, p.217). Em *Passion* (1982), a pintura está visível em obras dos grandes mestres da história da arte/pintura: Ingres, Delacroix, Rembrandt e Goya, os valores seguros da arte pictórica, representados por algumas de suas telas mais célebres (AUMONT, 2004, p. 218). Mas tal representação seria apenas uma citação, se tais obras fossem simplesmente mostradas, mas, o que importa e causa efeitos, é que essas obras vão se fazendo e se desfazendo nas cenas do filme. Refaz as telas célebres, as explora, desmonta e monta, as leva a seu limite e tenta variantes, as combina entre si e as simplifica, enfim, ele as faz trabalhar, as põe em questão.

O conjunto de tais operações poderia ser designado com uma palavra: é uma cinematização, um devir cinema da pintura. *Passion* (1982) põe em jogo a *mise en scène* e a luz: ou seja, o que se vê pode ligar o Cinema à pintura. Nos filmes produzidos por Godard, a sua maior preocupação era pictorializar o Cinema, injetar nele questões e problemas do pintor. Ao mesmo tempo, nos filmes e sobretudo no meta-discurso que o acompanha, mostra mais do que nunca o sentimento da perda, do fim, da nostalgia, mas uma nostalgia ativa.

Entretanto, é preciso voltar ao trabalho da representação, e para tanto o melhor e estimulante é sempre a pintura, a pintura paradigma da arte solitária, o pintor, figura maior

do criador. Para Godard, "os pintores, em certos momentos, ousam fazer isso ou aquilo, eu não sei, e se chego em certos momentos a examinar a pintura é para ousar fazer isso" (AUMONT, 2004, p. 220). Que ninguém se engane, não há modéstia nessa afirmação, não há humildade, e sim, ao contrário a ambição de ser um artista, de ultrapassar a técnica e a mídia, de trabalhar, enfim, diretamente na arte.

Se a pintura está no Cinema de Godard, não é apenas pela retomada de certas representações, mas pela apropriação, a renovação ou o desvio de problemáticas pictóricas. "Ousar" é a palavra guia: ousar é não se deter na pintura nem no Cinema, ousar é questionar a própria relação da representação com o visível. Aumont destaca sobre o proveito que Godard fez sobre as obras de arte, o qual nunca desmentiu senão para tornar a dizer que não é, decididamente, com Renoir nem com Picasso, nem com Delacroix que se identifica, e sim, com os problemas pictóricos que tais nomes designam. (AUMONT, 2004, p. 223).

Mostrar ou deixar ver: o eterno dilema do Cinema, e Godard sonha fazer os dois ao mesmo tempo. Em seus filmes mostra a paisagem expressiva, crepuscular, letal, mostra o mundo, a cidade, suas cores e sua luz, um magnífico movimento da câmera junta o verde ao azul passando pelo cinza, mostra ainda as nuvens, os raios de sol se pondo, o temor do vento sobre as flores da campina. Todo o empreendimento de Godard é um novo aprendizado do olhar: como, pouco a pouco, olhar melhor, para em seguida deixar ver. Ele trabalha a relação entre o campo, o fora-de-campo, o fora-de-quadro, consequência disso, torna o filme uma encenação do olhar, uma aventura da luz, a luz como o que não se escreve, o que não é linguagem: "alguma coisa que se veria sem passar pela linguagem". (AUMONT, 2004, p. 232).

Uma aventura da luz: velha tentação, vimos, na história do cinema, a de "deixar falar" a luz. Godard é aqui, sobretudo, sensível a suas variações, ao que ela tem de imprevisível

e de incontrolável, à passagem visível do tempo, à incessante modificação da matéria visual, a tudo o que escapa ao cálculo, e que ele tenta organizar. O retorno é espetacular, não a um cinema “realista”, a um cinema em que o acidental, o contingente são conservados e valorizados. AUMONT (2004) acrescenta ainda uma observação, procura circunscrever o lugar do pictórico no trabalho de Godard, a *mise en scène* das paixões, sua exibição via corpos onde se encarnam, o teatro de história e a história do teatro. Por outro lado, a cor, a preocupação plástica, a luz, mas porquanto ela afeta a superfície da imagem, porquanto ela se torna forma e matéria, mas indiretamente, o tempo do olhar e do gesto. (AUMONT, 2004, p. 233).

Entretanto, nos instiga a perguntar: por que Aumont privilegia o Cinema de Godard? Godard conclui, regularmente, ou pontua todas as tentativas teóricas que não querem permanecer no Cinema clássico, e a razão, confessada ou não, é sempre a mesma: ele encarna, a um só tempo, a herança e sua consciência, a memória de uma história do Cinema e sua colocação em jogo, ele é hoje o “patrão” que os jovens cineastas e os críticos escolhem, ou contra quem eles se levantam; ele é um dos últimos dessa geração que quis, e por todos os lados, fazer do Cinema uma Arte. (AUMONT, 2004, p. 236).

Ser um artista ou não ser cineasta: Godard em seus filmes se apresentou como artista-artesão, mostrando os recursos técnicos de sua arte. Num sentido que se estreita em torno dessa linha: o branco da tela, a página branca, o sol ofuscante sobre a página, os olhos exaltados para ver melhor, a linha da criação dolorosa, figura nas bordas, nas margens, às vezes apenas por intermédio de seu nome: como figurava o pintor seguro de sua arte, com a cabeça virada para o espectador, modesto e orgulhoso no canto da tela. É por toda essa atitude, possessiva e laboriosa, que Godard se coloca como artista.

Aumont conclui depois de todos esses apontamentos relatados, que o que aparece hoje, mais claramente do que nunca, é o desejo de alguns “cineastas-autores” de igualar a liberdade artística, a liberdade criadora do pintor, e desejá-lo de modo tão forte que chegam a esquecer que o Cinema só encontra a pintura na busca daquilo que eles poderiam ter, em comum, de tempo perdido. (AUMONT, 2004) .

Aumont apresenta uma entrevista, publicada em maio de 1986 no *Libération*, do cineasta Martin Scorsese, o qual dizia:

O importante seria [...] fazer filmes como se você fosse um pintor. Pintar um filme, sentir fisicamente o peso da pintura sobre a tela. Não ser incomodado por ninguém. Deixar repousar uma tela inacabada e começar outra. Fazer autorretratos cada vez menores. (SCORSESE APUD AUMONT, 2004, p. 237).

Aumont diz ter escolhido essa citação por deixar claro que se a pintura obceca o cinema hoje, isso acontece menos pela volta de problemas pictóricos, que de repente o cinema faria questão de tratar, ou que, de repente, ele teria os meios de tratar, do que pela volta de uma figura um pouco esquecida, a do artista-pintor.

FUNDAMENTOS DE NIKE BROWNE: O ESPECTADOR NO TEXTO

Nesta direção a leitura imagética que foi realizada contempla além dos teóricos citados anteriormente, agregamos também na análise o texto intitulado *O espectador-no-texto: a retórica de no tempo das diligências*, do autor Nike Browne (2005), tendo em vista o objeto de análise proposta no estudo a correlação entre as obras do artista Bacon e o filme *O Amor é o Diabo*.

O autor Nike Browne (2005) através da sequência do filme de John Ford (filme: No tempo das diligências), mostra nos fotogramas a questão de como compreender a organização das imagens em um filme de narrativa clássica.

Neste sentido e apesar do filme *O Amor é o Diabo* do diretor John Maybury não se classificar como um filme “clássico”, o texto colabora para entendermos alguns aspectos e características de um filme experimental, no caso do filme estudado, colaborando assim para nossa análise.

Nesse Sentido, Browne (2005) foi fundamental para a realização dessa leitura imagética sobre as sequências fílmicas selecionadas.

Browne (2005) contribui destacando os atributos formais dessas imagens, como o enquadramento dos planos e sua sequência, a repetição dos *set ups*, a posição dos personagens, a direção dos olhares, entendidos como uma resposta característica ao problema retórico de se contar uma determinada história e mostrar uma ação ao espectador. Tendo em vista que as relações significantes na leitura fílmica de Browne dizem respeito a como os personagens “veem” uns aos outros e como essas relações são mostradas ao espectador, e que, pelo fato de sua complexidade e coerência, podem ser consideradas uma questão de ponto de vista.

Uma formulação desse tipo envolve a definição da noção de “posição do espectador”, em nosso caso, as espectadoras- pesquisadoras. Devemos caracterizar, assim, a posição do espectador em relação à ação, o modo pelo qual é estruturada e os atributos específicos do processo de “leitura”. Fazer isso implica numa descrição da relação entre o espaço literal (obras pictóricas) e ficcional (filme/planos), que abrangem a dupla origem da imagem fílmica. A razão tradicional para a análise da imagética é geralmente ditada pela relação da câmera com o espectador. Uma formulação de fundamento dramático, por exemplo, afirma que os planos devem mostrar essencialmente o que o espectador veria se

a ação fosse encenada sobre o palco, e se a cada momento usufruísse da melhor visão possível da ação (neste caso, as mudanças de ângulo forneceriam apenas “modulações”).

A montagem seguiria o curso “natural” da atenção do espectador, tal como indicado pela ação da *mise en scène* (*cena em si*) a questão da articulação de quem encena os acontecimentos a que parecem de tal maneira vinculada ao autor ou narrador, mas a ação em si, completamente corporificada nos personagens. Browne (2005) cita Oudart, o qual afirma que a imagética filmica é paradigmaticamente atribuída à autoridade do olhar do ausente, o personagem fora-de-campo (mas dentro da história), que no contracampo é representado no interior do quadro; o espectador identifica-se com o campo visual do “dono” do olhar. (BROWNE, 2005).

Para tanto, Nike Browne destaca o “sistema de sutura” sendo uma explicação a qual liga a origem da imagética filmica à articulação de um personagem, não considerando essa articulação final relativa à autoridade do narrador. Por isso, uma formulação em que a estrutura da imagética filmica, quaisquer que sejam suas formas de apresentação aparente, vincula-se simultaneamente à ação do narrador implícito, definindo sua posição com relação à trama através de seus juízos, e à ação imaginativa, resultado de como o narrador se posiciona e é posicionado pelo espectador. Ao descrever, Browne fala sobre a retórica filmica, na qual a articulação do narrador em sua relação com o espectador é encenada pelo personagem e pela sucessão particular dos planos apresentados, significa esclarecer, em termos filmicos, as noções de autoridade narrativa, ponto de vista e leitura, demonstra-se que esses conceitos são úteis porque surgem naturalmente do esforço para compreender as estruturas do texto. (BROWNE, 2005).

Como proposta para explicar os *set ups* e os campos espaciais, assim como a sequência dos planos, Browne destaca a importância da relação com a “psicologia” dos

personagens. Os *set ups* podem se associar à atenção visual, com o olhar, com os interesses de um personagem na história, no padrão do campo/contracampo, onde a presença do plano na tela é “explicada”, ou lida, como a representação do olhar do personagem fora-de-campo (ausente do enquadramento), o qual, no momento seguinte, é mostrado no contracampo (presente no enquadramento). Tal explicação coloca no centro dos debates não só a posição do espectador, mas a maneira como este está implícito na cena, o modo e a localização de sua presença e seu ponto de vista.

Nessa análise do filme: *No tempo das diligências*, Browne nos fornece os termos em que a noção de “posição do espectador” poderia ser clarificada, desde que distinguiamos os diferentes sentidos de “posição”.

Um espectador está (a) sentado fisicamente no espaço da sala de exibição e (b) posicionado pela câmera em um determinado lugar ficcional com relação à ação representada; além disso, (c) dado que enxergamos através do que poderíamos chamar de olho do personagem, somos convidados a ocupar o lugar associado ao lugar que ele ocupa, por exemplo, no sistema social; e, finalmente, (d) em um outro sentido figurado de lugar, a “posição do espectador” é a única maneira de explicar nossa resposta e de podermos nos identificar com a posição de um personagem em uma determinada situação. (BROWNE, 2005, p. 239).

Através desses termos citados por Browne, sobre a “posição do espectador”, nossa análise em relação aos planos do filme *O amor é o Diabo - Estudo para um retrato de Francis Bacon* descreve nossa identificação/leitura em relação aos planos enquanto espectadoras.

Se a leitura imagética permite descrever a relação figurada com o filme em termos geográficos como “no”, “lá”, “aqui”, “distância”, então como espectador, pode-se considerar que ocupou o lugar do outro, o espectador está no filme, embora, esteja “fora”, sentado na poltrona. A especta-

dora, implicada na ação pela sua posição, percebe no desenrolar dos acontecimentos o tempo e a representação de um ponto no espaço.

O efeito da articulação sequencial dos planos (montagem), recorrente da oposição incluído e excluído é modulado de maneira a conformar as atitudes do espectador/leitor com relação à ação. Esse aspecto duracional enfatiza o processo de habitar o texto, com seus ritmos de envolvimento e descomprometimento com a ação, e sugere que podemos designar a posição do espectador, sua existência no tempo, como o "leitor-no-texto". Os termos visuais da dialética do posicionamento do espectador são sua posição duplamente estruturada de identificação com os atributos e a força do ato de ver, e com o objeto do campo de visão.

Ler uma imagem, um plano, uma sequência, é, em parte, um processo de retrospectão, situando o que não poderia ser "posicionado" no momento de sua origem e oferecendo-o, logo adiante, a uma interpretação do sentido do momento presente – acontecimento através de uma relação complexa com a ação e com a localização espacial da visão.

Na sequência analisada por Browne, o autor se auto-apagou, em prol dos personagens e da ação. O autor nos oferece um conjunto de formas narrativas, uma moeda imaginária que consiste na troca, substituição e identificação temporárias. A narração insiste em que o filme é uma entidade autônoma, para qual o espectador pode olhar apenas para fora, isto é, todas as estruturas de apresentação do filme são direcionadas para a construção, pelo narrador, de um comentário sobre a história, e para o posicionamento do espectador em um determinado ângulo. O filme não procura apenas dirigir a atenção, mas posicionar o olho do espectador no interior do espaço ficcional, tornando sua presença parte integrante e constitutiva da estrutura das visões.

O mascaramento e o deslocamento da autoridade narrativa são, portanto, essenciais para estabelecer o sentido

do espectador "no" texto, assim como a proibição é essencial para afirmar o filme como uma ficção independente: distinto do sonho por ser o produto de um outro, porém passível de ser habitado pelo espectador.

Browne (2005) conclui que, seguindo a trajetória de identificações que estabelece a estrutura de valores de um texto, pode-se dizer que a "leitura", como processo temporal, continuamente reconstrói o lugar do narrador e seu comentário implícito sobre a cena. À luz disso, a leitura, diversamente da interpretação, poderia ser caracterizada como uma performance guiada e estimulada que cria o ponto de vista encenado em uma sequência. Como um correlativo da narração, a leitura poderia ser considerada um processo de reencenação, mediante a ocupação do lugar do narrador.

Conforme foi sugerido no texto de Browne, certos atributos formais da imagética do filme: o enquadramento, a sequencialidade, a proibição, a "invisibilidade" do narrador, podem ser explicados como o conjunto de maneiras por meio do qual a autoridade implicitamente posiciona o espectador/ leitor em relação ao filme. Partindo desse contexto, como espectadoras do filme analisado *O Amor é o Diabo*, conseguimos nos colocar num posicionamento espectral, que seria o da contempladora de uma pintura, de certa maneira justaposta ao filme, construindo através dessa posição uma leitura imagética dos planos selecionados.

CAPÍTULO II

O AMOR É O DIABO: ESTUDO PARA UM RETRATO DE FRANCIS BACON

– FILME DIRIGIDO POR JOHN MAYBURY

ESTE CAPÍTULO ABORDA sobre o conhecimento do filme *O Amor é o Diabo: Estudo para um Retrato de Francis Bacon*, dirigido por John Maybury. Destaca a filmografia, a biografia do artista Francis Bacon, a biografia do diretor John Maybury, o gênero ficcional dramático do filme e, por fim, as leituras intelectuais dos críticos de cinema sobre o filme em questão. Sendo assim, são importantes esses conhecimentos para que possamos realizar uma leitura mais interpretativa e crítica do objeto estudado.

Sendo assim, a filmografia apresenta o diretor, elenco, produção, roteiro, fotografia, trilha sonora, duração, ano, país, gênero, cor, distribuidora e o estúdio em que foi produzido o filme, como segue:

Diretor: John Maybury.

Elenco: Derek Jacobi, Daniel Craig, Tilda Swinton, Anne Lambton, Adrian Scarborough, Karl Johnson, Annabel Brooks, Richard Newbould, Ariel de Ravenel, Tallulah.

Produção: Takashi Asai, Ben Gibson, Patrice Haddad, Frances-Anne Solomon.

Roteiro: John Maybury.

Fotografia: John Mathieson.

Trilha Sonora: Ryuichi Sakamoto.

Duração: 90 min.

Ano: 1998.

País: França/ Reino Unido/ Japão.

Gênero: Drama.

Cor: Colorido.

Estúdio: British Broadcasting Corporation (BBC).

Imagem 1 - Cartaz publicitário do filme de Francis Bacon (1998)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/24840235415008145>

Antes da apresentação do recorte selecionado para análise, vale a pena contextualizar a vida e a obra do artista irlandês Francis Bacon. Através desse conhecimento prévio, torna-se possível o entendimento do contexto levantado por essa produção cinematográfica, a qual caracteriza o processo pictórico do artista, isto é, a visão de uma estética experimental.

Francis Bacon, um artista autodidata, experimental, viveu em sua infância muita amargura, medos, indignações. Bacon era filho de um pai violento, Edward, o qual nunca aceitou a condição da homossexualidade do filho. Cresceu em circunstâncias relativamente indisciplinadas e solitárias, foi morar em Londres, onde trabalhou como decorador de interiores para sobreviver (FICACCI, 2007, p. 83). Bacon foi um dos artistas do século XX que exprimiu através de sua pintura, a poética trágica da existência humana, de maneira mais realística, representando os dramas do indivíduo, num sentido oculto, subjetivo e violento.

No início da sua produção artística, a estética cubista e expressionista foram seus alicerces. Representações de figuras solitárias, violência masculina ligada à tensão homoerótica, imagens sofredoras, anômalas, deformadas, vorazes, tendo sempre como ponto de partida sua própria vida. Durante muito tempo o seu objetivo foi o de capturar a expressão instintiva e animal da dor.

Uma das características da Arte Moderna, a qual pertence à obra de Francis Bacon, é o desapego à estética clássica, desprendendo-se da figura acadêmica, deformando assim a figura, com a intenção de provocar reações diversas, estimulando pronunciamentos, entre os quais, a análise do mais íntimo do ser humano: seus medos, seus fantasmas, suas fugas. (STANGOS, 2000).

Após o trauma da época infligido à humanidade pelos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, Francis Bacon expressou a singular tragédia do indivíduo numa sociedade que era externamente vitoriosa e que aparentemente marchava inexorável em direção ao progresso, um progresso que não podia conduzir a qualquer outra conclusão que não fosse a do bem-estar e do esclarecimento de todos os aspectos obscuros da existência. (FICACCI, 2007).

Nas entrevistas realizadas por David Sylvester com Francis Bacon, este determina aos artistas, a missão de “[...] remeter o espectador à vida com mais violência”, declaran-

do que suas imagens são uma tentativa de fazer a coisa figurativa atingir o sistema nervoso pelas percepções de uma maneira mais violenta, mais introspectivo subjetivamente. (SYLVESTER, 2007, p. 17).

Outro autor que aborda sobre a desconstrução da estética clássica na obra de Bacon, é Deleuze (1981), que em sua obra intitulada: *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, argumenta que é um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem, isso é impossível, pois esta está totalmente investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é necessário romper, logo, para preencher essa "tela em branco", terá antes que esvaziá-la, desimpedir, limpar. (DELEUZE, 1981, p. 45).

Destarte, segundo Deleuze (1981), Francis Bacon define a relação ao ato de pintar, como ato esse, que consiste em fazer marcas ao acaso (traços, linhas); limpar, escovar ou espanar os lugares ou zonas (manchas-cores); jogar tinta, de modo anguloso e com velocidades variadas. Portanto, tal ato, ou tais atos supõe(m) que já exista(m) sobre a tela (como na cabeça do pintor) dados figurativos, mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais. São precisamente esses dados que serão, demarcados, limpadados, escovados, espanados ou ainda recobertos, pelo ato de pintar. (DELEUZE, 1981, p. 51).

As palavras de Deleuze acima corroboram com as palavras de Sylvester (2007) em entrevista com Bacon, quando diz compreender a lógica com que este artista representa suas obras. Na obra pictórica de Bacon, "Três estudos para um auto-retrato" (Imagem 2), o entrevistador descreve a fala de Bacon afirmando que ao pintar retratos, pintava a cabeça de alguém através de imagens que procuravam equilibrar-se entre o real e o abstrato. Em suas palavras, o artista fala sobre a "evanescência" da imagem, a qual tenta captar a dimensão do impossível, buscando enlace com o real, na representação mais irracional possível. Para ele, a pintura deve banir a figura do figurativo, não abstraído totalmente

a imagem, caindo dessa, maneira no abstrato total esvaziando a leitura inesperada/intencional de forma e conteúdo.

Imagem 2 - Obra de Arte: Três estudos para um auto-retrato- Francis Bacon (1979)



Fonte: <http://corpoesociedade.blogspot.com.br>

Francis Bacon responde a pergunta feita pelo entrevistador Sylvester sobre como acontecia essa transformação da imagem no decorrer do seu trabalho. Em sua resposta, afirmou que acontecia de maneira inesperada, queria muitas vezes criar objetos específicos, como retratos, por exemplo, mas quando analisado, simplesmente não conseguia definir como aquela imagem estava formada (SYLVESTER, 2007). Sendo assim, Bacon, na entrevista, apresenta uma narrativa em que revela não saber como se dá a transformação da forma da imagem construída. Diz Bacon a Sylvester (2007, p. 12):

Porque eu não sei como a forma pôde ser construída. Por exemplo, outro dia pintei a cabeça de alguém e aquilo que formava as órbitas dos olhos, do nariz, da boca, era, quando fui analisar, simples formas que nada tinham a ver com olhos nariz ou boca; mas a tinta, indo de um contorno para

outro, fez surgir uma semelhança com a pessoa que eu estava querendo pintar. Eu parei; por um momento pensei que tinha conseguido uma coisa muito mais próxima daquilo que queria. Então, no dia seguinte, tentei chegar ainda mais perto do que procurava, tentei ser mais penetrante, mais profundo, e perdi completamente a imagem. Porque esta imagem é como equilibrar-se numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante.

Segundo Sylvester (2007), na representação dos retratos, Bacon, admitia que a execução pictórica amplifica a sensação e a liberta da qualidade acidental que a condiciona, mesmo assim, a sensação não deve perder o seu sentido concreto e não se deve transformar numa abstração. Bacon diz a Sylvester (2007, p. 118) sobre o que chama de aparência,

o que chamamos de aparência só se mantém momentaneamente como aparência. Num segundo, com um piscar dos olhos ou uma ligeira inclinação da cabeça, a aparência já se terá transformado. O que quero dizer é que a aparência é como uma coisa continuamente flutuante.

Bacon não considerava suas obras “deformadas” uma provocação, mas uma forma de imprimir mais força à imagem, levando às últimas consequências seu desejo de transmissão. A intenção da sua pintura é a distorção da imagem, desconstruindo a visão “normal” do objeto, indo além da aparência. Isto remete às análises de Deleuze sobre a imagem das obras pictóricas de Bacon,

[...] Por exemplo uma boca: nós prolongamos, fazemos com que ela vá de um lado ao outro da cabeça. Por exemplo, a cabeça: limpamos uma parte com uma escova, uma vas-

soura, uma esponja ou um papel toalha. É o que Bacon chama de *Diagrama*: é como se, de um só lance, introduzíssemos um Saara, uma zona de Saara, na cabeça; como se tivéssemos uma pele de rinoceronte vista ao microscópio; como se separássemos duas partes da cabeça com um oceano; como se mudássemos a unidade do compasso, e substituíssemos por unidades figurativas das unidades cronométricas, ou ao contrário cósmicas. Um Saara, uma pele de rinoceronte, eis o diagrama estendido de uma só vez. É como uma catástrofe que sobrevém na tela, nos dados figurativos e probabilísticos. (DELEUZE, 1981, p. 51).

Conforme o exposto acima, podemos analisar que as deformações provocadas por Bacon em suas obras pictóricas, não se podem atingir outros limites que não sejam os da agitação, da luta contínua entre forças opostas, entre o prazer do amor e o progresso da morte, entre o nascer do desejo e a sua desintegração.

O conhecimento da biografia do artista irlandês Francis Bacon incita ir além e conhecer o diretor e artista John Maybury, produtor do filme *O Amor é o Diabo*, através da sua biografia, construindo assim uma compreensão da vida de Bacon, da sua obra e os recursos cinematográficos do estilo do diretor.

Apresentamos uma biografia que podemos dizer que John Maybury nasceu em 25 de março de 1958, em Londres. Ele era pintor, escritor e cineasta. Estudou arte na North East London Polytechnic no final de 1970, onde começou sua educação cinematográfica. Durante este tempo conheceu o diretor Derek Jarman, que viria a tornar-se grande influência em sua obra.

Maybury foi cenógrafo de *Jubileu* (1977), editor de *Last of England* (1987), designer e editor para as sequências de guerra em *War Requiem* (1988), todos filmes assinados por Jarman. Em 1980, Maybury produziu alguns vídeos de músicas, tendo dirigido artistas como Boy George, Cyndi Lauper e Everything But the Girl. Seu mais notável trabalho foi com

Sinead O'Connor, *Nothing Compares 2 U*, que recebeu uma indicação ao Grammy e ganhou três prêmios MTV, incluindo o de melhor vídeo.

Na década de 1990, Maybury voltou para o cinema e fez um filme experimental, *Remembrance of Things Past* (1994), para o Channel 4, uma das redes nacionais da Grã-Bretanha. O filme, provocativo, recebeu muitas críticas negativas, como destaca o site tribute.ca.

Entre seus prêmios estão o Los Angeles Critics Circle Award para Melhor Filme Independente/Experimental de 1994, Golden Jury Teddy Bear no Festival de Cinema de Berlim, e Melhor Filme Experimental no Viper Film Festival Zurich.

Maybury fez sua estreia na direção em 1998, com o filme *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (*O amor é o diabo: Estudo para um retrato de Francis Bacon*). Foi um sucesso no Festival de Cannes 1998 e ganhou vários prêmios em outros festivais, incluindo o Prêmio Michael Powell como Melhor filme britânico e de Melhor filme no Festival Buenos Aires Internacional de Cinema Independente.

Como artista plástico, Maybury expôs suas obras no Instituto de Arte Contemporânea de Londres e no Palazzo dell'Espezzione em Roma, assim como teve retrospectivas na Europa, Japão e EUA. Em 2005, ele foi listado como uma das 100 mais influentes pessoas gays e lésbicas na Grã-Bretanha.

Conhecendo minimamente a produção do diretor Maybury entendemos que foi necessário abordar sobre o gênero a que pertence o primeiro filme em longa metragem que passamos a analisar.

O gênero ficcional dramático do filme *O Amor é o Diabo: Estudo para um Retrato de Francis Bacon*, está na classificação em gêneros de ficção, tendo por objetivo organizar estruturalmente o leque de ações dos personagens e o

desenvolvimento do roteiro, apontando a dinâmica da obra. O filme *O Amor é o Diabo: Estudo para um Retrato de Francis Bacon* é do gênero dramático, conta a história sobre os conflitos pessoais, sociais e psicológicos, além do dissenso amoroso do artista Francis Bacon. Parte de um conflito inicial, relatando várias situações tensas, com um desfecho nada promissor, provocando entre os personagens, efeitos emocionais intensos. (NAPOLITANO, 2006).

O filme de Bacon permeia as características do cinema expressionista, onde a câmera não registra o real, mas cria visões inspiradas na elaboração pictórica do artista, com base em projeções das suas angústias humanas, do seu estado interior, através da subjetividade na interpretação, acarretando as distorções de cenários, afastando-se da perspectiva visual clássica, resultando na estranheza do olhar sobre o mundo exterior. (NAPOLITANO, 2006).

O livro propõe apresentar um recorte do filme *O Amor é o Diabo*, com a participação dos artistas Derek Jacobi, no papel do artista/pintor Francis Bacon e Daniel Craig, no personagem George Dyer, amante do pintor. Esse filme apresenta a história da vida conturbada do artista, suas angústias, seus desejos, seus medos, suas críticas, o qual depositou em sua produção pictórica o reflexo de uma visão amargurada da sociedade que considerava hipócrita pelos conceitos falidos.

Ainda o filme mostra a relação conturbada na década de 1960, entre Bacon e o seu amante, o qual é trinta anos mais jovem que o pintor. Trata-se de uma produção cinematográfica com cores e imagens perturbadoras, conflitantes, evidenciando o início desse relacionamento.

Bacon, no filme surpreende Dyer ao invadir sua casa para assaltá-lo. O artista convida o assaltante para compartilhar sua cama, cujo convite, é prontamente aceito pelo jovem. A partir daí eles passam a viver um romance totalmente sem limites, permeado por ciúmes, traições,

bebidas, drogas, desencadeando uma relação totalmente conflitante.

O diretor John Maybury busca demonstrar no filme o processo das produções poéticas de Bacon. Produções com reflexos de todo esse período conturbado vivido pelo artista, através de sensações que representam as pinceladas violentas, marteladas, fragmentadas, traduzindo ao espectador um caos imagético, repleto de deformações, desconstruções, pesadelos perturbadores, explicitando assim, os desejos conflitantes do artista. A estética das obras pictóricas de Bacon é de difícil entendimento trabalha com formas desconstruídas, burlando a rotina do olhar, trazendo à tona algo misterioso estimulando as ânsias do instinto humano, causando um misto de êxtase e angústia.

Segundo John Berger (1999, p. 10), ao definir imagem, a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. Para o apaixonado, a visão da pessoa amada possui uma completude com a qual nenhuma palavra ou abraço pode competir: uma completude que somente o ato de fazer amor é capaz de efemeramente abarcar. Só vemos aquilo que olhamos.

Olhar é um ato de escolha. Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida, toda imagem incorpora uma forma de ver (BERGER, 1999, p. 54). Para Francis Bacon, a imagem construída e/ou desconstruída traduz sua visão de mundo. Bacon responde em entrevista à Sylvester (1995, p. 82):

considero-me um fabricante de imagens. A imagem é mais importante do que a beleza da pintura [...] Suponho que tenho sorte, pois as imagens aparecem tão simplesmente como se fossem oferecidas [...] Penso sempre em mim não tanto como um pintor mas como um veículo para o acidente e o acaso [...]. Não me julgo dotado, só penso que sou receptivo [...].

As imagens representadas no filme sobre o processo das produções artísticas de Bacon buscam reencontrar o fato principal da existência do ser humano. O artista representou em sua pintura, uma combinação, uma sobreposição, uma mistura do pensar objetivo ao subjetivo. Maybury, como diretor do filme *O Amor é o Diabo: Estudo para um Retrato de Francis Bacon*, procurou representar essa recriação da realidade em imagens transfiguradas da obra pictórica de Bacon, proporcionando uma análise subjetiva, isto porque Bacon considerava a distorção não como uma agressão, mas como forma de expressar mais força à imagem. Pintando assim, o artista buscava representar a essência das coisas, a realidade interior do indivíduo.

Nesta direção nos remetemos à condição do espectador, que para Benjamin (1986), esse espectador será o receptor das sensações estéticas diferentes quando confrontado com as obras pictóricas e com a obra cinematográfica, acredita que o Cinema proporciona uma maior capacidade de fruição, onde o espectador constrói uma relação íntima com a cena.

Várias cenas do filme representam Bacon em sua produção pictórica, no aparente caos do seu ateliê (Imagem 3), onde se inspirava através de fotografias, recortes de jornais, espelhos, tintas, pincéis, criando imagens acidentais. Mostra um artista destruindo suas obras pictóricas em fúrias e descontroles emocionais, seguindo a direção do acaso, promovendo transformações. Bacon diz a Sylvester (1995, p. 16): "Muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são melhores do que se seguissem estritamente minhas ordens".

Imagem 3 - Ateliê do artista Francis Bacon (vida real)



Fonte: http://ingriddubachlemainque.files.wordpress.com/2010/02/tn_flopics-dublin-1221.jpg

Para referendar e dar maior visibilidade ao filme do diretor Maybury apresentamos alguns comentários que o filme em questão recebeu de críticos de cinema e outros. Dentre os críticos destacamos: Louise Keller, Paul Fischer, Ryan Gilbey, Jean Cocteau, Harry Karlinsky e Roger Ebert que por determinados argumentos achamos mais interessantes e relevantes para o estudo em destaque neste livro.

Segundo a diretora de Cinema Louise Keller, ao fazer a crítica ao filme *O Amor é o Diabo: Estudo para um Retrato de Francis Bacon* diz ser visualmente complexo e inquietante, o diretor coloca na tela a alma torturada de Bacon. Maybury examina a personalidade do artista, pois usa de muitas cores em todo o filme, com uma direção inovadora. Usa imagens distorcidas, mostrando de forma eficaz a personalidade do artista na brilhante atuação de Derek Jacobi no persona-

gem de Bacon. Mostra um retrato duro da insensibilidade humana. O Amor é o Diabo é um filme com visual chocante, não tão ligado ao emocional, mas essencialmente uma observação bizarra e chocante de um artista cuja reputação repousa esmagadoramente maior do que sua vida pessoal. (URBAN CINEFILE, 1998).

Para o crítico de cinema Paul Fischer, no site Urban Cinefile (1998, s/p), "Maybury não é um diretor. Ele é um cineasta e um artista". Seus primeiros trabalhos foram filmados em Super-8 na Escola de Arte. Para Fischer, não há como negar que Maybury é um imaginista de visão: "Por isso é uma pena, este indivíduo talentoso, ter feito um trabalho tão insatisfatório do estudo do retrato de Francis Bacon".

O uso de lentes que distorcem apresenta formas abruptas, muitos close-ups forçados, superfícies reflexivas em exagero usados pelo diretor para transmitir tanto o mundo de conflitos do casal quanto o processo das pinturas de Bacon. Fischer não acredita que o filme foi suficientemente dramático, talvez por apresentar um diálogo muito estilizado.

Ainda no comentário de Fischer, o diretor Maybury foi um tanto audacioso, quis passar um contexto aparentemente intelectual, mas lamentavelmente não atingiu seu objetivo, pois considera que o filme tem um apelo emocional limitado, devido a sua estrutura fragmentada. Na opinião do crítico, "para os fãs de Bacon o filme pode se tornar fascinante, mas para o resto de nós, meros mortais, é um furo inegável". (URBAN CINEFILE, 1998).

Outra crítica sobre o filme e a direção de Maybury, foi feita por Ryan Gilbey, publicada na Folha de São Paulo, em 25 de setembro de 1998, revela que o filme sugere uma fusão romântica do homem e da arte. No filme O Amor é o Diabo, o diretor mistura o trabalho e a vida de Bacon como se os dois fossem riscos de uma pintura numa paleta, combinados para atingir uma sombra pungente. Segundo Gilbey, o filme se distancia do torturado território da biografia do artista pela modéstia de seu subtítulo: Estudo para um Re-

trato de Francis Bacon. Embora o filme tenha seu momento discernível, enfocando a triste trajetória do relacionamento entre Bacon e Dyer, ele está mais próximo de uma coleção de rabiscos de pequenos pesadelos, quais representam a produção pictórica do artista.

É o primeiro filme de Maybury, sua experiência com filme experimental e vídeo teve a colaboração de Derek Jarman, que lhe ensinou a procurar a essência do objeto sem prender-se à narrativa.

Gilbey destaca que o filme é cheio de imagens de aprisionamento. Em seu comentário, destaca o pensamento de Jean Cocteau, que diz que o espelho era um portão mágico para outras dimensões, mas ressalta que no filme de Maybury ele enjaula aqueles que o apreciam. Gilbey (URBAN CINEFILE, 1998) ainda destaca que muitas das tomadas são compostas por reflexos múltiplos em espelhos ou superfícies de prata, ou por imagens destorcidas pela curva de um copo.

É importante ressaltar nessa publicação, o que Gilbey declara de que o diretor Maybury na produção do filme em estudo, não teve autorização legal para usar nenhuma das obras pictóricas originais de Bacon, e essa restrição lhe deu uma liberdade inesperada, parecendo que o negativo do filme tivesse sido colocado próximo às telas de Bacon. Para solucionar o problema dado ao diretor, através das câmeras, pictorializou as imagens dos planos do filme, como se essas câmeras fossem os pincéis de Bacon, transformando-os em obras pictóricas, utilizadas na produção cinematográfica.

Já outra crítica surge de Harry Karlinsky que escreve sobre o filme estudado e sobre o diretor John Maybury. Em seu comentário descreve o que compreende dessa produção cinematográfica: *Amor é o Diabo*, um filme honestamente feroz, onde o espectador descobre que Bacon apesar de seu gênio criativo, foi cruel, egoísta, sexualmente masoquista, alcoólico, preocupado com suas fantasias eróticas. Talvez para os espectadores de *Pollock* ou *Frida*, ou-

tros filmes de Hollywood retratando o gênio do artista, essas denúncias de personalidades excessivas e relacionamentos conflituosos não revelam nenhuma surpresa. O roteiro do filme é baseado no livro do escritor e radialista Daniel Farson (1927-1997), *A Vida dourada de Francis Bacon* (1994), amigo pessoal e confidente de Bacon. O livro gira em torno da relação de Bacon com Dyer, entre os anos de 1964 e 1971.

O filme oferece um vislumbre do mundo boêmio e urbano do círculo íntimo dos amigos de Bacon retratando um bar que fica no bairro de Soho (Londres), frequentado diariamente pelo artista.

As observações positivas de Harry Karlinsky sobre o filme estão no desempenho, como referência ao artista Derek Jacobi, pela sua fisionomia semelhante ao hipnotizante Bacon, bem como, as técnicas de distorções, reflexos e imagens alongadas incorporados ao longo do filme evocando a experiência de visualização da obra pictórica de Bacon. Infelizmente, o tema marca uma falha interessante, os escritores do ensaio destacam críticas ao filme como incoerente e muito estilizado. Esta é talvez uma falha comum dos filmes sobre arte, onde as estilizações cinematográficas tentam imitar as convenções visuais do artista em questão.

Para o espectador na plateia, talvez os momentos de visualização mais interessantes sejam aquelas que retratam Bacon no trabalho. Embora a permissão para exibir as pinturas de Bacon não tenha sido concedida pelo seu espólio, o filme utiliza imagens de documentários de Bacon no ato de pintar em seu estúdio caótico. A fúria e intensidade dessa atividade é notável, parecendo que, na verdade, é o desespero que parece ser a sua força motriz criativa.

De alguma forma, não é mais surpreendente que as imagens emergentes, como os corpos humanos em angústia e a feiura – grito dos papas, vômitos em lavatórios ou sentado em um vaso sanitário, visíveis nas obras pictóricas de Bacon.

Para os críticos Harry Karlinsky e Amy Karlinsky o filme *O Amor é o Diabo* mostra Bacon como um homem que é mercurial, destemperado, volátil, pensativo, incomodado, um artista com o clássico temperamento artístico. Bacon era bipolar? Talvez. Eram suas mudanças de humor essenciais para a sua criatividade? Tímido, talvez, com uma lógica preferia evitar títulos explicativos para suas obras, muitas vezes optando por Estudo – “porque eu não acredito que as pinturas já estão terminadas. O filme *O Amor é o Diabo - Estudo para um retrato de Francis Bacon* também apresenta questões inacabadas, seduzindo o espectador a aprender mais sobre essa pessoa fascinante e seu legado artístico. (KARLINSKY, 1998).

Ainda destacamos o comentário feito pelo crítico de cinema e roteirista americano Roger Ebert, no dia 20 de novembro de 1998, o qual inicia seu comentário detalhando que no filme de John Maybury não há produções pictóricas de Bacon, permitindo ao diretor uma liberdade de criação, não ficando amarrado à comparação das obras reais. O fluxo do filme não é interrompido por nossa consciência de que olhamos para a coisa real, com isso Maybury e seu diretor de fotografia John Mathieson, fizeram o filme parecer um Francis Bacon. Usaram filtros e lentes para distorcer os rostos, projetaram reflexos em copos de cerveja e cinzeiros, alongando assim as imagens, sugerindo em muitas cenas os dípticos e trípticos do artista.

Ebert (1988) diz que “através desses efeitos é possível que um espectador, o qual nunca viu uma obra de Bacon, seja capaz de identificá-la instantaneamente em uma galeria”. O filme reflete o pintor como descrito no livro *A Vida dourada de Francis Bacon* (1994) do escritor e radialista Daniel Frason, fonte para o filme.

Este capítulo demarcou que para uma análise filmica, o conhecimento prévio sobre a composição do filme enquanto produção, desde a filmografia perpassando sobre a

direção, biografia dos envolvidos, gênero que compreende o drama e o estado da arte sobre a produção intelectual de interpretação do filme *O Amor é o Diabo*.

CAPÍTULO III

RELAÇÃO ÍNTIMA: CONSTRUÇÃO DE UMA SEQUÊNCIA EM 23 PLANOS DE ANÁLISE DO FILME

ESTE CAPÍTULO DA VISIBILIDADE de análise do filme *O Amor é o Diabo: Estudo para um Retrato de Francis Bacon* que por opção das autoras elegem a construção de uma sequência de vinte e três (23) planos para uma análise fílmica através de uma *decupagem*. Da sequência citada destaca-se o momento em que os personagens de Bacon e de Dyer se relacionam sexualmente, relação que se confunde sobre quem domina e quem é dominado. Na sequência/ *decupagem* serão abordados os aspectos visuais da composição, destacando a relação que o discurso fílmico estabelece entre a vida conturbada de Francis Bacon e a sua produção pictórica, através dos pressupostos de Nick Browne (2005), o qual destaca a dinâmica narrativa e as visualidades aplicadas no filme. Busca mostrar a relação da proposta entre a câmera e o espectador, isto é, caracteriza a posição do espectador em relação à cena através de uma descrição entre o espaço literal e ficcional que tem como origem a imagem fílmica, conferindo que os planos devem mostrar essencialmente o que o espectador veria se a ação fosse encenada em uma sala de exibição e que em cada momento usufruísse da melhor visão possível da ação. (BROWNE, 2005, p. 230).

Nessa análise fílmica, foram selecionados, como já referido acima, 23 planos escolhidos por sua representatividade, nomeado pelas autoras de Relação íntima entre *Francis Bacon e George Dyer*. Construímos um estudo comparativo, através de uma leitura imagética sobre os planos e relacionamo-os às obras de Bacon. Na *decu-*

pagem, destacamos a textura, sombreamento e as cores predominantes, analisando a expressividade de cada ação; figurino e cenário, captando assim a personalidade dos personagens, época e a câmera, sobre nosso ponto de vista analisamos os efeitos expressivos de cada plano. Como aporte teórico utilizamos, além de Nick Browne, os teóricos Benjamin (1986), Aumont (2004, 2008), Xavier (2005), Sylvester (2007), Deleuze (2007) e Ficacci (2007).

Benjamin destaca em seus estudos que o espectador ao se deparar com uma pintura constrói uma relação íntima com a cena, limitada pela vigência de um conjunto de regras esquemáticas, garantindo ao olhar a capacidade de continuidade do mundo e assim conferindo uma determinada sensação ilusória. Já o Cinema, constitui-se em uma sequência de imagens revelando o movimento, permitindo ao espectador pontos de vista variados, ampliando assim a percepção humana. O autor acredita que a grande magia que o Cinema constrói entre o espectador e a cena é a capacidade da imagem em movimento.

Essa sequência mostra a relação íntima entre os personagens de Bacon e de Dyer, apresentando o romance entre eles, marcado pelo sadismo, bebidas e muitos conflitos, visíveis em alguns dos planos analisados. A diegese apresenta um enquadramento simétrico, em um plano posterior (fundo) a presença de um espelho que reflete, causando assim, um prolongamento do espaço, uma cama com roupa de cama na cor verde, um abajur aceso com direcionamento específico da luz e em contrapartida uma lâmpada apagada que também aparece de maneira significativa, não só no filme, como em várias obras pictóricas de Francis Bacon.

Esses recursos usados pelo diretor Maybury são metáforas. Essas metáforas que a lente da câmera propõe são uma espécie de olho do espectador inteligente, validando o movimento da câmera permitindo as associações entre o comportamento do aparelho e o olhar intencionado, na definição de Xavier (2005).

O espelho é um elemento metafórico que se encontra com bastante particularidade em todo filme e que jamais se reduz a mera superfície que reflete, esta metáfora é usada pelo artista Bacon em suas obras e pelo diretor Maybury na produção cinematográfica. Segundo Deleuze (1981), Bacon definiu o espelho como um objeto opaco onde o corpo passa por dentro do espelho e se aloja a si mesmo e a sua sombra. Eis o resultado fascinante desse pensamento de Bacon, segundo Deleuze (1981, p. 9): “não há nada atrás do espelho, mas dentro dele”.

Esse pensamento de Bacon nos remete a uma leitura que Panofsky (1989) corrobora com o pensamento de Bacon e a análise de Deleuze. Sabemos que para a análise do filme precisamos muito mais que simplesmente a análise da aparência do plano, mas, o que essa aparência carrega em simbologias/ metáforas traduzindo um discurso intertextual.

Com isso, a necessidade de uma leitura pautada nos estudos de Panofsky (1986), que apresenta o método iconológico, constituído em três etapas, onde é necessário intervir tanto a experiência prática e sensibilidade do indivíduo como também com a familiaridade com objetos e eventos.

A primeira fase do estudo de Panofsky é a pré-iconográfica, isto é, uma leitura do que vemos uma leitura do senso comum, acessível a qualquer pessoa; a segunda fase é a iconográfica, pretende uma correta relação na identificação dos motivos, histórias portadoras de um significado convencional; e a terceira fase é a iconologia, apresenta uma interpretação com tendências básicas do espírito humano, identificar o significado intrínseco, ou o seu conteúdo, como por exemplo buscar as relações culturais, filosóficas, costumes de determinada sociedade, determinando através dessas três fases uma leitura de todos os elementos, como a forma, os motivos, as imagens, as alegorias, as histórias proposto pelo autor da obra (PANOFSKY, 1989). Portanto esse autor colabora com nossa análise em sua proposta apresentada.

Assim, ressaltamos mais uma vez que os vinte e três planos/frames da sequência/ decupagem apresentada escolhida pelas pesquisadoras foram selecionadas tendo em vista a compreensão da essência da história de vida do artista Francis Bacon e seu amante Dyer, numa visão cinematográfica sob o olhar do diretor Maybury para uma análise filmica através de uma decupagem, como se apresenta a seguir:

Plano 1 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

O Plano 1 mostra uma mesa com o abajur aceso evidenciando uma luz específica, uma garrafa de bebida, copos e duas cadeiras. Percebemos ainda nesse Plano 1, uma parede que, de alguma forma causa uma sensação de aprisionamento entre os personagens. Isto tudo que o diretor Maybury apresenta no Plano 1, reflete o contexto que per-

segue as obras pictóricas do artista Bacon, quase sempre o artista representa em suas pinturas, imagens de cubos, paralelepípedos, barras, não com sentido de imobilização da imagem, pelo contrário, uma marcação de espaço, isto é, para que os personagens tenham conhecimento desse espaço centrado, conhecendo a si próprio e o espaço delimitado, um não escapamento, muito bem captado pela câmera do diretor.

O movimento dos corpos, dos braços apresentados na cena, Plano 1, se dá em primeiro plano com a imagem de dois homens, do artista Bacon e o amante Dyer, vestidos com ternos e casacos, fumando e bebendo cada um em uma extremidade da mesa, voltados um para o outro. O interessante nesse momento é que a câmera corta as cabeças dos personagens, utilizando o recurso do zoom mostrando com bastante evidência o movimento dos corpos, das mãos, sem que uma palavra seja proferida. Uma característica forte nas obras de Francis Bacon, segundo Deleuze (1981) é a ênfase que ele dá ao "Corpo", para ele é no corpo que se passa algo, o corpo representa fonte de movimento, que percebemos novamente no olhar do diretor Maybury.

Visualizando no Plano 1, a imagem das cabeças cortadas, tomamos de Xavier (2005) o discurso do diretor cinematográfico Noel Burch que aborda sobre o espaço que se estende para fora do campo de visão, caso que percebemos nesse Plano 1 e em vários momentos do filme. De modo geral pode-se dizer que o espaço visto, *mise-en-scène*, sugere a sua extensão, dependendo de como foi organizada essa mostra imagética.

Percebemos que na construção de várias cenas do filme o diretor Maybury utiliza o recurso da fragmentação, captado de maneira concreta em sua leitura sobre as obras pictóricas do artista Bacon para a produção fílmica. Ao fazermos as leituras das obras pictóricas de Bacon, também percebemos as imagens fragmentadas, uma exclusão dos rostos, um espaço que se estende para fora do campo de

visão, apenas a representação dos corpos sem a cabeça. O artista reforça, em suas pinturas, que a cabeça faz parte do corpo, mesmo estando fora do campo de visão.

Maybury de maneira inteligente capta a obra pictórica de Bacon e traz à sua produção traduzindo em algumas cenas filmicas, o que Burch afirma: "Para entender o enquadramento cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento". (XAVIER, 2005, p. 19).

Relacionando às obras de Bacon ao filme, esse espaço inscrito fica pela continuidade do olhar do espectador, ele afirmava que era um pintor de cabeças, corpos e não de rostos. Para ele existia uma grande diferença entre o rosto e a cabeça: rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo, mesmo ela sendo seu extremo.

Deleuze afirma, em sua obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação*:

Não é porque a ela falte espírito, mas é um espírito que é o corpo, sopro corporal e vital, espírito animal, o animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cavalo, espírito-cachorro, espírito-morcego... desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sobre o rosto. (DELEUZE, 1981, p. 11).

Na *decupagem* do Plano 1 a iluminação é sombria, representando um momento de dramaticidade e mistério, característica do Expressionismo. No conceito do artista Bacon, a sombra é tão presente quanto o corpo, ela é o corpo que escapa por um ponto localizado em fuga ao contorno. (DELEUZE, 1981, p. 57). Característica forte no Plano 1 que se dá pela sombra dos corpos, dos objetos que fazem dessa imagem algo angustiante.

Em um momento seguinte na sequência, sem que uma palavra ainda fosse proferida, olhares que não podemos ver nos planos comunicam-se e como em uma coreografia no Plano 2, colocam os copos sobre a mesa e começam a se despir. No Plano 3 tiram os casacos, os paletós, e ainda, sem que os rostos dos personagens façam parte da *mise-en-scène*, a câmera ressalta o movimento do corpo em um silêncio significativo.

Plano 2 – Plano do Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 3 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 4, o primeiro personagem da *mise-en-scène* a apresentar o rosto pela câmera, em cena é o personagem de Bacon. Senta-se à cadeira do lado esquerdo, ficando em um enquadramento inferior, para que possa tirar seus sapatos, mas em nenhum momento os olhares deixam de se cruzar, mesmo estando o outro personagem, do amante Dyer, fora do campo de visão do espectador.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Em um novo corte, a câmera volta-se para o personagem de Bacon, o qual em momento algum desvia seu olhar do de seu amante. O Plano 4 revela os corpos em movimento, o mistério do olhar entre os personagens de Bacon e de Dyer, evidenciando somente a insinuação, tornando o olhar um elemento implícito no enquadramento. Ao mesmo tempo que existe um dinamismo na ação dos personagens, percebemos que a condição do cenário muito pouco se altera, como podemos perceber na sequência entre os Planos 1 e 2, a alteração feita foi somente dos copos colocados sobre a mesa, ainda com as mãos sobre eles.

Já entre os Planos 3 e 4, percebemos os copos posicionados sobre a mesa, quando os personagens de Bacon e de Dyer em movimento retiram seus casacos, sendo que no Plano 4, Bacon senta e Dyer coloca seu casaco sobre a ca-

deira, a direita do Plano 4, começando a retirar sua gravata, criando uma situação cenográfica mais íntima, se despindo.

Por outro lado dentro de uma sequência existem planos independentes, como vimos nos planos analisados anteriormente, e planos dependentes. Isto é, entre os planos dependentes, estes apresentados nos Planos 5a, 5b e 5c, quando a câmera apresenta três *closes-up*, a qual a *decupagem* de cada Plano se faz necessário para a visão da totalidade da cena. Assim, no Plano 5a, a câmera em *close-up* dá ênfase ao pescoço do personagem do amante Dyer no momento em que desfaz o nó da sua gravata, passando dessa maneira a sensação de que sua pele tem uma textura que denota uma excitação do estado do momento vivido pelo personagem.

No Plano 5b a câmera em *close-up* no rosto de Dyer, fragmentado, mostra a boca com o cigarro aceso, cujo plano dá ênfase ao cigarro em primeiro plano (*close-up*), a pele em segundo plano e a fumaça predomina o lado esquerdo da imagem, quase não atingindo ao rosto, ficando em plano posterior.

No Plano 5c a câmera mostra o nariz com uma luz intensa (*close-up*), mesclando fumaça sobre a pele exalando uma sensação de poros abertos, apresentando uma aparência de um ambiente viciado. Em mais um corte, ainda em *close-up*, apresenta os olhos de Dyer, ou melhor, um olhar avermelhado, melancólico, doentio de maneira muito rápida, lembrando uma fragmentação imagética em que a câmera afasta-se capturando o movimento do corpo do amante e a figura do personagem de Bacon. Todos os Planos 5a, 5b e 5c, em sua forma dependente constrói através dos fragmentos um olhar em sua totalidade, que podemos verificar mais adiante no Plano 6.

Plano 5a – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 5b – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 5c – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Como falado anteriormente no Plano 6, em outro corte, o diretor Maybury reconstrói a *mise-en-scène* em sua totalidade contemplando os dois personagens em sua troca de olhares, continuam com o olhar fixo um sobre o outro, mas predominantemente Bacon, quase que anestesiado em estado de contemplação ao seu parceiro.

Plano 6 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na sequência, no Plano 7, invertendo a lógica do Plano anterior, o personagem Bacon levanta-se, a câmera corta sua cabeça novamente evidenciando seu corpo, como uma ação principal. O personagem de seu amante Dyer senta-se, mostrando pela primeira vez todo o seu rosto, os olhares convergem cada um para sua ação de despem-se um para o outro, e de maneira sincronizada, despem-se.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Por um momento, em uma movimentação harmoniosa, quase coreografada, um novo corte no Plano 8, os personagens aparecem por inteiro em planos inferiores, sentados, devorando-se pelos olhares e continuando a despir-se, cuja intencionalidade era chegar lentamente ao prazer entre os corpos num ato de entrega de paixão, vício e corpo saciado.

Através de outro corte, a sequência continua na *decupagem*. Percebemos então a câmera sempre direcionada ao significado que o diretor Maybury com intencionalidade apresenta no Plano 8, distinguindo os corpos, as cabeças, as expressões, as sensações, a luz, a sombra, sugerindo assim o excitamento do desejo entre os personagens.

Na sequência o personagem de Bacon se retira do espaço central da *mise-en-scène*, afastando-se para um outro espaço, este refletido pelo espelho.

Em relação a essa sequência com vários cortes, característica bem forte no filme do diretor Maybury, o autor Xavier (2005) destaca as considerações de um outro diretor cinematográfico, Pudovkin, que mostra a preocupação fundamental com o ritmo de sucessão das imagens. Nessa sucessão deve haver certa compatibilidade entre duas imagens sucessivas, de modo a se definirem certas relações plásticas, para não perder o significado. A relação entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem deve proporcionar uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, para que ele possa interpretar e compreender o significado da mensagem.

Plano 8 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Assim, o personagem do amante, Dyer, fica no espaço isolado, segue com o olhar direcionado para seu companheiro Bacon. Esse olhar não mostrado pela câmera é su-

gerido pelo movimento do corpo, uma sensação de desejo, um silêncio entre uma cena e a outra. A cadeira vazia com as roupas do personagem Bacon e as roupas do personagem de seu amante, a garrafa, os copos, a luz direcionada e o corpo em evidência, causam uma quebra de harmonia, de equilíbrio no plano, tencionando o espaço cenográfico, chegando ao início de um clímax que se prepara para a relação entre os amantes, Bacon e Dyer .

Quando no Plano 10 o amante aparece de costas em primeiro plano, refletido no espelho e, em outra perspectiva, Bacon de joelhos, ao nosso ver, se coloca num plano inferior ao lado direito da *mise-en-scène*, abandonando o equilíbrio apresentado anteriormente, quando deixam suas roupas, copos no primeiro plano, iniciando um novo momento na cena. Bacon nesse momento em posição de joelhos, refletido no espelho, espera pelo seu amante Dyer, que se despe lentamente, organizando suas roupas e se preparando para o momento desejado, a relação íntima entre eles.

Plano10 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Em um corte no Plano 11, o jogo que a câmera faz em busca de várias perspectivas relacionando o contexto real, isto é, a imagem do personagem em si, em cena, bem como o reflexo no espelho e novamente o contexto real, mostrando os movimentos da cena, desta forma insinuando o envolvimento amoroso entre os personagens. Esse momento do Plano 11, reforça uma das leituras de Deleuze (1981, p. 9) sobre a produção pictórica do artista Bacon, ressaltando que o espelho para Bacon não é um reflexo, mas uma condição de busca do indivíduo no mais íntimo do seu ser, uma deformação do espaço, do sujeito.

Aumont (2008) em seus estudos sobre o tempo ocular, como o tempo da exploração pelo olho na superfície da imagem. Diz o autor que quando olhamos uma imagem, nosso olho faz um determinado percurso por uma série de movimentos, rápidos e com franca amplitude, movimentos estes destinados a levar, sucessivamente, diante da *fóvea* as diferentes partes da imagem. Assim, rastreamos a imagem, no nosso caso, plano por plano; corte por corte; todo e parte, em que na *decupagem* de modo irregular, em um trajeto quebrado e sem simetrias construímos através dessas informações um conjunto de significados (conteúdo) e significantes (linguagem cinematográfica). Muito relevante essa colocação perante a sequência de planos analisados, os quais são fragmentados, mas constroem um significado (conteúdo) ao espectador numa visão do todo-parte-todo, numa perspectiva da estrutura da Gestalt.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 12, em *decupagem* a imagem nos mostra ainda no reflexo do espelho, o personagem de Bacon, exposto, diminuído em relação ao seu amante, em nossa interpretação, quando em primeiro plano aparece o amante Dyer em posição ereta, com ar de superioridade em relação ao seu parceiro pela situação apresentada, mas, fica a dúvida se quem realmente tem a superioridade sobre o momento, seria Dyer? ou Bacon?

O personagem de Bacon permanece debruçado sobre a cama, aflorando, excitando assim o ato sexual entre os dois personagens. Bacon deixa-se dominar, carregado de tensão passional, ou não?

Na continuação da sequência analisada, no Plano 13 a *mise-en-scène* apresenta o personagem Dyer despindo-se em frente ao espelho, com olhar insinuante e provocador, de poder sobre seu objeto de desejo – Bacon. Toda essa

apresentação da cena é incitante e própria do contexto amoroso de ambos sendo que a iluminação é sombria e a cena ainda se mantém refletida no espelho. O abajur reflete a luz direcionada, a lâmpada apagada pendurada, representando talvez a solidão. Isso faz lembrar características muito fortes das obras pictóricas do artista Bacon, quando a presença constante do espelho e da lâmpada apagada se fazem presentes e expressas em suas obras pictóricas que denotam significados que parecem essenciais em suas composições.

Plano 12 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano13 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

O personagem Dyer, virado de frente ao espelho, somente de cueca branca e retirando sua camiseta, aparece com o olhar fixo à cena refletida no espelho. No Plano 14, em um corte, a câmera mostra a imagem refletida pelo espelho da cena que se desenrola. O personagem Dyer refletido no espelho que aparece fracionado em três partes pela moldura, característica forte das obras pictóricas do artista, em seus trípticos, com um cinto nas mãos, cabisbaixo olha para a sua ação com o objeto, uma cinta.

Plano 14 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Ainda refletido no espelho, a figura de Bacon debruçado na cama com os joelhos no chão, supõe aguardar uma reação do amante sobre ele. O Plano 15 com a cena ainda refletida mostra Dyer enrolando o cinto sobre a mão.

Plano15 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

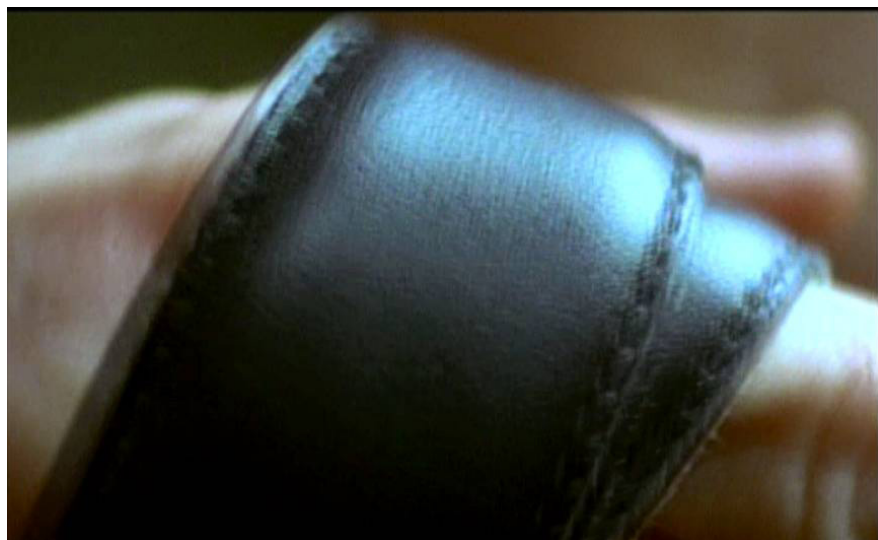
A câmera no Plano 16 destaca em close-up o detalhe da mão de Dyer que segura o cinto enrolado. Esse plano mostra a força com que a mão envolve esse objeto, apresentando talvez, o poder de dominar todo aquele momento do ato sexual, psicológico.

Aumont (2004, p. 173) mais uma vez nos ajuda na análise a explicar sobre a *mise-en-scène*, a qual leva alguma coisa para a cena para mostrá-la, isto no cinema ou na pintura. A *mise-en-scène* cinematográfica se assemelharia à da pintura, às quais são dadas a liberdade de ponto de vista comum aos dois, do espaço representado. A luz característica na *mise-en-scène* desses planos selecionados, pode ser traduzida por Aumont, quando esse enumerou precisamente o que lhe parece ter sido o emprego da função da luz no ato da representação. Destacamos duas funções discutidas

por Aumont que acreditamos serem pertinentes à análise desses planos: a *função simbólica*, que liga a presença da luz na imagem a um sentido, tocando o sobrenatural, ligada ao estado dos simbolismos admitidos. Nos cineastas-pintores, a luz é, de fato, pensada em surdina, como o perigo permanente de ser demais, de ceder ao símbolo, o que percebemos no filme de Maybury.

Outra função seria a *função dramática*: ligada à organização do espaço; estruturação cênica. A luz pode banhar o conjunto da cena, indicar sua profundidade, salientar e definir o lugar das figuras, fazendo-se ativa como em todos os pintores do claro-escuro, juntando-se ao gesto para atingir a eloquência retórica perfeita. (AUMONT, 2004, p. 174).

Plano 16 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 17, o espelho dividido em três espaços sugere o uso do tríptico nas pinturas do artista Francis Bacon.

Nas criações pictóricas do artista, o mesmo constrói várias imagens que são representadas por "séries", considerando que as imagens dessas séries estão em constante transformação, isto é, uma sequência de transformações.

Nessa *mise-en-scène*, no Plano 17, o personagem Dyer se posiciona atrás do personagem de Bacon, o qual permanece ainda de joelhos. Percebemos em nossa interpretação que na *mise-en-scène*, o diretor Maybury consegue traduzir através da construção dessa cena a característica forte das pinturas do artista Bacon, apresentando somente a imagem da cena refletida no espelho, comparando dessa maneira às representações dos trípticos (pinturas) do artista Bacon, que, como o artista destaca, suas criações em série, as quais um quadro reflete o outro, dessa maneira, completando-se.

Plano 17 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.

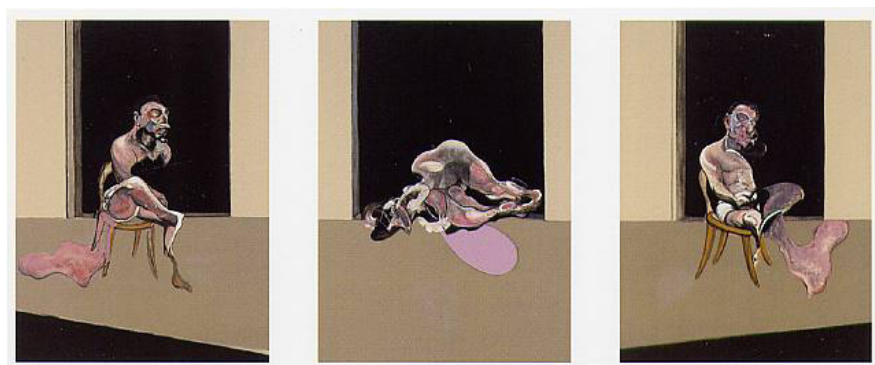


Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Cabe aqui esclarecer que pode-se construir uma relação entre os planos do filme que apresentam o espelho fracionado em três partes (trípticos) e a obra pictórica usada como exemplo – *Tríptico. Agosto de 1972*, em que o artista compara suas criações em séries, como se fossem slides, nos quais um quadro reflete o outro continuamente, construindo uma narrativa, às vezes, eles ficam melhores quando estão juntos do que quando estão separados.

Portanto, o artista Bacon considera, no campo artístico, que uma imagem contraposta com a outra, parece comunicar-se muito mais (SYLVESTER, 2007, p. 94) através de um mecanismo cenográfico e espacial, que segundo Deleuze (1981, p. 36) envolve o espectador num sistema panorâmico específico, mostrando um determinado ritmo, o qual se percebe claramente nos planos cinematográficos relacionados anteriormente.

Imagem 4 – Obra de Arte: Tríptico. Agosto de 1972
(óleo sobre tela) 198X147,5 cm (cada painel)



Fonte: <http://abrancoalmeida.com/artes/pintura/a-obra-violenta-de-francis-bacon>

Abordamos neste livro, entre o cinema de Maybury e a pintura de Bacon (Imagem 4) a relação destacada por Aumont (2004) sobre o Panorama. Gênero de pintura realista, que não é o caso das obras do artista Bacon e nem da nar-

rativa do diretor Maybury, mas que representa um espetáculo e quase um Cinema, lógico sem movimento. A imagem é imensa, fazendo com que o espectador afogue-se nela. Caso semelhante ao que Bacon desejava do espectador em relação as suas obras pictóricas.

Para Aumont,

se a invenção do Cinema é, antes de tudo, a de um espetáculo, não há dúvida de que o Panorama seja um de seus ancestrais mais diretos. [...] Fabricado como pintura, o Panorama é destinado a ser visto como Cinema. (AUMONT, 2004, p. 58).

O espectador do Panorama possui o olho variável, um olhar que não é fixo, que permeia por toda a grandeza da pintura. Características estas, bem acentuadas pelo artista Bacon em relação as suas produções e no nosso ponto de vista, o que o diretor Maybury também buscou nesses planos analisados acima.

Continuando nossa análise, no Plano 18, o personagem de Bacon permanece na *mise-en-scène* de joelhos, debruçado com parte do seu corpo sobre a cama, de maneira exposta e em nossa interpretação, submissa ao amante. O personagem Dyer apanha um cigarro e acende-o tragando de maneira profunda, com olhar fixo ao seu parceiro Bacon que se encontra de joelhos debruçado sobre a cama, semi-nu, de maneira aparentemente passiva.

Plano 18 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 19, o personagem do amante Dyer de maneira insinuante e com o cigarro aceso aproxima-se do personagem do artista, que permanece ainda debruçado sobre a cama. Percebemos que ele não toca seu parceiro, mas observa bem de perto a respiração do personagem de Bacon, como se questionasse o estado em que se encontra há muito tempo naquela posição, imóvel.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Em sequência, na *decupagem*, a câmera, no Plano 20 se aproxima em *close-up* mostrando o pescoço do personagem de Bacon e a boca do personagem de Dyer. Há evidência da dominação do amante sobre o corpo do artista, em nossa interpretação. Em silêncio, o amante parece dominar a ação, solta a fumaça do cigarro sobre o pescoço do personagem de Bacon e profere uma palavra sussurrada: *Sorry*.

O destaque da boca é de grande importância para a cena, valorizando a ação de poder do amante Dyer sobre o personagem do artista Bacon. Essa narrativa apresentada pelo filme pode ser explicada por Aumont (2004), quando diz que a narrativa é o emprego de duas condições de acontecimento e de causalidade.

O autor Aumont (2004) compara a narrativa pictórica e a narrativa cinematográfica. A pintura não está bem armada

para marcar diretamente a causalidade, é sempre verbalmente que será extraído a causa potencial de um acontecimento pintado, já na imagem filmica, a causa é sempre imaginada ao mesmo tempo em que o acontecimento é percebido. A narrativa implica um espaço. Em outro sentido, pode-se dizer que a narrativa informa o espaço, marca-o, portanto, todo espaço é ao menos virtualmente marcado pela narrativa.

Plano 20 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na continuação da descrição/ *decupagem* dos planos selecionados, no Plano 21, a câmera se abre construindo um enquadramento maior do plano, quando o amante Dyer afasta-se, saindo de cima do corpo do personagem de Bacon. Ainda com a cena refletida no espelho, lembrando as obras pictóricas em séries do artista Bacon, a câmera apresenta como se essa imagem construísse uma sequên-

cia, em que cada quadro dependesse do outro, todo-par-te-todo.

O amante aproxima-se do artista ainda deitado sobre a cama, dando continuidade à ação, insinuando que o amante Dyer com o cigarro aceso queimou as costas de Bacon, causando, dessa forma, dor? ou prazer? amor? ou desilusão? masoquismo? ou sadismo? ou sadomasoquismo?

O personagem de Dyer, no filme de Maybury, tem a violência corporal como forma de satisfação corporal ou doentia? O que levava o personagem Dyer, em sua paixão, exercer violência? Será violência?

Plano 21 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Em suas pinturas, o artista Bacon frequentemente representava o ato sexual como algo de origem trágica, de violência, um movimento de luta, uma orgia de carnes dilaceradas. Ele acreditava que o amor é uma luta, a união sexual é uma luta e na sua expressão formal, a figura é uma luta entre “elementos opostos”, um estado de forças. (DELEUZE, 1981, p. 37).

Em entrevista, Sylvester (2007, p. 77) pergunta ao artista Francis Bacon sobre como ele começou a fazer suas primeiras pinturas mostrando um par de figuras (destacamos para ilustrar a obra pictórica, Figura 4: “Duas Figuras”- 1953), Bacon responde ser um tema inesgotável. No acoplamento da sensação, o ritmo já se solta visto que confronta e reúne níveis diversos de sensações diferentes: ele agora é ressonância, mas ainda se confunde com as linhas melódicas, pontos e contrapontos de uma *Figura* acoplada (Imagem 5); ele é o diagrama da *Figura* acoplada.

Imagem 5 – Obra de Arte: Duas Figuras, Francis Bacon, 1953.
152,5X116,5cm



Fonte: <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-6E3T37>

Para concluir a análise filmica da primeira sequência dos planos selecionados, com a *decupagem*, a cena final da sequência, o Plano 23, representa um momento de reflexão do personagem do artista Francis Bacon no filme: *O Amor é o Diabo*, do diretor John Maybury, depois do ato sexual conturbado entre o personagem de Bacon e seu amante Dyer. O personagem de Bacon, na cena – Plano 23 – aparece isolado em seu ateliê, lugar que considerava um refúgio, um ambiente caótico, no qual dizia sentir-se à vontade para criar. (FICACCI, 2007, p. 92).s



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Em entrevista com o artista Bacon, o autor Sylvester questiona sobre o caos do seu ateliê. O artista Bacon em resposta diz à Sylvester (2007, p. 190):

Eu me sinto muito à vontade no meio desse caos, porque ele me sugere imagens. Além do mais, adoro viver no caos. Se tivesse de sair daqui e ir para outro lugar, numa semana ele estaria também um caos. Gosto de tudo limpo e não gosto de ver pratos sujos e nem as coisas emporcalhadas, mas gosto de uma atmosfera caótica.

Ainda fazendo referência ao Plano 23, a *mise-en-scène* mostra todo esse caos que foi abordado pelo artista Bacon em sua resposta a Sylvester (1998, p. 73), muitas cores, telas, molduras, espelhos, caos, momento em que o artista sentado em uma cadeira, como se estivesse isolado do mundo, em seus pensamentos, demonstra solidão, reflexão. O ar-

tista aparece centralizado na *mise-en-scène*, as laterais do plano estão escuras, uma luz centralizada dá ênfase ao personagem de Bacon, que é o centro da atenção da cena.

Este último plano demarca o final dessa primeira sequência selecionada, nos levando a pensar que através dessa ruptura imagética que o diretor Maybuy produz em seu filme, nos passa a ideia que mesmo nesse caos, este é o único lugar que o personagem de Bacon consegue estar consigo mesmo, de encontro com seus pensamentos, suas reflexões sobre seu estado de conflito pessoal ou não, com um estado psicológico questionável.

CAPÍTULO IV

CONFLITO FINAL ENTRE OS PERSONAGENS DE BACON E DE DYER: QUAL O FIM?

TODOS ESSES PLANOS JÁ ANALISADOS anteriormente do filme *O Amor é o Diabo* (1998), do diretor John Maybury nos leva a compreender o conflito entre os personagens de Bacon e de Dyer em sua relação amorosa. Isto criteriosamente foi uma definição para optarmos por mais uma sequência a ser interpretada/ analisada, em que os personagens apresentam o ápice final dessa relação conflituosa em sua forma cinematográfica.

Sendo assim, toda a empolgação do diretor Maybury revela em sua produção cinematográfica *O Amor é o Diabo* toda uma paixão, todo um desejo, todo um conflito desta relação amorosa, o que serviu como critério para as pesquisadoras a escolha da segunda sequência intitulada: Conflito final entre os personagens de Bacon e de Dyer: Qual o fim?

A sequência selecionada para este capítulo revela o personagem de Francis Bacon, ora protagonista e ora antagonista, questionador do poder, da culpa e do desejo sexual. O personagem principal, Bacon, se mostra herói e ao mesmo tempo vilão, em relação à sociedade, em relação ao amante Dyer e à arte.

Construímos um estudo comparativo através de uma leitura imagética sobre os planos selecionados e relacionamo-os às obras de Bacon, com aporte teórico em autores como: Browne (2005), Benjamin (1986), Aumont (2004; 2008), Xavier (2005), Sylvester (2007), Nogueira (2010), Deleuze (2007) e Ficacci (2007). Nessa análise filmica, desta segunda sequência, foram selecionados 68 planos, esco-

lhidos por sua representatividade. Serão abordados os aspectos visuais da composição, destacando a relação entre o discurso fílmico do diretor Maybury e o discurso pictórico do artista Bacon.

Segundo Benjamin (1986), as técnicas cinematográficas possibilitam ao espectador conhecer o que se passa no íntimo das ações do cotidiano. A imagem no Cinema tem o poder de modificar pensamentos e comportamentos, isto é, tem o poder da persuasão. A tese benjaminiana traduz esse pensamento, de que o Cinema passa a influenciar o inconsciente dos espectadores através dos sonhos, alucinações e distúrbios psíquicos da população. (BENJAMIN, 1986, p. 177).

A caracterização dos personagens de Bacon e de Dyer adquire contornos complexos, onde o mais importante, do ponto de vista narrativo, são as consequências dos conflitos amorosos por eles vividos. Nesse sentido, no desenrolar do filme *O Amor é o Diabo*, os personagens constroem uma tensão dramática em que os acontecimentos provocados por eles se dão em situações de adversidade.

As diversas situações vividas pelos personagens de Bacon e de Dyer retratam incertezas, medos, vícios, amor, ódio e egoísmo, enfim, uma cadeia de complexidade tanto social, quanto individual, bem como entre o casal. Situações de conflitos são nítidas e a paixão conduzida ao extremo são as marcas distintivas desse gênero dramático apresentado na produção do filme do diretor Maybury.

Justificando o gênero dramático do filme *O Amor é o Diabo*, do diretor Maybury, o autor Nogueira (2010) corrobora com a explicação sobre a qualidade do gênero dramático como a seriedade dos fatos. Seu objeto principal é o ser humano comum, normal, em situações cotidianas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afetivas e/ou causadoras de inescapável polêmica social. Ao contrário da comédia, que sublinha as fragilidades e/ou vícios do ser humano e da tragédia, que sublinha a sua elevação e as suas virtudes, o drama aborda a vivência mais

prosaica do sujeito vulgar, explorando suas consequências emocionais mais inusitadas e profundas (NOGUEIRA, 2010, p.110), características que como espectadoras presenciamos no filme *O Amor é o Diabo*, em especial nessa sequência de 68 planos analisados.

A sequência apresenta o final triunfante e dramático da narrativa do filme *O Amor é o Diabo*, onde o personagem do artista Francis Bacon, comemora sua Exposição de pinturas na Grand Palais em Paris, como o primeiro pintor inglês a expor na renomada Galeria, depois do expoente pintor inglês romântico William Turner, colocando-o então, entre os grandes mestres da Arte Contemporânea, enquanto que, num quarto de hotel, seu amante, personagem de Dyer, comete suicídio.

O estudo de Browne (2005) esclarece que se a leitura imagética permite descrever a relação figurada com o filme em termos geográficos, como "no", "lá", "aqui", "distância", então como espectador, pode-se considerar que ocupou o lugar do outro, portanto como espectadoras, nos sentimos inseridas ao filme analisado, embora, estejamos "fora" dele. Browne (2005) diz que o espectador implicado na ação pela sua posição, percebe no desenrolar dos acontecimentos o tempo e a representação de um ponto no espaço.

Ao analisarmos essas sequências reconhecemos a consideração de Browne (2005) sobre ler uma imagem, um plano como realmente um processo de retrospectção, situando o que não poderia ser "posicionado" no momento de sua origem, oferecendo uma interpretação do sentido do momento presente, através de uma relação complexa com a ação e com a localização espacial da visão.

A narração de um filme, na opinião de Browne (2005), é uma entidade autônoma, isto é, o espectador pode olhar apenas para fora, o qual constrói seu posicionamento por um determinado ângulo. Para o autor, ao analisar o filme, este procura posicionar o olho do espectador no interior do espaço ficcional, tornando sua presença parte integrante

e constitutiva da estrutura das visões. Como espectadoras realmente nos sentimos envolvidas, e com certeza, sobre nosso ponto de vista, construímos o posicionamento sobre a ação. Baseando-nos no mascaramento e no deslocamento da autoridade narrativa procuramos estabelecer um sentido “no” texto, este com propriedade do diretor, porém passível de ser habitado pelo espectador.

No Plano 24 a câmera em movimento *tracking* filma inicialmente a Galeria Grand Palais, em Paris, movendo-se em um ritmo próprio e suave, criando assim, uma sensação de importância, de solenidade e de pompa. Apresenta um *zoom-in* da arquitetura monumental e imponente, através de uma composição de colunas e de esculturas, com características clássicas. O dia está claro, o que destaca ainda mais o imponente edifício, injetando assim, o espectador na ação de forma natural.

Plano 24 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 25, a Câmera Objetiva permite um enquadramento em que se pode observar a composição simétrica entre a arquitetura, que compreende uma escadaria, um portal, ladeado por duas colunas, representando a fortaleza desse edifício, estilo Luis XIV, o qual mistura características clássicas ao material contemporâneo, como o ferro e o vidro. A este conjunto de pompa e solenidade somam-se os soldados dispostos também de forma simétrica e de afinilamento.

A representação dos soldados com uniformes, simboliza, em nossa interpretação, toda formalidade para o momento, combinando com a monumentalidade da Galeria e da importância do evento em que o personagem de Francis Bacon, como o homenageado. Enunciado por faixas vermelhas, que trazem seu nome, suspensas na fachada do prédio, retratando assim a importância da mostra artística e a importância do artista Francis Bacon para a Arte e sua história.

Plano 25 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na sequência/ *decupagem*, existem cortes de planos, através da técnica do tempo simultâneo, como “no”, “lá”, “aqui”, “distância”. Ao mesmo tempo apresenta ao espectador, momentos diferentes, em locais distintos, como a preparação para o grande evento da exposição do personagem artista Francis Bacon na Galeria Grand Palais e o personagem do amante Dyer no apartamento do Hotel, onde o artista e seu amante estão hospedados. Possivelmente em momentos diversos, parecendo ocorrer ao mesmo tempo, em que as montagens das imagens estão inseridas em blocos sucessivos dentro de uma ação principal.

Acreditamos que as considerações de Aumont (2004) sobre o filme *Van Gogh* são relevantes para a análise do filme *O Amor é o Diabo* (1998) do diretor Maybury. O autor Aumont (2004) apresenta três operações que o filme *Van Gogh* realiza que apresenta correlação ao filme do diretor Maybury. Destaca o autor o filme de *Van Gogh* uma operação de *diegetização*, uma operação de narração e uma operação de *psicologização*. Daremos destaque para a operação de narração, qual se caracteriza pela montagem da narrativa visual. No filme de *Van Gogh* essa montagem nos leva da fachada de um hotel em Arles ao célebre interior do quarto do pintor. No primeiro plano, um *travelling* para frente fecha o quadro sobre a janela, de onde se “volta a partir”, “para o interior do cômodo” dessa vez, e em *travelling* para trás, no segundo plano, como se a “passagem” pela janela tivesse permitido ligar diegeticamente os dois quadros, que representam realmente o lado de fora e o de dentro de um mesmo lugar. (AUMONT, 2004, p. 110). Percebemos essa relação ao que foi descrito nessa análise feita por Aumont (2004) sobre o filme *Van Gogh*, quando a imagem de Bacon, na Exposição, se funde à imagem de Dyer no quarto do Hotel, permitindo ligar diegeticamente os dois momentos. Isso se fez importante para ressaltar a semelhança do recurso cinematográfico utilizado nos dois filmes citados, conseguindo assim passar ao espectador a relação de tempo e espaço criado na sequência do filme do diretor

Maybury quando apresenta de maneira simultânea, como “no”, “lá”, “aqui”, “distância”, entre a exposição na galeria e o quarto do hotel.

No Plano 26, a câmera faz um *close-up*, o qual enfatiza um detalhe do apartamento do hotel em que os amantes estão hospedados. Uma cena amargurante, misteriosa, com pouca luz, paredes, cobertores e abajures no tom avermelhado caracterizam tal sensação quente, desse plano 26.

Em primeiro plano, aparece um balde de bebidas, com garrafas cheias e vazias, supondo que os personagens de Bacon e Dyer bebem naquele ambiente. Junto a esse arranjo, um abajur, que ilumina de maneira direcionada, apresentando uma iluminação “tímida”. Ao fundo da cena, aparece em destaque outro abajur, com uma iluminação direcionada, focalizando aquele espaço, em que se destaca outra garrafa de bebida, o que denota ser essa bebida embriaguez ou fuga.

Plano26 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na continuidade dessa cena, no plano 27, a câmera usa da *raccord*, abrindo o quadro e focalizando Dyer, sentado na cama, somente de cueca, com os braços sobre a perna, fumando e muito agitado. A composição do enquadramento, apresenta como citado anteriormente, um ambiente misterioso, onde a cor avermelhada sobrepõe o espaço, tornando-o contaminado, sufocante. Uma cena, com pouca luz, vinda dos abajures do cenário, o qual nos leva a pensar em um momento de descontrole emocional, sufocamento, devido ao excesso de bebida aparente revelando, assim, uma expressão de angústia na face do amante, o personagem Dyer.

Plano 27 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Ainda no Plano 28, no mesmo ambiente do apartamento do hotel, a câmera faz várias tomadas entre um personagem e outro, mostrando uma movimentação irritante entre

os dois, abrindo e fechando o enquadramento da cena. Uma discussão entre os personagens, ladeados por um cenário com ar sombrio, estabelece claramente o desentendimento entre ambos.

O que chama a atenção, é que no Plano 27 e no Plano 28, os atores se posicionam de maneira em que Dyer, sentado, representa, em nossa análise, uma situação inferior em relação à do personagem do artista Bacon. O personagem Bacon em pé e movimentando-se de um lado para o outro, como se sempre dominasse a situação. No plano 28, a câmera faz uma rotação, o qual evidencia em cena aberta, o que apareceu em *close-up* no plano 26, o abajur aceso, direcionando a luz, o balde com garrafas cheias e vazias e a cor do ambiente avermelhado contribuindo para o clima de tensão entre as personagens.

A cor é um elemento em destaque na obra do artista Francis Bacon. Deleuze, em sua tradução, destaca o artista Bacon, como um dos maiores coloristas depois de Van Gogh e Gauguin. O espaço das pinturas de Bacon é atravessado por longas correntes de cores, como se percebe em evidência nesses planos analisados.

Nas considerações de Aumont (2004) sobre elementos importantes do cinema e da pintura, ressalta o elemento cor. Em teorias do começo do século, a cor tem, ao menos, três espécies de efeitos e de valores pensáveis e para nós ainda científicos: um efeito simbólico, um efeito fisiológico, um efeito psicológico, e do nosso ponto de vista um efeito sociológico. Aumont (2004) reforça que a luz pode afastar o cinema da pintura. A cor, com frequência, é mais dramática do que realmente pictórica. Ela designa, é ativa, faz sentido. A cor, bem menos natural, não faz sentido: no máximo o recebe em consignaçoão. O que o cinema herda da pintura, mas sem saber, ou sem realmente saber o que fazer dela, seria também essa passividade, essa "regressão" da cor, essa abertura sobre outro espaço, o da fruição.

As cores das pinturas do artista Bacon, fornecem uma dinâmica que faz o olhar escorregar do ocre ao vermelho, quais percebemos em evidência na sequência filmica analisada. Suas obras são de uma comunicação rica de cores, onde o uso do vermelho significa o tom da carne, do sacrifício, da dor. Suas representações pictóricas, eram inspiradas nos matadouros, remetendo ao significado de que os seres humanos são feitos de carne (DELEUZE, 1981, p. 76). Essas cores das obras de Bacon são frequentes na produção cinematográfica de Maybury.

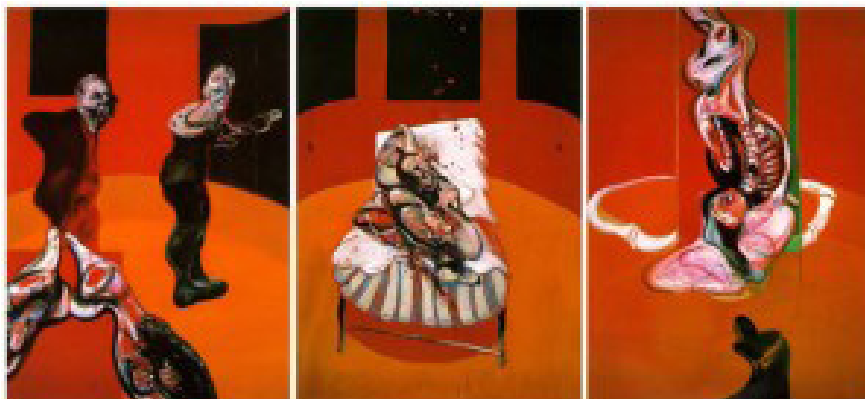
Plano 28 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na continuação da análise, a sequência dos Planos 26, 27 e 28 da obra cinematográfica do diretor Maybury, pode ser associada à obra pictórica do artista Francis Bacon, em uma de suas séries, nominada *Três estudos para uma Crucificação* - 1962 (imagem 6).

Imagem 6 - Obra de Arte: Três estudos para uma crucificação, Francis Bacon, 1962.



Fonte: <http://noticias.universia.com.br/tres-estudos-uma-crucificaco-francis-bacon.html>

Esta obra *Três estudos para uma Crucificação* - 1962 (imagem 6) tem o tamanho de 1,98 X 1,45 (cada painel), pintada pelo artista em duas semanas. Bacon admitiu ter feito o quadro num período de embriaguez e de ressaca. Para ele, o álcool não era uma desvantagem no trabalho, mas algo que lhe dava maior liberdade artística. Durante a análise do filme, percebe-se vários momentos, onde a embriaguez e a ressaca estão presentes na vida do artista Francis Bacon.

A crucificação era um símbolo usado pelo artista Francis Bacon em suas pinturas para a representação de violência e de brutalidade humana. O artista tira a crucificação de sua posição central, destacando a mortalidade humana. Não há nenhum sentido cristão de esperança ou ressurreição na obra pictórica do artista, somente o medo e a ansiedade. (SYLVESTER, 2007). A relação entre os Planos citados acima e a série *Três estudos para uma Crucificação*, seria a representação da ideia dessa crucificação poetizada pelo artista Francis Bacon em sua pintura, evidenciando a violência moral e a brutalidade entre o relacionamento dos protagonistas do filme, lido pelo diretor Maybury para sua

produção cinematográfica. Bacon é conhecido pelo aspecto visceral de suas obras de arte.

A sangrenta imagem de um indivíduo deitado em um divã, em posição fetal, no painel central da sua obra pictórica *Três estudos para uma Crucificação* (imagem 6), mostra toda a vulnerabilidade humana. A figura retorce-se de dor, talvez de um sofrimento que se inclina muito mais para o contexto emocional do que para o contexto do sofrimento físico. Esse sofrimento também pode se referir às inclinações sadomasoquistas de Bacon. (FICACCI, 2007, p. 58), apresentado também no filme *O Amor é o Diabo* de Maybury, em planos analisados anteriormente.

No parâmetro construído entre a obra pictórica *Três estudos para uma Crucificação* (imagem 6) e a sequência dos Planos 26, 27 e 28 percebemos uma relação muito forte entre eles. Uma dominação tanto da cor/luz do cenário, caracterizado pelo intenso uso do vermelho, cor esta, que também está presente nas obras pictóricas de Francis Bacon. A luz direcionada, com a intenção do domínio do olhar do espectador, causando mistério na cena, passando a ideia de um espaço fechado, outra característica presente nas obras pictóricas do artista, que o diretor Maybury consegue construir em sua produção cinematográfica.

A partir dessa comparação entre o cinema e a pintura, Aumont (2004) revela que a história do cinema como arte, não tem sentido se a separamos da história da pintura. O cinema e a pintura não representam o tempo, a ficção, da mesma maneira, eles não empregam totalmente os mesmos meios. A pintura dispõe, apesar de tudo, de algo a mais, de meios de acender a uma emoção mais segura. Esse algo é o mais pictórico da pintura, a cor, os valores, os contrastes e as nuances, em suma, o campo plástico. O Cinema, deficiente nesse plano pela difícil gestão de sua natureza fotográfica, não parou de desejar se tornar igual à pintura nisso, copiá-la, ultrapassá-la. O Cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre um vocabulário formal

do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies, e um vocabulário sempre a ser forjado do material fílmico.

Nos planos seguintes, a análise descritiva apresenta a posição em que o personagem Dyer está sentado, inquieto, fumando e possivelmente bêbado – possível representação de submissão – num cenário com várias garrafas de bebidas cheias e vazias, relata um sofrimento aparente, uma vulnerabilidade em relação à movimentação do personagem de Bacon. Este domina o espaço, com movimentos superiores, de um lado para o outro, como se não estivesse preocupado com o desespero do seu amante. Pode-se ainda relacionar a caixa torácica que está exposta, mutilada, no tríptico: *Três estudos para uma Crucificação* - 1962 (imagem 6) à análise fílmica, comparando assim, ao sentimento do personagem Dyer, em relação à indiferença do personagem dominante, Bacon. Em muitas cenas no filme tornam-se evidentes, através de representações dos personagens protagonistas, as questões do poder, da força e as ações do sadomasoquismo praticados pelo casal dos personagens Dyer e Bacon.

No Plano 29, o *close-up* sobre o rosto, o personagem Dyer evidencia o estado amargurado, angustiado do amante do personagem de Bacon, em relação à situação em que vive com o artista. Implorando o amor de Francis Bacon, o amante, ainda em posição inferior à do artista, apresenta um olhar longe e sofrido, registrado e marcado pelo *zoom* da câmera nesse plano.

Plano 29 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No plano seguinte, Plano 30, com mais um corte da câmera, em tempo simultâneo, aparece novamente toda a pompa representada que pode ser observada novamente no Plano 25. A arquitetura monumental, soldados uniformizados, aguardando ao início do evento citado. Esses cortes de planos, fazem o olhar do espectador direcionar-se para a ideia de acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo-tempo simultâneo, e que toda aquela movimentação dada anteriormente entre os personagens no hotel, tem a ver com a importância do evento e do descontentamento do personagem de Dyer em relação ao seu parceiro.

Plano 30 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na continuidade da análise dos planos, que mostra o evento de importância já citado na análise, o Plano 31, apresenta um *zoom* dos pés, onde o espectador pode perceber a presença de um soldado e de um homem, pelo detalhe que aparece na imagem: uma bota e um sapato masculino.

Percebe-se que é um soldado não só pela bota, mas também por parte aparente de uma espada, parte do uniforme dos soldados apresentados no Plano 30. Esse plano de detalhe também remete à ideia do início do evento, da chegada de alguém importante, por estar acompanhado formalmente pelo soldado apresentado no plano anterior.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Com cortes bem significantes, no Plano 32, a imagem volta para o ambiente do hotel – tempo simultâneo – em que o personagem de Dyer está hospedado. A câmera registra o plano em detalhe novamente, mostrando o personagem do amante sentado, cabisbaixo, fumando e aparentemente embriagado. O cenário escuro, com pouca luz, detalhes marcantes dos tecidos vermelhos, cor utilizada em demasia nas obras do artista Bacon, uma *nécessaire*, dando mais uma vez, ênfase ao estado perturbador do amante do pintor. Momento de extrema solidão.

O Plano 32 pode ser associado a várias obras pictóricas de Bacon. Obras em que o artista Bacon retratou o ser humano em seu estado de desespero em relação aos contextos sociais e principalmente pessoais, contorcendo-se em seu próprio ser, este ser solitário e único.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Podemos estabelecer uma correlação intertextual que dialoga entre a obra pictórica *Triptico de 1944* e a narrativa do Plano 32, bem como, em vários momentos do filme. Compreendemos a necessidade que a câmera tem de evidenciar em plano de detalhe o personagem do amante, este num ambiente de penumbra, sob a tensão da cor vermelha sempre marcante no enquadramento, características semelhantes às das obras pictóricas do artista Francis Bacon, que o diretor John Maybury revela em sua produção cinematográfica.

Na obra pictórica *Triptico de 1944* (1,98 x 1,47; cada painel do artista) (Imagem 7), o artista Bacon retrata estranhos personagens isolados, uma das suas preferências, em estado caótico, a cor vermelha presente em destaque, a qual inunda a visão do espectador, como dá para perceber na visualização da imagem 6 que retrata a obra pictórica analisada. Transmite uma expressão caótica, de pavor, dando forma a um lamento, desespero e até dor.

Imagem 7 - Obra de Arte: Tríptico de 1944.



Fonte: <http://marcelonunesblog.blogspot.com.br/2011/10/francis-bacon-1909-1992.html>

Como afirma Deleuze (1981, p. 61), para Francis Bacon a pintura não é um meio que imita a aparente realidade, mas um ato independente e artificial emergente das necessidades mais íntimas e instintivas do indivíduo, dominadas exclusivamente pela profunda força bruta da expressão.

Ao construir essa correlação intertextual entre a pintura de Bacon e o Cinema de Maybury, destacamos a explicação de Aumont (2004) sobre a semelhança entre esses dois meios: o quadro. O autor considera que o quadro não esperou o cinematógrafo para existir, define-o como o limite de um campo. O quadro centraliza a representação, focaliza-se sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, seja na pintura, na fotografia ou no Cinema. O quadro institui um fora-de-campo determinando efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento. Quadro é o que assinala a distância: distância do objeto filmado à câmera, ou distância da câmera ao objeto filmado. Com o

conceito dado por Aumont (2004) sobre quadro, continuo a análise, construindo esse olhar sobre cada plano visto como um quadro no Cinema.

Num novo corte feito pela câmera, a cena volta e a câmera em *plongée* faz a abertura do Plano 31, mostrando que aqueles pés (Plano 31) que foram focados em *zoom*, são do protagonista Bacon e do soldado que o acompanha, quando ambos sobem a escadaria da Galeria Grand Palais, onde acontecerá à exposição do artista Bacon. Ainda no Plano 33, percebemos fotógrafos que dão o devido valor registrando com fotografias o acontecimento. Na cena, a quantidade de fotógrafos, o som das câmeras fotográficas remete a importância do evento para a mídia. O artista Bacon, em trajes elegantes, tem uma aparência tranquila, como se naquele momento estivesse tudo bem em sua vida, o que é totalmente contraditório.

Plano 33 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 34, em sequência, a cena volta – tempo simultâneo – para o apartamento onde está o amante, George Dyer. A câmera evidencia a ansiedade do personagem que sentado na cama e fumando muito, revira uma *nécessaire* como se procurasse algo de grande necessidade para o momento. A câmera em *close-up* mostra o movimento relatado em destaque: um ambiente escuro, angustiante, destaca através da luz, o corpo e mãos do personagem.

Ainda na análise do Plano 34, a presença da cor vermelha faz parte do momento envolvente – clímax. Como já abordado, o vermelho utilizado em evidência pelo artista Francis Bacon aparece claramente na cena. O artista utilizava em suas pinturas essa cor para simbolizar a carne, representando o mais íntimo do ser humano, suas vísceras.

Um detalhe que também deve ser observado no Plano 34 é a figura do relógio no pulso do amante. Uma metáfora, que pode ser analisada como “tempo”. Tempo este, que passa e deixa marcas, momentos que foram vividos pelos amantes, com coisas boas e ruins. Marca o momento presente repleto de angústia, medo, solidão, como se não conseguisse resgatar o valor de si, parar a catástrofe que tomou conta de sua vida.

Plano 34 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Em um plano detalhe, a câmera aproxima-se em um *zoom-in* no Plano 35, sobre a mão do amante, com o cigarro e muitos comprimidos. Em um fundo muito escuro, uma luz direcionada sobre a mão com os comprimidos, em primeiro plano, preconiza a tensão da ação de ingerir as drogas.

Plano 35 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

A sequência apresentada dos Planos é marcada por cortes rápidos, sempre evidenciando o personagem do amante, em ato de desespero. No Plano 36, a câmera faz um *close-up* do ato da bebedeira, somatizando assim, as informações sobre as ações do personagem de Dyer em estado de desespero pelo momento em que vive, problema em sua relação amorosa com Bacon.

Plano 38 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 37 reaparece a situação lançada em planos anteriores, a exposição das obras do artista na Galeria, que na montagem paralela – tempo simultâneo, o espectador percebe como as duas situações acontecem simultaneamente. Enquanto o personagem de Dyer, está no quarto do hotel, em estado de embriaguez e drogado, o artista Bacon recebe as honrarias da Galeria Grand Palais em sua exposição. A câmera filmando de baixo para cima, em *contra-plongée*, evidenciando a ascensão do mesmo.

Plano 37 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No Plano 38 a câmera ainda em *contra-plongée*, faz uma abertura maior, mostra o cenário da chegada à entrada da Galeria. Soldados uniformizados, parados em porte de honrarias, outros soldados acompanhando o artista Bacon até o local da exposição de suas obras pictóricas.

Na composição do cenário, os fotógrafos fazem parte, registrando a importância do acontecimento, fotografando todos os passos do artista Bacon. Em uma análise pertinente, pode-se compreender esse momento, em que o artista aparece para a câmera, como se ele desse as costas para o que realmente acontecia entre ele e seu amante, o personagem de Dyer. Nos breves momentos que a câmera registra o rosto de Bacon, o mesmo aparece sorrindo como se nada o perturbasse.

Plano 38 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

O que chama atenção entre os cortes feitos na sequência entre os dois momentos – tempo simultâneo entre o do personagem de Dyer no Hotel e o do artista na Abertura da Exposição, é a diferença do foco de luz, exemplos bem evidentes entre o Plano 38 e o Plano 39. No ambiente da exposição (Plano 38) mostra um lugar aberto, com um dia muito claro, deixando a ação do artista mais leve, mostrando sua indiferença em relação à situação vivida entre ele e o seu amante. Já no ambiente do hotel (Plano 39), um quarto escuro, fechado, a predominância da sombra é muito evidente, a luz somente direcionada para a ação do amante, tornando-a mais agressiva. Esses são efeitos cinematográficos com o uso da luz para construir paralelos feitos para mostrar a indiferença do artista (Plano 38) e a angústia do amante (Plano 39).



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na análise, percebemos mais cortes rápidos, mostrando sempre as duas situações, levando o espectador a perceber que esses dois momentos, acontecem ao mesmo tempo, um deles com muito glamour e outro com muito desespero.

O Plano 40 faz um *zoom* da imagem dos fotógrafos, um deles em primeiro plano, plano destaque, para mostrar a quantidade dos profissionais. A câmera mostra as mãos, os aparelhos fotográficos de outros profissionais da área, determinando, como já citado, a importância do evento para a cidade de Paris, lançamento do artista inglês Francis Bacon, como destaque da Arte Contemporânea.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Para Xavier (2005), o jogo de sombras e as distorções sistemáticas, algo que percebemos ativamente no filme analisado, procuram constituir uma experiência sensível reintroduzindo no nosso cotidiano a "sensação dos cosmos". No Cinema, o olhar expressionista revela a essência da "alma humana" ancorado na ideia de expressão como encarnação direta do espírito na matéria. O Cinema expressionista não discursa, nem sequer fotografa o real; ele tem "visões". No filme *O Amor é o Diabo*, como espectadoras, conseguimos captar essas distorções sistemáticas que revelam a alma humana tanto do personagem de Bacon como do personagem de Dyer, visto claramente nos planos até aqui analisados, através da sensibilidade, rompendo com a leitura convencional das imagens que se apresentam na *mise en scène*, interpretando-as além do que está representado.

Na *mise-en-scène* dos Planos 41a e 41b aparece novamente o ambiente angustiante do quarto do hotel, em que o amante Dyer está. Agora o personagem se apresenta em

pé, somente de cueca, frente a uma pequena mesa, com uma composição de copo, taça, vidro de remédio, bebidas e um balde de gelo, com mais bebidas. Esse arranjo, essa composição, mais uma vez marcado pelo *zoom* da câmera, deixa muito claro as atitudes do personagem de Dyer. Embriagado, drogado e perdido na situação que compõe a sequência. A luz que é muito tímida destaca o brilho dos vidros e da prata do balde de gelo, num ambiente tomado pela cor vermelha.

Plano 41a – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 41b – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Nesse momento do filme, o espectador percebe diversas sensações sobre as emoções do personagem George Dyer. São feitas imagens intercaladas, com cortes rápidos, entre o Plano 40 e os Planos 41a e 41b sobrepondo uma narração do evento, do qual o personagem Francis Bacon participa, resultando assim em informações aparentemente simultâneas.

No Plano 42, uma imagem desconfigurada de um “ser estranho” aparece centralizado no plano. A câmera não apresenta a imagem de maneira clara, provocando uma visão distorcida da imagem, que aparece como se a sua pele estivesse em feridas. Sobre um mastro, esse ser tenta um determinado equilíbrio. O fundo do Plano 42 é muito escuro, a luz está sobre este “ser estranho”, o qual se movimenta como se sofresse de dores e quisesse fugir daquele espaço fechado, libertar-se daquele mundo, daqueles problemas.

Esse Plano 42 parece representar, no filme, o pensamento e as visões do personagem de Dyer, em seu estado crítico pelo uso de drogas e pela sua embriaguez.

A representação de angústia, de medo e de desespero são representados por cortes muito rápidos entre a ação do Plano 41 e a imagem do "ser estranho" do Plano 42. O Plano 41 apresenta um detalhe muito significativo para o entendimento da ação do personagem, e o Plano 42 apresenta um plano geral da cena, pela metáfora de um "ser estranho", sobre o pensamento aterrorizante do personagem de Dyer.

Plano 42 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Partindo da frase de Francis Bacon: "Todas as cores coincidem com a escuridão" (FICACCI, 2007, p. 13) correlacionar sua pintura *Três estudos para figuras na base de uma Crucificação* (94X74cm, cada painel) ao Plano 42, torna-se um caminho viável para a análise.

Imagem 8 – Obra de Arte: Três estudos para figuras na base de uma Crucificação (1944).



Fonte: <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8EWGgF>.

Essa pintura do tríptico *Três estudos para figuras na base de uma Crucificação*, de Francis Bacon, foi inspirada nas obras do artista cubista espanhol Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) (imagem 8), do período de 1920.

Francis Bacon diz em entrevista para David Sylvester:

Já senti vontade de pintar formas, como na ocasião em que pintei três formas baseadas na crucificação. Elas foram influenciadas pelas coisas de que Picasso fez no final dos anos de 1920. E acho que aqui existe todo um campo que Picasso abriu e que continua de certo modo inexplorado; refiro-me à forma orgânica que, em sua relação com a imagem humana, a distorce completamente. (SYLVESTER, 2007, p. 8).

Quando pintou esse tríptico, o artista Francis Bacon manifestou uma terrível e expressiva violência. Não representa nenhum ato violento, mas uma indefinida e desumana violência que ocorre num espaço invisível e num tempo fora dos limites do quadro. Imprimiu em sua obra, seu horror nas formas e nas cores da área que o rodeia.

Este arranjo é de uma originalidade tão perturbante que Bacon, usou desse tema, por várias vezes em sua produção. O tom laranja-avermelhado espalhado sobre o espaço das três telas atinge tão violentamente o observador como se o objetivo fosse retirar todos os poderes de percepção e eliminar a possibilidade da leitura das formas de acordo com as convenções comuns de lógica racional. Um único sentimento une as figuras, estando cada uma isolada na sua tela: é um sofrimento furioso e uma expressão atemorizada de vítimas e testemunhas de algo cujo efeito é cruel sentido de tragédia. Os elementos humanos e animais que compõe as figuras, todos tornados ambíguos pela sua respectiva deformação, são impenetráveis e enigmáticos que impedem a compreensão de qualquer significado explícito. (FICACCI, 2007, p. 16).

Para o artista, a pintura não era um meio para se imitar a realidade, mas um meio para se representar as necessidades mais íntimas e instintivas do ser humano, dominadas exclusivamente pela profunda força bruta da expressão, como já citado no texto.

Perante aqueles que caracterizavam a pintura de Bacon como algo horrível, o mesmo dizia que aquelas imagens "deformadas" eram a única coisa que poderia representar em suas obras para competir com o horror do dia a dia. Não retratou o horror, propriamente dito, mas o mundo, a violência que sempre existiu. Representou nada mais que a essência do ser humano. (DELEUZE, 1981, p. 30).

Sobre a correlação construída entre a obra *Três estudos para figuras na base de uma Crucificação* (imagem 8) e o Plano 42, fica muito claro, a outra citação de Bacon: "Eu queria pintar mais o grito que o próprio horror" (FICACCI, 2007, p. 45). A comparação entre as imagens da obra e do plano, são bastante evidentes: o grito, o desespero, a cor, a angústia de um "corpo" que representa um ato de fuga, de violência, sem uma lógica racional.

Como já citado no texto, a grande fascinação do artista Bacon pela representação de matadouros e carnes e a

relação desses elementos à questão da crucificação do ser humano ao mundo se tornam evidentes em suas obras pictóricas. Para o cristão, a crucificação tem um sentido todo diferenciado em relação ao ateu. Para o ateu, a crucificação não passa de um ato de comportamento humano, uma forma de comportar-se em relação ao próximo. (SYLVESTER, 2007).

Em uma ação contínua aos outros planos, a imagem do Plano 43, apresenta mais um *zoom*, recurso cinematográfico bastante usado pelo diretor Maybury, característico dessa sequência, evidenciando a ação em que o personagem se serve de mais bebida. Destaca-se ainda no Plano 43, entre todos os elementos já citados, como garrafa, copo, taça, remédios e o balde de gelo, o relógio do braço esquerdo do personagem de Dyer, metáfora que pode representar, como já interpretado anteriormente, o tempo marcado na cena. A paleta de cores do Plano citado, representa mais uma vez o tom avermelhado.

Plano 43 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

A imagem usada para representar o pensamento, a visão perturbada do personagem de Dyer, volta a ser representada no Plano 44, sequência da montagem feita no filme, com cortes rápidos e levando o espectador a perceber a decadência, a destruição do personagem em relação à sucessão do tempo.

Plano 44 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Essa imagem do Plano 44 pode estar relacionada a várias obras de Bacon, como comentado anteriormente, em comparação à pintura do tríptico *Três estudos para figuras na base de uma Crucificação* (Imagem 8).

A imagem desse "ser estranho" lembra, além da referência às pinturas do artista em estudo, muitas obras de arte que na história representaram as angústias do ser humano. Em comparação às sensações que esta imagem de um "ser estranho", apresentado no Plano 43, pode nos remeter

a uma interpretação da correlação com a pintura do grande mestre do romantismo Francisco Goya (1746-1828), *Saturno devorando seus filhos* (Imagem 9). As pinturas de Goya, serviram de inspiração para a produção artística do artista Bacon.

O artista Goya, foi rebelde em toda sua vida, algo comum ao artista Bacon. Libertário, que se opunha firmemente a todo tipo de tirania, representou em suas obras a subjetividade, característica dos artistas do romantismo. Pintou seres originários das suas visões de pesadelo expondo a maldade da natureza humana, em técnicas de original cutiladas nas pinceladas, tornando-o um pioneiro da angustiada arte do século XX. (STRICKLAND, 1999).

Imagem 9 – Obra de Arte: Saturno devorando seus filhos-Goya (1820-23).



Fonte: <http://www.poetanarquista.blogspot.com.br/2011/03/pintura-goya.html>.

Em uma série conhecida como *Pinturas Negras* (1820-22), com imagens perturbadoras, feitas nas paredes de sua vila, *Quinta del Surdo*, esta série era composta por quatorze grandes murais em negro, marrom e cinza, que apresentavam monstros assustadores. Entre essas imagens assustadoras, a obra *Saturno devorando seus filhos*, celebrada como uma das pinturas mais terríveis da história da arte, retrata um gigante voraz com olhos abertos, lunáticos, enfiando o corpo dilacerado, decapitado do seu filho no papo. Essa obra reflete o estado de ânimo do artista e os fantasmas que assombravam sua velhice: surdez, doenças, desilusão e as consequências da guerra. (STRICKLAND, 1999).

Sobre um fundo negro, como no Plano 44, o disforme corpo de Saturno ocupa a maior parte da superfície do quadro e parece se projetar dele. Associando-se ao Plano 42 e ao Plano 44, a imagem daquele "ser estranho", que também ocupa maior superfície da cena e parece se projetar do Plano, se completam em uma leitura muito semelhante. As sanguinárias cenas, tanto da pintura quanto do Plano 42 e do Plano 44, são de uma violência sem limites pelos elementos que os compõem. Os efeitos produzidos são semelhantes, com uma dramaticidade característica do descontrole das emoções trágicas do ser humano.

O artista Goya obtém o efeito impactante com iluminação focada na cena e com limitado espectro de cores que inclui o vermelho, rosa, branco, marrom, preto e cinza. No Plano 42 e no Plano 44 do filme *O Amor é o Diabo*, a iluminação tem características muito próximas a obra pictórica *Saturno devorando seus filhos*, do artista Goya. Os Planos evidenciam a cena do "ser estranho" e o espectro de cores, muito semelhantes à obra de Goya que compreendem o preto, púrpuras e vermelhos, representando assim, um ser aflito, carregado de dramaticidade, característica tanto do Romantismo quanto do Expressionismo.

Entre várias interpretações feitas em relação a essa obra de Goya, a que mais convence e que se relaciona com

as obras do artista Bacon e aos Planos estudados do filme, seria a interpretação de que o mundo devora tudo, que um homem devora o outro, no sentido antropofágico. A técnica do artista Goya era tão radical quanto sua visão de mundo, algo muito semelhante à técnica e à visão do artista Francis Bacon.

Analisando essa sequência de planos do filme *O Amor é o Diabo*, apresento Eisenstein, na interpretação de Xavier (2005), o qual propõe a "montagem figurativa", traduzindo assim o princípio de Maiakovski: *sem forma revolucionária não há arte revolucionária*. No Cinema essa proposta relata a sucessão de eventos que não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontra uma evolução dramática do tipo psicológico, isto é, os planos são justapostos, ao invés de encadeamento. O teórico de Cinema, Eisenstein, segundo Xavier (2005), baseou seus filmes na noção de conflito: entre formas no interior de cada imagem, entre os diferentes planos, entre as expectativas da plateia e as combinações executadas, entre o fato e a manipulação pela montagem. Defendeu a desproporção e a irregularidade, se opôs ao equilíbrio e à harmonia, com uma perspectiva de produzir choques entre planos, conflitando um com o outro, arrancando, desta forma, o espectador da atitude cotidiana. As características citadas na teoria apresentada enquadram-se na montagem do filme de Maybury, quando toda essa perturbação visual é representada na ação.

Xavier (2005) destaca que nos filmes do teórico Eisenstein torna-se explícito a necessidade de provocar o espectador através de combinações estranhas, a qual chama de "cotidiano alógico" ou "interpretação não cotidiana de um detalhe". Acreditamos ter sido a intenção do diretor Maybury, que, através de imagens perturbadoras, causa no espectador um desconforto visual.

Na continuação da sequência analisada, saímos do Plano 44, que mostra o "ser estranho", para o Plano 45, voltando à imagem do personagem de Dyer, no apartamento

do hotel, em foco. Essa imagem em *zoom* dá importância à continuidade da ação de destruição do personagem.

A ação marcada no Plano 44 é a do personagem bebendo, inclinado, aparecendo parcialmente, tendo em uma das mãos uma taça de bebida e na outra a garrafa. Ainda no Plano 44 vê-se um copo, somente com parte da bebida, supondo que o personagem já bebeu bastante, o frasco de comprimidos. O relógio, também em destaque, novamente presente em foco na cena, parece não marcar somente o tempo, mas talvez, algo a mais. A luz sempre passando ao ambiente um tom angustiante, sufocando a composição da cena, retratando assim os sentimentos do personagem.

No Plano 44, ainda junto à apresentação de todos esses elementos da *mise-en-scène*, continua a acontecer à narração sobre a Exposição de Bacon, bem como, muitos aplausos, que acontecem ao mesmo tempo da ação catastrófica do personagem Dyer no quarto de hotel, logo enquanto um comemora o outro se dilacera, em tempo simultâneo.

Plano 45 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

A imagem do Plano 46 mostra mais um corte rápido entre os Planos 45 e o 46. Feito entre a ação do personagem do amante, Dyer, e os aplausos de uma plateia, que estão presentes à exposição do personagem de Bacon. Agora esses aplausos são visíveis em cena, pois no Plano 45 só se escutava o som dos mesmos.

A câmera em *zoom* faz um movimento em *tracking* registrando o suposto sucesso da Exposição de Bacon, evidenciando as mãos aplaudindo e os rostos com sorrisos de satisfação da plateia presente. As imagens da plateia se sobrepõem umas as outras. A cor dessa cena é bem diferenciada em relação à dos planos anteriores, que retrata o personagem de Dyer, no apartamento do hotel.

A iluminação do Plano 46 é clara, atinge todo o plano, de forma sutil. Pessoas vestidas com roupas de cores suaves, construindo assim, um contraste entre os cortes feitos na montagem. Paleta de cores escuras, no drama do personagem de Dyer e uma paleta de cores claras, no sucesso do personagem de Bacon.

Plano 46 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Os Planos seguintes, Planos 47a e o 47b, voltam a registrar de maneira parcial a imagem do personagem de Dyer, no apartamento do hotel, em outro corte. As iluminações dos planos repetem a escuridão, evidenciando somente alguns pontos importantes das cenas. No Plano 47a, destaca-se o chão e os pés do personagem, um dos pés está descalço e o outro pé está com uma meia, caminha para um destino ainda desconhecido. A luz do Plano 47b destaca um tecido branco, em primeiro plano, possivelmente a camisa do personagem.

Foca a luz na ação do personagem, o fundo dos dois planos, compreendem uma escuridão. No Plano 47b, o personagem tenta mesmo bêbado, vestir sua roupa, insinuando querer ir até a Exposição de Bacon. O Plano 47b, outro corte rápido, a câmera continua em *zoom*, focando somente parte do corpo ou a melhor parte do cenário do apartamento do hotel.

Plano 47a - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 47b - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na apresentação do Plano 48, o personagem de George Dyer aparece caído, como consequência da bebedeira e do uso das drogas, alucinado. Ao tentar colocar a sua roupa, se desequilibra e cai ao chão. A câmera mostra em *close-up* o personagem, que tenta levantar-se. A luz desse Plano foca sobre o corpo do personagem, elemento principal do plano.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na passagem do plano 48 para o Plano 49, mais um corte, representando assim os dois momentos ao mesmo tempo. Um momento de sofrimento e o outro momento de indiferença.

No Plano 49, o personagem de Francis Bacon, aparece dando entrevista. A câmera em plano próximo, enquadrando o personagem do tórax para cima, em Plano Americano, demonstra de perto a aparência de satisfação dele. Junto ao personagem Francis Bacon, que ocupa grande parte da composição, está a repórter, uma mulher que aparece de maneira bem parcial, recortada pela câmera, com parte do microfone aparecendo no plano. Dessa maneira, o espectador percebe que a cena se refere a uma entrevista. A clareza da cena marca a suavidade do momento, regado de muita satisfação pelo sucesso do evento.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

É interessante destacar que nas análises feitas entre as obras pictóricas de Bacon, Goya, Picasso, e dos planos do filme de Maybury percebemos a relação da desconstrução imagética em suas produções, bem como a relação da forma, da cor nas composições com a intenção de provocar no espectador um desconforto, estranhamento, mas acima de tudo uma realidade do cotidiano de maneira a tirar da sua zona de conforto, construindo interpretações subjetivadas da realidade. Neste sentido, segundo Xavier (2005), a vanguarda investiu contra a própria ideia de representação (mimese) e propôs a atividade artística como criação de um objeto autônomo e dotado de leis próprias de organização, o pintor modernista destruiu a visão do quadro como janela, provocando estranheza, não permitindo um acesso imediato, mas oferecendo ao espectador inúmeras maneiras de interpretação. Com base nesse pensamento, o cinema "antirrealista" aposta na construção do "cinema poético"

compatível com os “ismos” da vanguarda, o qual implica em trabalhar contra a reprodução “natural” e contra a ideia de mimese.

Na continuação da sequência analisada, com a quebra da mimese, característica do Cinema antirrealista, o Plano 50, com um novo corte, retorna ao espaço em que o personagem de Dyer está no apartamento do hotel. A cena apresenta em *zoom*, novamente, a ação do personagem, destacando o seu corpo e principalmente suas mãos. Estas então abrem um frasco de remédios (drogas), tornando o personagem mais alucinado do que em planos anteriores. A luz desse Plano 50 enfatiza as mãos e o corpo do personagem de Dyer. Permanece o fundo escuro característico desse momento angustiante do filme analisado.

Plano 50 - Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Num Plano seguinte, resultado de mais um corte rápido, Plano 51, aparece o artista, na continuidade da sequência concluindo sua entrevista. No quadro, aparece

o artista sorrindo e de frente para a câmera, em plano próximo. A mulher aparece de perfil, escutando o que o artista fala. O microfone presente caracteriza a fala pública, uma entrevista.

A cor clara do Plano 51 entra em contraste com o Plano 50 – tempo simultâneo. Confirmando a comparação entre o estado de espírito dos dois personagens, de Bacon e de Dyer, que o filme quer passar ao espectador: sofrimento (George Dyer) e indiferença (Francis Bacon).

Plano 51 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

O Plano 52 volta ao apartamento do hotel onde está o personagem Dyer. Em mais um corte, agora a câmera em plano geral, mostra o ambiente e o personagem de maneira mais ampla. O personagem de Dyer está de costas, somente de cueca, cambaleando pela sua embriaguez e pelo uso de drogas. O amante se encaminha para uma porta que está fechada.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na *mise-en-scène* do Plano 52, muitos elementos podem ser observados pela forma com que a câmera os apresenta. O criado-mudo, com o abajur aceso, direcionando, assim, luz, muitas garrafas de bebidas, o balde de gelo, copos, insinuando que o personagem bebeu muito. As roupas jogadas ao chão, desorganizadas, uma poltrona na cor nude, acompanhando a cor da vista da porta e a cor dos rodapés do ambiente. Essa poltrona, vista da porta e rodapés destacam-se no ambiente pela sua cor clara em relação ao restante da composição, na qual prevalece a cor vermelha.

As portas e paredes são compostas por molduras. Construindo uma correlação em relação às pinturas de Bacon, molduras que representam o enquadramento do personagem retratado. Mas em análise a esse enquadramento, pode-se pensar essa moldura, como a prisão do ser humano na sociedade em que ele vive, cheio de regras, conceitos hipócritas. A iluminação da cena é sombria, marcando as sombras dos objetos e do personagem de Dyer.

Relacionando o Plano 52 à pintura de Bacon, *Figura em Movimento* (1973) (Imagem 10), destacam-se muitas características em relação ao contexto desse plano com a obra pictórica citada. O aparecimento de uma figura humana, tipicamente agonizante, muito comum na obra do artista Bacon, aparece de maneira desconstruída, contra um fundo preto, laranja e azul. Basicamente o que vemos no Plano 52, onde o personagem de Dyer, cambaleando por estar embriagado e drogado, adentra um ambiente por uma "moldura", representando a porta, com cores semelhantes à obra pictórica, o vermelho e o preto. Essa representação do preto na obra pictórica pode ser uma representação da morte, do fim.

Imagem 10 – Obra de Arte: Figura em Movimento (1973).



Fonte: <http://www.alexalienart.com/portraits.htm>

Walter Benjamin mais um autor que estuda sobre Cinema, contribuiu com as nossas interpretações e análises, quando compara a tela do Cinema à tela pictórica. Segundo Benjamin (1986) na tela do Cinema a imagem se move enquanto o espectador constrói uma associação de ideias a qual é interrompida imediatamente com a mudança da imagem, provocando um choque, exigindo uma atenção aguda do espectador, enquanto na tela pictórica a imagem é estática, ela convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Portanto, segundo o autor, o Cinema é a forma de arte que rompe definitivamente com a tradição, sem qualquer traço artesanal, com natureza técnica. Para o público, a exibição de um filme não resulta em uma atitude meramente contemplativa.

Na comparação entre a apresentação de um filme e uma pintura, ainda na contribuição do autor Aumont (2004), este começa situando a diferença das características dos dispositivos. Destaca que ambos tratam de fazer ver imagens planas e os fenômenos perceptivos, causados pela “dupla realidade” das imagens.

O dispositivo pictórico compreende quadros imóveis pendurados na parede, condições materiais constantes, com certa liberdade de postura por parte do espectador. O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim, com a escolha de um instante, já o Cinema acrescenta uma estrita definição ao tempo da mobilidade. O Cinema coloca a questão em relação ao tempo do olhar e o tempo da representação, surgindo como uma máquina de produzir imagens, vistas contínuas, não fragmentadas, longas.

Para Aumont (2004), o pintor, o fotógrafo, seu gêmeo ganharam o direito de passear seu olhar na natureza, mas sempre de uma distância respeitosa, razoável. A câmera, no Cinema, leva esse direito a suas consequências, abusa dele. O tempo filmico foi dado como sofrido, pois não pode ser acelerado ou desacelerado pelo espectador.

Com essas ideias acima, de Benjamin (1986) e Aumont (2004), as imagens dos planos analisados provocam um choque pelo movimento que é característico do Cinema, essa imagem tem vida, interfere no espaço, movimenta-se, diferenciando-a da imagem pictórica. A imagem usada para representar o pensamento, a visão perturbada do personagem de Dyer, volta a ser apresentada no Plano 53. A figura do "ser estranho", com cortes rápidos, aparece cada vez mais agitado, a câmera mostra em plano geral a espécie não identificada, horrorizante, levando o espectador a perceber cada vez mais a decadência, a destruição que toma conta do ser.

Plano 53 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Nos Planos 54a e 54b, a câmera em Plano Americano, mostra o personagem de Dyer, no espaço que ele adentrou a partir daquela porta que aparecia no Plano 52. Um espaço totalmente escuro, onde a cor preta está ao fundo de todo

plano, molduras que marcam a divisão, enquadramento do personagem ao espaço. No Plano 54a, aparece parte do personagem de Dyer, em que a luz da cena marca o braço, o relógio e o seu ombro .

A maior presença no plano analisado, são das molduras em tom avermelhado que aprisionam o personagem. No Plano 54b, percebe-se o uso de espelhos, nos quais o personagem aparece refletido. A luz da cena está direcionada para os ombros, mostrando a força feita pelo personagem para demonstrar sua angústia, seu desespero.

Plano54a – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

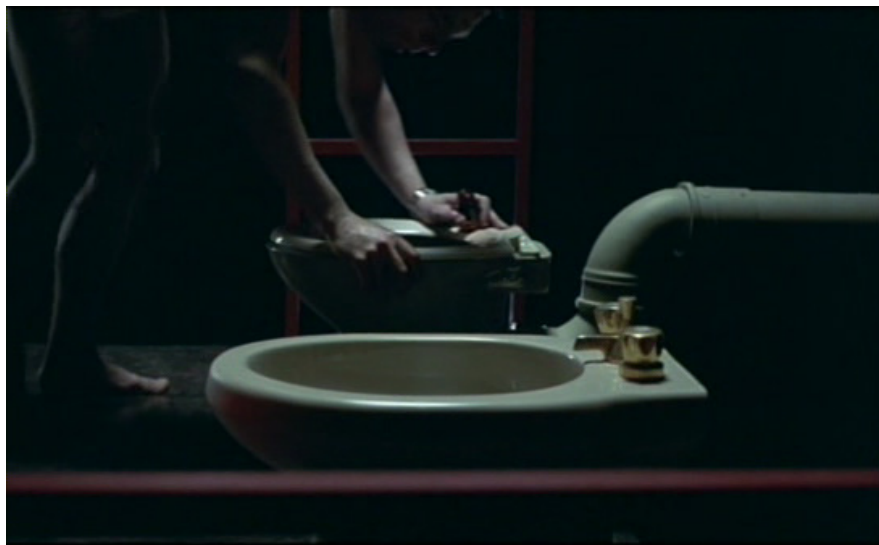
A leitura sobre o Plano 55, leva a perceber a decadência do personagem de Dyer. Este em estado muito deprimido, passando mal pelo excesso de bebidas e drogas, começa a vomitar. Descrevendo os elementos do Plano 55, percebe-se um vaso sanitário, um bidê, os quais recebem uma iluminação particular. Destacam-se pela cor branca em relação ao fundo preto e às molduras vermelhas.

O personagem de Dyer está de "cócoras" sobre o vaso sanitário, vomitando. A luz quando ilumina o objeto, ilumina também os braços e as mãos do personagem, que ainda segura um vidro de remédio (drogas), supondo assim, que o mesmo passando mal, continua a exagerar na dose de drogas, buscando assim o seu próprio fim.

Na produção pictórica do artista Bacon, o mesmo traduz essa condição apresentada pelo personagem de Dyer no Plano 55 do filme. Em algumas de suas pinturas, como

na série *Espasmos*, o artista denuncia que o ser humano é amor, vômito, excremento, que sempre o corpo tenta escapar por um dos seus órgãos para reencontrar-se. É uma forma de "grito". O grito, para Francis Bacon, é a operação pela qual o corpo inteiro se escapa pela boca. Todos os gritos, são as convulsões do corpo. (DELEUZE, 1981, p. 92).

Plano 55 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



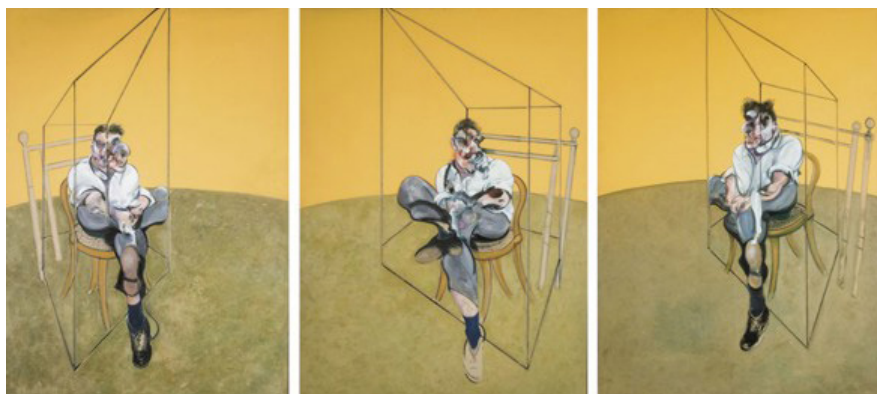
Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Nos planos a seguir, Planos 56a, 56b e 56c, temos uma série de cortes muito rápidos, que compreendem os movimentos dramáticos do personagem de Dyer. Os três planos possuem o fundo preto, representando a escuridão completa na vida do personagem, destacando pelo contraste da luz direcionada sobre o personagem que se encontra em estado caótico.

Nos Planos 56a, 56b e 56c, verifica-se com maior evidência as molduras vermelhas, como se aprisionassem o

indivíduo. O artista Bacon em suas obras pictóricas, utiliza muitas molduras em suas representações, como se percebe nas obras: *Três Estudos de Lucian Freud*, 1969 (óleo sobre tela, tríptico, 198X147,5 cm, cada painel) (Imagem 11) e *Triptico inspirado em Orestes, de Ésquilo* (1981) (Imagem 12). Em entrevista a Sylvester, quando este pergunta ao artista Bacon sobre o uso dessas “molduras no espaço”, concluindo que parecem como se fossem caixas de vidro, aprisionando alguém, o artista simplesmente responde que nada mais é do que um recurso que usa para poder ver melhor a imagem, e que não tem nenhuma outra razão. (SYLVESTER, 2007).

Imagem 11 – Obra de Arte: Três Estudos de Lucian Freud (1969)



Fonte: http://www.snpcultura.org/vol_caravaggio_bacon.html.

Imagem 12 – Obra de Arte: Tríptico inspirado em Orestes, de Ésquilo (1981)



Fonte: http://www.snpcultura.org/vol_caravaggio_bacon.html.

Mas a sensação do uso dessas molduras, para nós que analisamos, tanto nas obras pictóricas do artista Bacon como nos Planos 56a, 56b e 56c, são de significados mais amplos para quem se depara com esse recurso utilizado. Além de destacar a imagem, criar um enquadramento à obra e aos planos, passa por uma leitura de aprisionamento, de fechamento.

Continuando a análise dos planos, sabendo que o Cinema, segundo o autor Aumont, surge como uma máquina de fazer imagens, o que chama atenção nas imagens dos Planos 56a, 56b e 56c é o recurso do espelho. No Plano 56a aparece o personagem sentado sobre o vaso sanitário, em uma posição como se contorcesse, refletido de maneira parcial sobre o espelho, quase que centralizado ao plano. A câmera usa o recurso do plano geral para que o espectador possa visualizar todo o ambiente em que acontece a ação.

No Plano 56b, o personagem ainda em Plano Geral, sentado no vaso sanitário, voltado para frente, refletido no espelho de maneira que a imagem apareça distorcida. No Plano 56c, ainda sentado no vaso sanitário e refletido no espelho, este reflexo como se fosse sua consciência, seu outro "eu", com uma luz evidenciando seu corpo e a posição em que o mesmo está.

Nos três planos citados, o personagem está cercado pelas molduras, pelo espelho e pelo seu reflexo. Um am-

biente fechado, angustiante, com momentos de alucinações, isso parece estar se aproximando do seu fim.

Plano 56a – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 56b – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

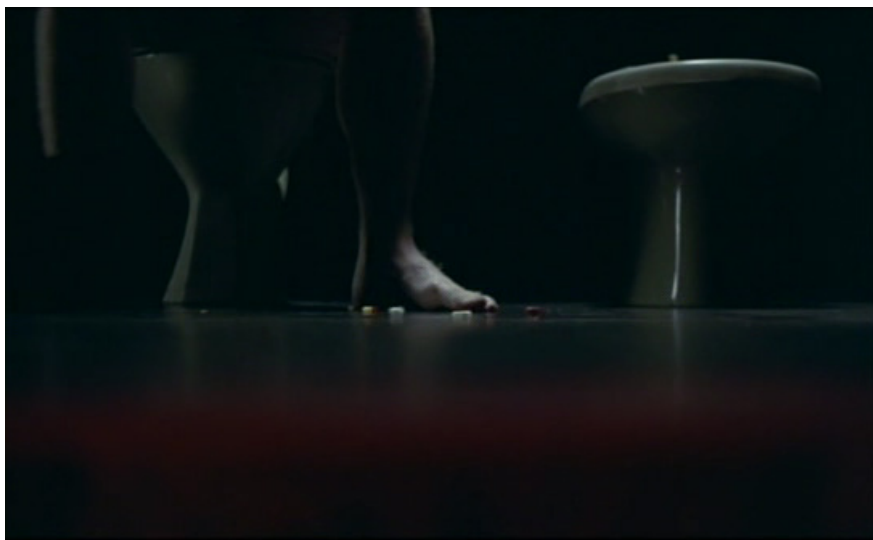


Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Com um corte no plano, na sequência sobre o sofrimento, na aproximação do fim do personagem Dyer, a câmera no Plano 57, faz um *Close-up* sobre os remédios caídos ao chão do banheiro. O Plano tem pouca iluminação, e a luz está direcionada somente sobre as pílulas que o personagem deixa cair.

Percebemos que desde o início do drama apresentado no filme *O Amor é o Diabo*, do diretor John Maybury, não poderia terminar de maneira diferente, com todos esses conflitos, perturbações, aflições, dores, sofrimentos, vistos em quase todos os planos analisados, reforçando no Plano 57 quase a impossibilidade de existir um resgate de uma relação amorosa "normal" entre o personagem de Bacon e de Dyer. Nos planos subsequentes, o diretor acentua a cada plano da sequência do caos dessa relação.

Plano 57 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Na cena do Plano 58, a câmera, em mais um corte, apresenta um plano de conjunto, um pouco mais fechado que nos Planos 56a, 56b e 56c. O personagem de Dyer, ainda sentado no vaso sanitário, refletido no espelho, como se delirasse sobre tudo o que acontece em sua vida. A luz ilumina de maneira bem parcial o personagem que está com uma mão sobre a sua boca e o outro braço sobre sua perna e, o que se percebe, como já comentado em outros planos, o destaque para o relógio que usa. Pode ser que o elemento relógio represente o tempo, o qual passa sem piedade, deixando marcas.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Ao analisar as imagens dos planos não há dúvida da correlação do filme do diretor Maybury com a obra pictórica do artista Bacon. O próprio artista Bacon, citado por Sylvester (1998, p. 89), ao falar sobre sua produção pictórica, diz: “A figura não está mais isolada, sozinha, ela está deformada, contraída, aspirada e dilatada”, isto parece ser a leitura do diretor na sua produção cinematográfica ao pictoralizar com a câmera as obras do artista Bacon. Também outra caracterização que o diretor Maybury apresenta em sua produção cinematográfica é o uso dos espelhos, também presentes na obra pictóricas do artista Bacon. O que para nós denota mais um elemento percebido e muito utilizado pelo diretor Maybury em seu filme.

Acreditamos não ser uma mera coincidência a leitura do diretor sobre a obra pictórica de Bacon em relação ao uso de espelhos no filme. Vejamos o que declara o artista Bacon sobre o elemento espelho em sua obra: o espelho “têm como representação a fuga do ser humano, um outro

'eu', uma busca de um lugar, outro lugar. O espelho deforma, o corpo escapa", como se percebe nas obras destacadas: *George Dyer* (1971), *George Dyer num espelho* (1968) e *George Dyer fixo no espelho* (1967). O artista representa seu amante George Dyer em vários momentos, tendo o espelho como elemento participante do cenário retratado, como percebemos também nos planos analisados. Todo o corpo é percorrido por um movimento intenso, um movimento deformadamente disforme, que remete a cada instante a imagem real do corpo.

As imagens 13, 14 e 15 das obras pictóricas de Bacon dão visibilidade ao leitor das consonâncias imagéticas da obra pictórica em relação aos planos 54a, 54b, 55, 56a, 56b, 56c e 59, todos esses planos apresentam o elemento espelho. Mera coincidência?

Imagem 13 – Obra de Arte:
George Dyer (1971)



Fonte: <http://cinemaesombras.blogspot.com.br/francis-bacon-parte.htm>

Imagem 14 – Obra de Arte: George Dyer num espelho (1968)



Fonte: <http://cinemaesombras.blogspot.com.br/francis-bacon.html>

Imagem 15 – Obra de Arte: George Dyer fixo no espelho (1967)



Fonte: <http://cinemaesombras.blogspot.com.br/francis-bacon.html>

No Plano 58 e em vários momentos do filme e nas obras pictóricas do artista Bacon percebemos que a intenção realmente do uso dos espelhos é a deformação do corpo, da identidade do personagem, da fuga, achatando, alongando e esticando os personagens.

Nos Planos 59a e 59b, o personagem de Dyer se debate em estado de alucinação. Em *Close-up*, o plano apresenta um fundo escuro, a luz destaca o rosto do amante, como se perdesse seu próprio “eu”. O efeito da câmera passa ao espectador a ideia da desconstrução, da fuga, do desespero e do processo da perda.

Plano 59a – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 59b – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Construindo uma correlação entre os Planos 59a e 59b e a obra pictórica de Bacon *Três estudos da Cabeça Humana* (1953) (Imagem 16), percebe-se uma semelhança na integração de objetivos, entre o que o diretor do filme estudado quis passar em comunhão à pintura do artista Bacon.

Imagem 16 – Obra de Arte: Três estudos para um auto-retrato (1979)



Fonte: <http://corpoesociedade.blogspot.com.br>

Segundo Sylvester (2001), Bacon relata, em suas entrevistas, que para imprimir os traços de uma pessoa em particular, ele estudava a parte do corpo que mais caracterizava o indivíduo: o rosto. A execução desses retratos é uma luta: toda a sua obra demonstra uma contínua evolução. Quando a energia explosiva reprimida da pessoa emerge na expressão, a cabeça consegue tornar-se um retrato, exprimir a realidade da pessoa. O aspecto comum da face desaparece e o todo aparente da personalidade desintegra-se. Só restam fragmentos na pintura, nada mais do que sinais de existência que concentram todas as suas capacidades para uma total, súbita e perturbadora identificação. (SYLVESTER, 2001).

As contrações ironicamente grotescas apresentadas nos Planos 59a e 59b e na obra pictórica citada, *Três estudos para um auto-retrato* (Imagem16) de Bacon, revelam uma afinidade dramática e significativa com o destino trágico do personagem, que atinge um grau de agitação, de luta contínua entre forças opostas, entre o prazer do amor e o progresso da morte, entre o nascer do desejo e a sua desintegração.

Nos Planos 60a e 60b, ainda com um fundo muito escuro e a luz em foco no corpo e na face do amante, a câmera mostra todo o personagem, em uma cena fechada, em que Dyer toma conta de todo o cenário. Ainda com efeitos de sobreposição de imagens, cria-se um clima ao espectador de conflito, de alucinação do personagem de Dyer. Ele encontra-se contorcido e na agonia do caos naquele momento.

No Plano 60a, intercalam-se as imagens do rosto e de todo o corpo do personagem, angustiado e desesperado. O reflexo no espelho dinamiza ainda mais a ação conflitante. Como já citado no texto, o "espelho" representa nas obras pictóricas do artista Francis Bacon, não um reflexo do corpo, mas um corpo que está dentro do espelho que foge de si mesmo, se alonga, se achata, se deforma como se estivesse contraído para passar pelo buraco.

No Plano 60b, mais um corte da sequência mostra a continuidade do momento de perturbação atravessado pelo personagem. A câmera continua a revelar imagens sobrepostas do personagem sentado no vaso sanitário, inclinando-se como se sepultasse o seu próprio "eu". Na *mise-en-scène*, constrói-se um plano simétrico, entre imagens refletidas e sobrepostas de Dyer.

Plano 60a – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 60b – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Ainda na sequência analisada, o Plano 61 apresenta uma montagem em tempo simultâneo. A câmera revela uma sobreposição muito interessante. O Plano 62 traz a união de dois momentos ao mesmo tempo: a situação caótica em que o personagem de Dyer se encontra no apartamento do hotel e a ação das pessoas que participam da festa de lançamento na exposição do personagem do artista Bacon. Voltando a declarar, agora em um mesmo Plano, a angústia do amante e a indiferença do artista.

Plano 61 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Browne (2005) destaca os atributos formais das imagens, o enquadramento dos planos e sua sequência, a repetição dos *Set ups*, a posição dos personagens, a direção dos olhares, entendidos como uma resposta característica ao problema retórico de se contar uma determinada história e mostrar uma ação ao espectador. Como espectadoras, percebemos no filme analisado que todos esses enquadra-

mentos feitos pela câmera, essa sequência imagética buscam contar uma história, e para nós, com significado muito relevante em relação à comparação às obras do artista Bacon, caracterizando o nosso posicionamento em relação à ação.

A razão tradicional para a análise da imagem é geralmente ditada pela relação da câmera com o espectador. Uma formulação dramática, por exemplo, essa sequência marcada pela angústia e tormento do personagem de Dyer, afirma que os planos devem mostrar essencialmente o que o espectador veria se a ação fosse encenada sobre o palco, e se a cada momento usufruísse da melhor visão possível da ação.

No Plano 62, a câmera faz um *Close-up* sobre o rosto do personagem do artista Bacon, que segura uma taça de bebida, brindando o seu sucesso na festa comemorativa pela abertura da sua exposição na Galeria Grand Palais em Paris. Mostra uma despreocupação em relação ao que vive com seu amante Dyer naquele momento. O Plano 62 revela a pompa feita sobre a comemoração da exposição artística em Paris.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

No discurso de Xavier (2005), a câmera subjetiva assume o ponto de vista de um personagem, que observa as situações de sua posição e a *reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito, em geral psicológico, dos acontecimentos. Podemos perceber esse contexto nos planos analisados, quando a câmera busca captar o psicológico dos personagens de Bacon e de Dyer. Assim, nosso olhar enquanto espectadoras se confundem com o do personagem, a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, podendo catalisar uma identidade mais profunda diante da situação.

A combinação entre a câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é o chamado campo/contracampo, procedimento chave no cinema dramático, como já citado, o Cinema Expressionista, construído dentro dos princípios da identificação, a câmera ora assume o ponto de vista de um, ora de

outro personagem, fornecendo uma imagem da cena em alternância de pontos de vista opostos, lançando o espectador para dentro do espaço de diálogo.

No Plano 63, o artista aparece em uma mesa muito requintada, com pessoas, supostamente admiradores e/ou amigos, que brindam o sucesso do evento. A cena é marcada pela iluminação de abajures sobre a mesa e por lustres, que marcam o luxo do ambiente. Sobre a mesa, taças, louças, onde todos aguardam supostamente o jantar a ser servido. O personagem de Bacon apresenta um estado de espírito tranquilo em um momento significativo para sua carreira. Reforçando novamente, ressaltamos que a cena abre a possibilidade do espectador perceber que este está indiferente ao que acontece no momento, em relação a sua vida afetiva.

Plano 63 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Já no Plano 64, o diretor Maybury surpreende o espectador quando na cena o personagem do artista Bacon, de volta ao apartamento do hotel, onde o personagem de Dyer suicidou-se, observa todo caos visual que o quarto apresenta: cama desarrumada, roupas espalhadas por todos os lados, bebidas, copos. A cena se apresenta sombria, com destaque para a cor vermelha e luz direcionada sobre a posição do artista Bacon, que está de frente à cama, pensativo e com um copo de bebida, talvez recordando seus bons ou maus momentos com o companheiro Dyer.

Plano 64 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

O que chama a atenção do espectador, na nossa análise, é o ambiente fechado e a sombra projetada do artista, destacando assim a direção da iluminação. A porta fechada pode representar a anulação que o artista fez sobre os sentimentos que marcaram a relação dos dois personagens. Pode representar uma situação como se pudesse isolar um

mundo do outro, um sentimento, um acontecimento, desca-so, proteção.

Já descrito no livro, para o artista Bacon a moldura que projetava em suas obras, nada mais era do que um recurso para destacar a figura central. Portanto, pode ser que essa cena tenha esse objetivo, chamar a atenção para a posição que se encontra Francis Bacon em relação à situação.

Os Planos 65a e 65b, em cortes rápidos, mostram o artista no espaço em que George Dyer suicidou-se. Entre molduras, destacando o espaço e o personagem. No Plano 65a, o artista em pé, com um copo de bebida na mão, observa o cenário. Um espelho, refletindo movimentos de cores e o reflexo do artista.

Nesse momento, em que os planos aparecem, com vários cortes, uma narração se faz presente. Essa narração representa o pensamento do personagem de Francis Bacon: "Para tudo se acaba o tempo. O Sol se consome. As estrelas se consomem. É a única certeza da vida. Tudo se consome. Tudo morre".

No Plano 65b aparece o corpo do companheiro Dyer, como um espírito, o artista o acaricia e em segundos, Dyer desaparece. Nessa parte do filme, o artista joga no vaso sanitário a bebida que está em sua mão e ocorre um *blackout* na cena.

Plano 65a – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Plano 65b – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

O artista representa supostamente um momento de transição, como se estivesse concluído um momento em sua vida. Mostra nesses planos e no filme como um todo, que realmente tudo tem um tempo, que tudo se consome, tudo acaba, tudo morre. Representa as fragilidades do indivíduo. Talvez foi essa mensagem que o diretor quis nos passar com o uso do relógio pelo personagem de Dyer, como uma analogia de que tudo tem um tempo, que tudo se consome, tudo se acaba, tudo morre.

O Plano 66 aparece depois do *blackout* acontecido no Plano 66b. A figura do personagem do artista, em seu ateliê, sentado, com um semblante pensativo e solitário. A câmera focaliza o personagem em Plano Médio, destacando uma posição de reflexão. O plano é escuro, com a iluminação sobre o rosto e o braço, apoiando a cabeça. No braço em destaque, um relógio de pulso, metáfora que pode representar o tempo, o qual não se pode parar. Possivelmente para dar ênfase às últimas palavras da narração feita no filme, do pensamento de Francis Bacon: "Para tudo se acaba o tempo. O Sol se consome. As estrelas se consomem. É a única certeza da vida. Tudo se consome. Tudo morre."

Plano 66 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil**: Study for a Portrait of Francis Bacon. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Com o Plano 67 se conclui a sequência selecionada para esta análise. A imagem que a câmera registra é um *Zoom* do relógio que está no pulso do artista. Hora marcada no relógio, talvez represente uma nova etapa, um recomeço, metáfora esta, que representa o tempo que não volta. Mas, de maneira acelerada, o ponteiro dos segundos faz o sentido anti-horário. Será a representação do desejo do artista Bacon em voltar o “tempo”, desejo de estar com Dyer, de viver aquilo que não viveu ?

“Nascemos e morremos” dizia Bacon. “Mas entre os dois eventos, damos sentido à existência sem propósito” (SYLVESTER, 2007). O Plano 67, encerra a produção cinematográfica do filme *O amor é o Diabo – estudo para um retrato de Francis Bacon* (*Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*), de John Maybury de 1998, estudada neste livro.

Plano 67 – Plano de O Amor é o Diabo, John Maybury, 1998.



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Para concluir esta análise, destaco do texto de Aumont, uma entrevista publicada em maio de 1986 no *Libération*, do cineasta Martin Scorsese, o qual dizia: “O importante seria [...] fazer filmes como se você fosse um pintor. Pintar um filme, sentir fisicamente o peso da pintura sobre a tela. Não ser incomodado por ninguém. Deixar repousar uma tela inacabada e começar outra. Fazer autorretratos cada vez menores”. (AUMONT, 2004, p. 241).

Na citação de Scorsese, o “não ser incomodado”, a reivindicação, minimalista mas universal, do direito a trabalhar na solidão, na reflexão, do direito a criar sem ser perturbado. O que é invejado, o que se gostaria de copiar é seu cara a cara com a tela, sua inteira absorção na obra que ele cria, seu direito, sobretudo, a considerar sua obra como obra de arte, que pode ser acabada ou inacabada como tal; enfim suprema felicidade, sua relação física, tátil com essa obra, “o peso da pintura”, o que, precisamente, no Cinema seria inatingível. (AUMONT, 2004, p. 241).



CAPÍTULO V

INTERTEXTUALIDADES POÉTICAS: O PROCESSO DE PESQUISAR E EDUCAR

A) A PRIMEIRA INTERTEXTUALIDADE APRESENTADA foi pesquisada, instrumentalizada e, portanto, efetivado o ensino e a aprendizagem sob o olhar do acadêmico **Diony Rodrigues**. Suas intertextualidades iniciam com o discurso que o trabalho parte de uma análise realizada a partir da obra *Duas Figuras*, pintada em 1953 por Francis Bacon, que segundo ele, transmite fúria e horror, onde o artista, obcecado por suas angústias, transmite por meio de traços e cores suas obras expressivas, com o intuito de representar tudo que as artes repudiavam. A maior parte das análises realizadas partem da visão do pesquisador e são fundamentadas por autores como Ficacci, Sylvester e Deleuze que escreveram sobre a vida e obra Bacon, adentrando também a dissertações artigos e outras referências webgráficas. Muito importante percebermos neste momento: o acadêmico voltado para o ensino e a pesquisa na construção do seu conhecimento científico.

O acadêmico pesquisador nos convida à análise da composição e dos elementos da obra de Bacon, buscando em cada detalhe, traço, linha, e em cada tom um meio para compreendermos mais os sentimentos que levavam Bacon a pintar obras singulares e expressivas.

O acadêmico Diony Rodrigues construiu uma intertextualidade com o plano do filme (Frame 01) e a escultura de Bernini "O Rapto de Prosérpina" (Figura 01 e 02).

Frame 01 – Recorte do plano Fílmico Love is the Devil de Jonh Maybury, 1998



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Figura 01 – Escultura de Bernini: O rapto de Prosérpina



Fonte: Il Ratto di Proserpina di Bernini, alle origini del barocco (finestresullarte.info). Acesso em 10 maio 2020.

Figura 02 – Detalhe da escultura O rapto de Prosérpina



Fonte: Ill Ratto di Proserpina di Bernini, alle origini del barocco (finestresullarte.info). Acesso em 10 maio 2020.

Segundo o acadêmico, no Frame 01 " [...] é possível perceber que o corpo que está embaixo encontra-se emerso e submisso na relação, e quase não aparece no plano, o que se percebe é uma parte do braço, um vulto da perna e as mãos, que sem dúvida é a participação mais expressiva do plano propositalmente, enfatizado pelo diretor. As mãos estão dispostas de forma expressiva assim como os dedos que estão posicionados enfatizando as musculaturas da mão que ajudam a expressar essa sensação de luta corporal. Esse recorte ou detalhe da mão do frame (01) filmico nos remete a escultura de *Gian Lorenzo Bernini, O rapto de Prosérpina*. Esculpida entre 1621 e 1622, onde a carga de força expressada pelo artista faz a mão do personagem mitológico Hades quase entrar na pele de Prosérpina.

Ainda na construção das intertextualidades, o acadêmico Diony buscou relações entre as obras pictóricas do artista Francis Bacon com as obras pictóricas do artista Iberê Camargo. Para ele "[...] o artista escolhido tem sentimentos

muito próximos aos de Bacon em relação ao sentimento poético expresso nas obras. A pintura *Duas Figuras* (Figura 03) de Francis Bacon pode ser relacionada à obra *No vento e na terra* (Figura 04), de Iberê Camargo, pintada em 1991.

Figura 03 – Obra *Duas Figuras*, de Francis Bacon



Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon.** [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Figura 4 – *No vento e na terra*, de Iberê Camargo, 1991



Fonte: CAMARGO, I.

O acadêmico destaca que não somente a obra de Bacon tem relação com a obra de Iberê, mas, o pensamento poético de ambos. Para ele, fica claro nas frases do artista Iberê a correlação entre eles, quando tratam em suas poéticas o retrato do indivíduo sofrido, doente, marginalizado, então nos diz: “[...] não há um ideal de beleza, mas o ideal de uma verdade pungente e sofrida que é a minha vida, é tua vida, é nossa vida, nesse caminhar no mundo” e ainda, “acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. A minha nasce da dor” e, assim, as duas frases se encaixam aos pensamentos de Francis Bacon em relação a sua produção, quando discursa em uma entrevista, dizendo: “Porque se a vida emociona, o oposto dela, como uma sombra, a morte também deve emocionar.” (SYLVESTER, 1995, p. 78).

Na análise imagética, Diony Rodrigues narra:

[...] Ao primeiro olhar, nossa mente pode codificar a semelhança tonal das figuras humanas em ambas as obras. Tanto na obra de Iberê quanto na de Bacon, podemos perceber o uso de tons mais escuros que parecem contornar os corpos. Outros detalhes importantes que contribuem para aproximar as obras de Bacon e Iberê são os alongamentos das figuras humanas, juntamente com a despreocupação com as formas dos pés e das mãos. Ainda percebo que figura humana da pintura de *Iberê* é muito semelhante ao homem que está na parte superior da obra de Bacon, os dois corpos estão em posições horizontais, braços e pernas parcialmente esticados e uma curvatura bem enfatizada próximo as nádegas.

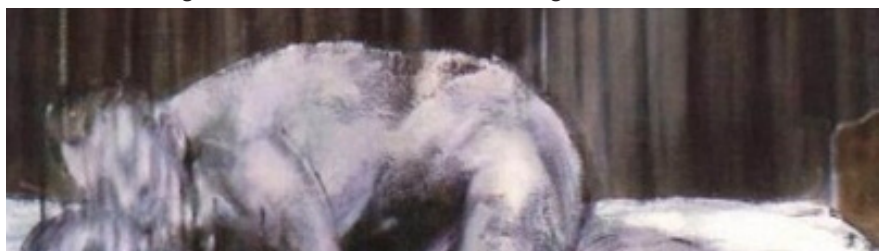
Ainda, sobre sua intertextualidade:

Na pintura de *Iberê* a figura humana tem sua cabeça encostada no solo e na figura de Bacon o personagem da parte superior tem sua cabeça encostada na cabeça de seu parceiro e ambos estão com os olhos fechados. Apesar de os corpos não estarem em sentidos iguais em relação à cabeça como vemos na obra de Iberê, a

cabeça da figura humana está direcionada para a direita, e conseqüentemente na obra de Bacon as figuras estão direcionadas para a esquerda.

Quanta riqueza na análise das intertextualidades e no olhar investigativo na leitura interpretativa deste acadêmico, que perceptível a intertextualidade, de maneira legível expressa detalhes da imagem a nos levar a um caminho de reflexões sobre cada ponto explícito por ele. E assim continua: “[...] com a ajuda de recursos digitais isso se torna possível e facilita nossa comparação, então observe o recorte das duas figuras. Primeiro o recorte da obra de Bacon (Figura 05) e abaixo o recorte da obra de Iberê (Figura 06) com o lado invertido”, diz Diony, remetendo as obras abaixo:

Figura 05 – Recorte da obra Duas figuras, de Bacon



Fonte: INTERTEXTUALIDADE DO ACADÊMICO

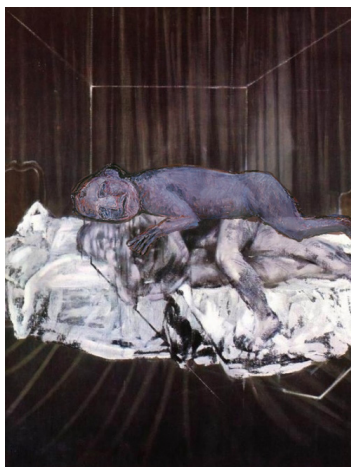
Figura 06 – Recorte da figura invertida da obra No vento e na terra, de Iberê



Fonte: INTERTEXTUALIDADE DO ACADÊMICO

“E como seria se colocássemos a figura humana da pintura de Iberê no lugar da figura da obra de Bacon? Seria possível isso? É simples, os recursos digitais, como já foi dito anteriormente, possibilitam um leque de opções e isso será possível sim, e o resultado vemos na Figura 07.

Figura 07 – Obra de Bacon manipulada com inserção da figura da obra No vento e na terra, de Iberê.



Fonte: Produção e reconstrução imagética do acadêmico Diony com recurso via tecnologia digital para análise.

Com a montagem digital, o acadêmico constrói também a intertextualidade visual, descrevendo-a: “É perceptível a semelhança das cores e das formas e dos traços, e indiscutivelmente a figura de Iberê lembra muito a da obra de Bacon, e todas as comparações feitas anteriormente ficam mais claras com essa montagem e a intertextualidade se configura numa nova composição criativa.

Para ele, outras obras de Iberê Camargo têm muita semelhança às obras de Bacon e fizeram com que por horas pesquisasse e analisasse outras obras que serão, segundo ele, trabalhadas futuramente. Uma série de obras de Iberê que mais o intrigou e chamou a atenção foi: *As idiotas* (1991), que podem ser relacionadas à série de obras que

Bacon produziu inspirado na pintura de Velázquez, do *Papa Inocência X*.

A partir da intertextualidade construída pelo acadêmico Diony Rodrigues podemos reforçar que a pesquisa e a educação/ensino é um caminho de qualidade formal e política como um todo, necessário na formação inicial e continuada dos professores de Artes Visuais, contribuindo para a construção de olhares críticos e emancipados. Nesta construção de conhecimento fica explícito o aprender a estudar, teorizar.

B) NA SEGUNDA ANÁLISE, APRESENTAMOS a intertextualidade construída pelo acadêmico de Artes Visuais, **William Castilho**. Ele inicia seu estudo destacando que:

Desde que o ser humano existe a beleza sempre foi motivo de fascínio, retratada das mais diversas formas, o tema do corpo feminino em especial acaba por sensibilizar artistas e espectadores no mundo todo. Como cada artista como indivíduo possui uma forma própria de se expressar, cada obra de arte se torna única e rica em originalidade. Analisar a abordagem de Francis Bacon do corpo feminino e de sua beleza fazendo uma relação com uma cena do filme "Love Is The Devil" de John Maybury, é o objetivo do seguinte estudo.

Na sua intertextualidade ele dá o enfoque as questões da beleza, da expressão artística, do corpo feminino trazendo assim a relação à obra do artista Bacon. Muito interessante esta abordagem feita pelo acadêmico, novamente um conhecimento imbuído de ensino e pesquisa para se chegar ao contexto pretendido. No filme *Love is the Devil*, a atriz Annabel Brooks interpreta o papel de Henrietta. Na cena em que se situa o Frame 02, a atriz é fotografada nua por John Deakin com o intuito de mostrar à Bacon. O Frame 01 mostra o momento exato em que a atriz está em uma pose sensual e se trata do olhar do fotógrafo através da len-

te objetiva, recorrendo a um observador anônimo em frente de uma figura nua, tema presente na arte há muito tempo, inclusive na obra *Henrietta Moraes* de 1966 (Figura 08), de Bacon que leva o nome da modelo.

Frame 02 – Atriz Annabel Brooks



Figura 08 – Francis Bacon, *Henrietta Moraes*, 1966, óleo sobre tela.

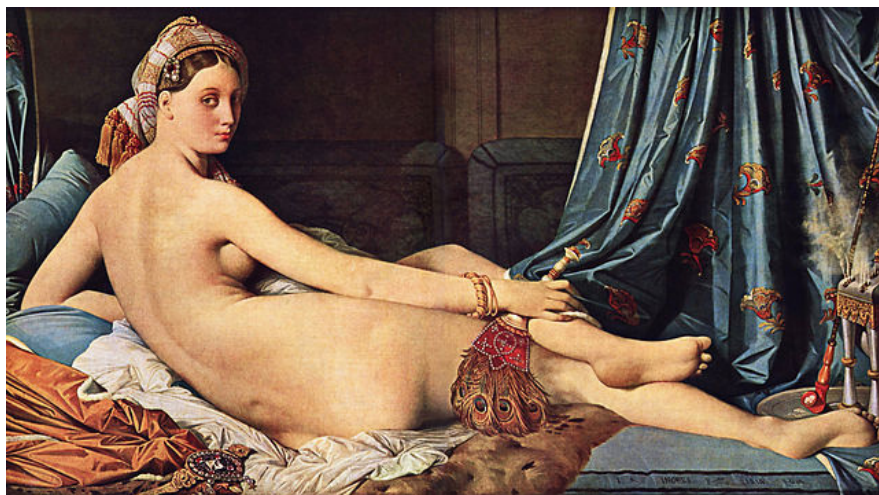


Fonte:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Bacon_1966_XX_Henrietta_Moraes.jpg

Ainda na construção da intertextualidade, o acadêmico faz uma análise com a obra *La Grande Odalisque* (Figura 09), de Jean Auguste Dominique Ingres. O texto do acadêmico traz referências sobre o começo do século XVIII. Grandes artistas como Ingres tornaram a sensualidade da mulher um tema mais reconhecido e admirado entre os profissionais e os espectadores. (GRANDES MESTRES; DELACROIX, 2011, p. 62). Para o acadêmico William,

se esquecermos de todos os nossos padrões estéticos e a própria forma do ser humano e colocarmos a obra *Henrietta Moraes* ao lado da famosa *La Grande Odalisque* de Ingres, percebemos que além de tratar do mesmo tema, ambas possuem uma originalidade característica ao pintor que produz cada uma. Ao passo que Bacon procura a livre expressão do próprio sistema nervoso e desconstrói a forma feminina real que conhecemos chegando a um resultado mais chocante, Ingres alonga as costas da mulher ressaltando e transformando a forma real em algo idealizado, pessoal, original e belo.

Figura 09: – *La Grande Odalisque*, 1814



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ingre,_Grande_Odalisque.jpg

Na conclusão da sua intertextualidade o acadêmico constrói uma reflexão importante sobre a proposta. Se fascina pela obra de Bacon, *Henrietta Moraes* (Figura 08) e o que ela representa. Narra em suas considerações finais, que ao mesmo tempo que Francis Bacon choca e rompe com padrões morais em grande parte de seu trabalho, ao abordar um tema tão comum como a sensualidade, e retratar uma amiga pela qual nunca possuía uma relação de paixão nem amor, acaba por refletir a ideia de contemplação da beleza de Platão. Com isso, percebemos que o acadêmico construiu, a partir do Frame 02 e das obras de Bacon (Figura 08) e Ingres (Figura 09) uma intertextualidade significativa, trazendo à tona o papel de sensualidade da mulher, em vários âmbitos, em várias épocas, tema recorrente às obras de arte.

C) NA TERCEIRA ANÁLISE, APRESENTAMOS a intertextualidade construída pela acadêmica de Artes Visuais, **Angélica Eloá Ribeiro**. A proposta feita pela acadêmica traz um diálogo entre quatro linguagens artísticas, construindo uma intertextualidade entre as pinturas do artista Francis Bacon, o livro *Dom Casmurro*, de 1899, escrito por Machado de Assis, o Filme *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon de John Maybury* e a minissérie *Capitu*, de 2007, com direção de Luiz Fernando Carvalho.

Segundo a acadêmica Angélica, [...] existem intertextualidades que podemos perceber entre as diversas produções artísticas que conhecemos, ainda mais hoje, com a propagação destas por meios de comunicação, para Gomes (2009, p. 94), “de fato, os textos dos diferentes suportes guardam entre si relações complexas, que apontam mais para o aproveitamento e a intertextualidade do que propriamente para a superação de uns pelos outros.”. Ou seja, uma e outra linguagem se completam em favor da mensagem, objetivo final destas. O aproveitamento de linguagens existentes há mais tempo, pelos meios audiovisuais, é uma

prática muito disseminada entre seus produtores. Há estudos vindos da linguagem pictórica que são utilizados para a linguagem audiovisual, pois, segundo Suarez (2013, p. 12), “a imagem pode ser interpretada através de códigos. Essa interpretação – da imagem que representa um objeto – percebida por um receptor – decorre dum complexo processo denominado comunicação”, assim como há adaptações de produções literárias feitas para o cinema e para a televisão.

Com isso apresentamos a construção da intertextualidade proposta. Iniciamos pelo artista Francis Bacon. O artista irlandês Francis Bacon, segundo Suarez (2013, p. 57) foi um artista autodidata que desde a infância sofreu por ser homossexual. Ainda segundo Suarez (2013, p. 57), “Bacon foi um dos artistas do século XX que exprimiu através de sua pintura, a poética trágica da existência humana, [...] representando os dramas do indivíduo, num sentido oculto, subjetivo e violento”. São algumas obras de Bacon: Três estudos para uma crucificação (Figura 01), Tríptico Agosto de 1972 (Figura 02).

Figura 01 - Três estudos para uma crucificação (1962)



Fonte: <http://noticias.universia.com.br/em-portada/noticia/2012/03/20/918548/conheca-tres-estudos-uma-crucificaco-francis-bacon.html>.

Figura 02 - Tríptico Agosto de 1972 (1972)



Fonte: <http://www.museodelprado.es/uploads/pics/10.jpg>.

O carioca de classe baixa Joaquim Maria Machado de Assis fundou a Cadeira nº 23 da Academia Brasileira de Letras. “Sem meios para cursos regulares, estudou como pôde e, em 1854, com 15 anos incompletos, publicou o primeiro trabalho literário [...]” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2014). Suas produções compreendem inúmeros gêneros literários, porém nota-se seu destaque quanto aos romances de caráter cético. São algumas de suas publicações: *Crisálidas* (1864), poesia; *Contos fluminenses* (1870); *A mão e a luva*, romance (1874); *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance (1881); *Quincas Borba*, romance (1891); *Dom Casmurro*, romance (1899); *Esaú e Jacó*, romance (1904).

Percebemos que Bacon e Machado possuem, apesar das linguagens artísticas diferentes, características em comum, tanto em suas vidas, quanto em suas obras. Tiveram problemas durante a infância, Bacon por ser homossexual e Machado por sua situação social. Nitidamente, os dois, em suas produções, tratam a existência humana de modo extremamente psicológico e trágico. Mais à frente, no texto, veremos com maior clareza tais semelhanças entre a pintura de Francis Bacon e a literatura de Machado de Assis.

O cineasta, pintor e escritor britânico John Mayburi, como afirma Suarez (2013, p. 53), [...] fez sua estreia na direção em 1998, com o filme *Love is the Devil: Study for a Portrait*

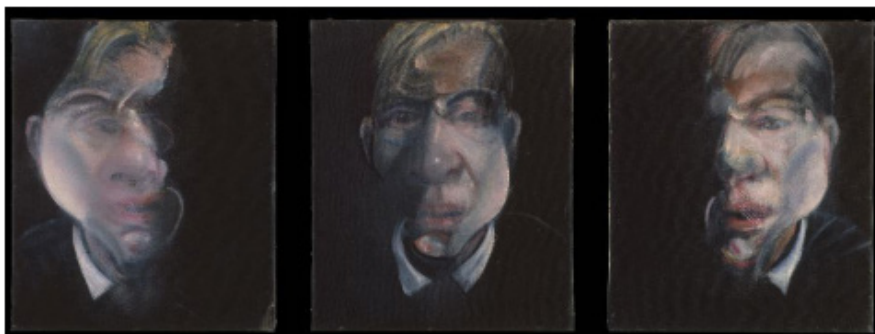
of Francis Bacon (O amor é o diabo: Estudo para um retrato de Francis Bacon). Foi um sucesso no Festival de Cannes, 1998, e ganhou vários prêmios em outros festivais, incluindo o Prêmio Michael Powell como Melhor filme britânico e de Melhor filme no Festival Buenos Aires Internacional de Cinema Independente. No filme citado, Mayburi procura fazer da câmera cinematográfica o mesmo que Francis Bacon fez em suas pinturas, ou seja, *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* é um filme pictoralizado. Podemos notar isso ao comparar um plano qualquer do filme com alguma obra de Bacon, para demonstrar, selecionei na produção de Mayburi um plano (Figura 10) e escolhi dentre as criações de Bacon, Três estudos para um autorretrato (Figura 11).

Figura 10 – Plano do filme *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*



Fonte: Fonte: MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portraid of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.

Figura 11 – Três estudos para um autorretrato (1979 – 1980)



Fonte: <http://blogs.gamefilia.com/files/imce/u536300/retrato.jpg>

As Figuras 10 e 11 se relacionam de modo visual, sendo célebres suas semelhanças. A distorção espelhar convexa apresentada na Figura 10 é da mesma espécie proposta nos estudos de Bacon. Quanto mais ao centro do espelho, menos distorcida é a imagem e vice-versa. Assim, notamos na Figura 11, que a imagem central, apesar de suas características distorções é mais próxima do natural que as laterais. A imagem central da Figura 11 promove a junção das imagens, de sua esquerda e sua direita; e se nos determos a direita da obra, veremos que esta é realmente parecida com o plano do filme visto na Figura 10 devido a posição do rosto colocada em ambas.

Outra similitude entre o plano do filme *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* e *Três estudos para um autorretrato* é o uso da luz: nas Figuras 10 e 11, esta é posta de modo a focalizar o rosto – é visível as deformações presentes no mesmo – e negligenciar, de certa forma, o restante. Portanto, o fundo delas é escuro e, apesar de, na Figura 10, identificarmos alguns vestígios de luz ao fundo, estes não tomam a atenção do espectador. Da mesma maneira como Mayburi utilizou as pinturas de Francis Bacon para produzir seu filme, Luiz Fernando Carvalho, em 2007, utilizou do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para criar a minissérie *Capitu*.

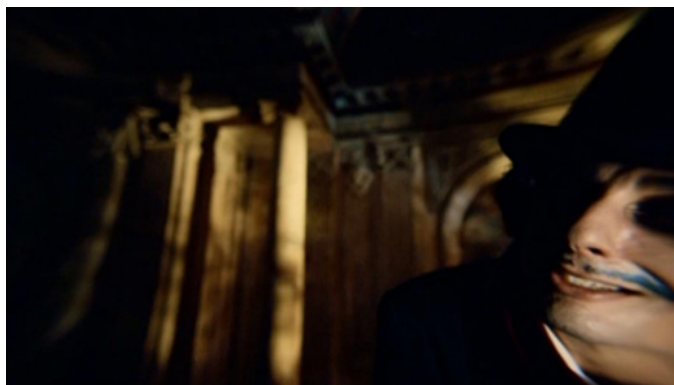
Cada personagem do romance machadiano foi colocado na trama audiovisual de maneira a contemplar visualmente suas características descritas no romance. Para percebermos isto, escolhi dentre os personagens o Dom Casmurro, que é um narrador irônico, que apresenta digressões em seus discursos e têm pensamentos repletos de frustrações, lembranças, negativas e pessimismo. Dom Casmurro também fala diretamente ao leitor, o que, sob meu ponto de vista, é uma forma de Machado mostrar que este personagem necessita de companhia e sente-se solitário.

Vejamos a seguir três citações do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que indicam algumas características do personagem cujo nome intitula essa obra literária:

- “Os vizinhos, [...] não gostam dos meus hábitos reclusos e calados”. (ASSIS, 2010, p. 21)
- “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui.” (ASSIS, 2010, p. 22)
- “[...] um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais fulto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (ASSIS, 2010, p. 22).

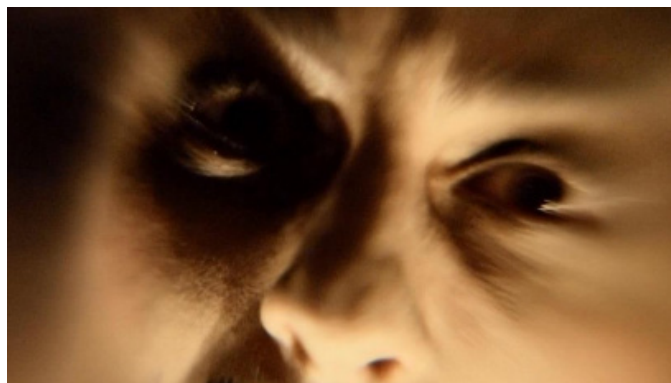
O diretor Luiz Fernando Carvalho promove essas características do personagem de modo visual, como é visto nas Figuras 12, 13 e 14, que são fotografias (planos) da minissérie *Capitu*.

Figura 12 – Plano da Minissérie *Capitu*, 2007



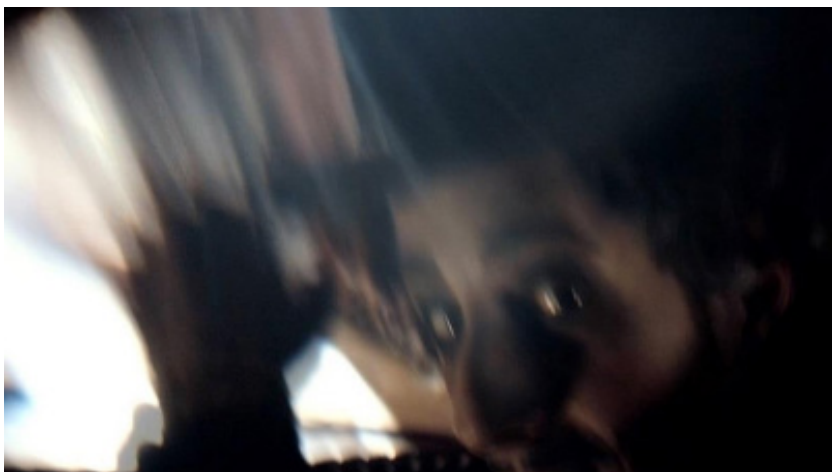
Fonte: **CAPITU- Minissérie**. Direção de Luiz Fernando Carvalho.exibido pela Rede Globo.Edição By ,Gerderson Bezerra, 9-13 dez de 2008.Escrita por Euclydes Marinho e outros.www.YoTube Premium.

Figura 13 – Plano da Minissérie *Capitu*, 2007



Fonte: **CAPITU- Minissérie**. Direção de Luiz Fernando Carvalho.exibido pela Rede Globo.Edição By ,Gerderson Bezerra, 9-13 dez de 2008.Escrita por Euclydes Marinho e outros.www.YoTube Premium.

Figura 14 – Plano da Minissérie *Capitu*, 2007



Fonte: **CAPITU- Minissérie**. Direção de Luiz Fernando Carvalho. exibido pela Rede Globo. Edição By ,Gederson Bezerra, 9-13 dez de 2008. Escrita por Euclydes Marinho e outros. www.YoTube Premium.

O personagem, interpretado por Michel Melamed, anda encurvado e recluso, parece ter deformidades no corpo – não por realmente ser assim, mas por de maneira psicológica, apresentar-se assim. Esconde-se em roupas escuras, carrega forte maquiagem e caminha como uma sombra que segue uma vida por não possuir a própria. É nítido que há desfoques aplicados sobre as cenas de Casmurro, assim como há cortes rápidos, como se ele estivesse prestes a se consumir – proposta para ele no livro. Estas características são presentes em *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*.

As cenas de ambas as produções audiovisuais são escuras e colocam à vista um mundo subjetivo de introspecção dramática, este proposto, inicialmente, tanto por Francis Bacon como por Machado de Assis. Portanto, a grande e primeira relação existe entre *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* e *Capitu* é justamente o fato destes serem produções em linguagem audiovisual que se sustentam por meio de outras linguagens.

RELAÇÕES INVERTIDAS

Até este ponto, sabemos que Machado de Assis, autor de *Dom Casmurro*, e Francis Bacon, pintor de *Três estudos para um autorretrato*, apresentam características comuns entre suas obras, apesar de o primeiro trabalhar com linguagem literária e o segundo com linguagem pictórica. Sabemos, também, que essas obras inspiraram produtores audiovisuais a criarem, de modo que há relações visuais entre o filme e a minissérie. Isto nos leva a pensar que é possível relacionar *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* com *Dom Casmurro*, e, de igual maneira, pode-se relacionar *Capitu* com as obras de Francis Bacon também.

Vejamos essas aplicações nos parágrafos que seguem. Observando o filme de Maybury, são claras as características do personagem principal, interpretado por Derek Jacobi: ele é cético e irônico, percebe a sociedade como mesquinha e é ateu. Em *Dom Casmurro*, Machado apresenta o seu personagem principal desta mesma maneira.

Dom Casmurro é um homem que apresenta sérias dúvidas sobre a fidelidade de sua esposa, que zomba, tragicamente, a própria vida e os demais – apresentando aos outros de maneira quase caricatural – e “apesar do seminário, não acredita em Deus” (ASSIS, 2010, p. 191). Em proposta visual, é válida a comparação de cenas de *Capitu* com a obra de Bacon. Grande parte das produções de Bacon são trípticos.

Em outras cenas da minissérie notamos a desconfiguração do rosto por meio de sombras, a exemplo do recorte visto na Figura 15; desconfiguração esta, que Bacon tinha prazer em pintar. E novamente, cores e luzes notáveis no plano se parecem, realmente, com os de *Três estudos para um autorretrato* da Figura 11.

Figura 15 – Plano da minissérie Capitu, 2007.



Fonte: **CAPITU- Minissérie**. Direção de Luiz Fernando Carvalho, exibido pela Rede Globo. Edição By Gerderson Bezerra, 9-13 dez de 2008. Escrita por Euclydes Marinho e outros. www.YoTube Premium.

Percebemos que uma linguagem artística não anula a outra e, pode muito bem, servir de material para se desenvolver outras produções, como são os casos das obras audiovisuais *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* e *Capitu*, a primeira em relação à produção pictórica de Francis Bacon e a segunda sobre a obra literária *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Notamos que as similitudes das propostas de Bacon e Machado geraram obras também semelhantes, e inspiraram Mayburi e Luiz Fernando Carvalho de maneira muito próxima, no que se refere a características visuais de produções. Isto nos levou a concluir que se invertêssemos as relações de comparação entre as produções audiovisuais e seus respectivos inspiradores alcançaríamos, de igual modo, analogia entre as obras. Portanto, alcançando bons resultados entre as comparações fica claro que Francis Bacon e Machado de Assis apresentam muito em comum, e que suas características de produção, se conjugadas de modo audiovisual, podem proporcionar ao espectador um show de consumo, de subjetividade e de renúncia a verdades absolutas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

PROCURAMOS ANALISAR possíveis intertextualidades entre as pinturas do artista Francis Bacon e o filme *O amor é o Diabo – estudo para um retrato de Francis Bacon*, do diretor John Maybury. O filme apresenta uma profunda interação entre a poética pictórica e a poética filmica, a partir de um diálogo constante, como se cada plano no filme de Maybury fosse uma pintura do artista Bacon. As imagens sofrem influências tanto da percepção do artista e do receptor, como da forma que é transmitida. O filme *O Amor é o Diabo* é exemplo de uma poética imagética construída a partir de elementos fundamentais da linguagem visual. Na análise realizada, ficou compreendido que o Cinema não faz uso da pintura como maneira de garantir sua condição de arte, o Cinema tem sua própria existência, ele constrói sua própria imagem e seu próprio processo.

As pinturas de Bacon, no caso do filme, não só influenciaram as formas de existir do fato filmico como também atuaram junto a ele de maneira contextualizada. Os tipos de cenários, as tomadas e ângulos de câmera, o figurino, a fotografia, enquadramentos, usados pelo diretor Maybury determinaram o conteúdo e a forma de interpretação de cada cena.

Ao analisarmos os planos selecionados, percebemos que o diretor fez uso da câmera como se fossem pinceladas do artista Bacon, estas pinceladas marteladas, curtas e sempre com a característica principal da produção de Bacon: o “excesso”. As cores, texturas usadas pelo diretor marcaram a personalidade peculiar do artista, como consequência disso, como espectadoras, pudemos enxergar nessa produção filmica não somente as obras, mas os processos das produções pictóricas do artista Bacon.

Nas tentativas correntes de encenação das obras de Bacon, o filme tende a ignorar a *mise-en-scène* propriamente pictórica. Esse processo tem tendência de impor a sucessão no tempo em lugar da simultaneidade no espaço, com suas correspondências e oposições, que é próprio do Cinema. Com o impulso de colocar a pintura em movimento, dando-lhe vida, ignorando aquilo que é essencial à pintura e que pode ser o maior aporte do Cinema: movimento, a aparição.

Entre tantas contribuições teóricas usadas nesse livro, destacamos a contribuição do estudo de Walter Benjamin, quando ele destaca o Cinema como resultado da sociedade moderna, trazendo ao indivíduo o exercício de novas percepções, isto é, diferente das percepções em outras artes, como a pintura. Destacamos também a comparação que o autor faz em relação ao pintor e o cinegrafista, como mágico e o cirurgião, sucessivamente, em que o mágico participa da sua obra com uma distância natural entre ele e a imagem, diferente do cirurgião, que penetra profundamente nas vísceras da imagem produzida.

Para Benjamin, os espectadores experimentam sensações estéticas diferentes quando confrontados com obras pictóricas e cinematográficas, sensações únicas. Concordamos com o autor, e como espectadoras que vislumbramos tanto a pintura quanto o cinema, reconhecemos essas diferenças ao analisar o filme, mas ao mesmo tempo percebemos a comunhão entre essas artes. Conseguimos compreender o papel da pintura e o papel do cinema, sabemos que cada um tem sua particularidade, mas claramente, para nós, estas linguagens conseguem “conversar” entre si.

Ismail Xavier discursa sobre a criação do cinema, destacando sobre a linguagem cinematográfica como os enquadramentos, campo, contracampo, planos, decupagem, que nos fez perceber a grande manipulação imagética que o cinema produz para passar um determinado conteúdo social, político, moral artístico e outros. Cada detalhe torna-se essencial para a construção da cena, muito visível na de-

cupagem analisada. A construção dos planos são definidos pela maneira com que o material plástico do cinema é manipulado, conferindo unidade entre os planos, agindo sobre a consciência do espectador.

Vale tecer considerações sobre uma cena do filme, a qual não foi analisada nesse livro, em que aparece Bacon em seu ateliê, produzindo de forma frenética, uma das suas obras, que sugere a inspiração no notório grito que tem sua origem numa célebre imagem do cinema: o *close-up* do rosto de uma enfermeira aos gritos na sequência da escadaria de Odessa em *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. Esse olhar do artista, significa no nosso ponto de vista, a força da imagem da fotografia e do cinema sobre suas obras. O que o diretor Maybury fez foi o inverso do artista Bacon, buscou nas obras do artista inspiração para representá-las no cinema.

Entre as peculiaridades das obras pictóricas do artista Bacon, destaca-se e relaciona-se aos planos do filme, em resumo, ao que analisamos no processo dessa análise fílmica.

– Todas as pinturas com formato de paisagem são trípticos (SYLVESTER, 2007, p. 514), no filme encontramos muitas relações entre os trípticos de Bacon através das molduras, espelhos colocados nas cenas, fracionando a imagem do plano e passando essa ideia de aprisionamento dos personagens;

– Seres humanos são sempre mostrados aproximadamente na mesma escala; as telas pequenas representam cabeças e estas têm aproximadamente o mesmo tamanho das cabeças representadas nas telas grandes: cerca de três quartos do tamanho natural (SYLVESTER, 2007, p. 514). No filme, em vários planos analisados, percebemos essa relação, quando em *close-up*, todo o espaço era preenchido pela imagem, mostrando as cabeças distorcidas, pelos efeitos produzidos pela câmera, com abuso do contraste de luz e sombra;

– Mesmo quando o espaço é um palco em perspectiva na tradição renascentista, frequentemente há elementos como setas ou linhas pontilhadas que claramente não devem ser interpretados como parte integrante daquilo que é representado, mas como signos diagramáticos sobrepostos à imagem. Outro indicador da artificialidade da obra é uma dicotomia entre os tratamentos das figuras e dos cenários; as figuras são representadas com marcas de pincel altamente visíveis, e os cenários com uma camada homogênea de tinta rala (SYLVESTER, 2007, p. 514). Esse contexto é totalmente visível no filme, os planos analisados mostram todo esse espaço confuso, com signos diagramáticos, através de imagens sobrepostas, com efeitos produzidos pelos cortes, *close-ups* e distorções refletidos em espelhos e vidros, como se fossem movimentos de pinceladas dadas pela câmera. Como espectadoras, percebemos através desses experimentos a quebra de uma narrativa clássica;

– As pinturas têm títulos como *Estudo a partir do corpo humano*, *Estudo para retrato*, *Estudo para nu agachado*, *Estudo de uma figura numa paisagem*, *Estudo segundo o retrato do Papa Inocência X de Velázquez*. De modo que há estudos a partir de, estudos para, estudos de e estudo segundo, como que para expressar que pelo menos algumas das obras eram esboços preliminares para realizações mais definitivas. O que na verdade foi expresso é que o artista deseja que todas as suas obras sejam consideradas provisórias (SYLVESTER, 2007, p. 514). Em todo o filme, percebemos essa experimentação, esses estudos, a mensagem passada mostra como se fossem esboços, retratando os personagens sempre em momentos diversos, agitados e confusos. Como se a visão sobre a existência do ser humano fosse despida de propósito e sentido.

Na 2ª edição, em uma nova direção e de forma compartilhada nesta etapa da pesquisa sobre Cinema e Educação e sua continuidade, provocamos e desafiamos a formação inicial de professores a construir intertextualidades

a partir do conhecimento da pesquisa relatada neste livro, a partir dos seus olhares, suas experiências, através dos conhecimentos a priori e pela pesquisa. Momento que interligamos a pesquisa e o ensino, quando os acadêmicos dialogaram com outras linguagens artísticas, construindo as suas intertextualidades.

Como espectadores, sentimos provocações através das combinações estranhas, das repetições, fragmentações, distorções imagéticas produzidas em várias das linguagens artísticas apresentadas, as quais rompem com a lógica da narrativa clássica, algo muito em comum com as obras do artista Bacon e o filme de Maybury, atingindo o rompimento do olhar cotidiano.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, M de. **Dom Casmurro**. Editora Livraria Garnier, 1899.
- AUMONT, J. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 2008.
- AUMONT, J. **Olhar Interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENJAMIN, W. **A obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica**. In: Iluminações e em diversas antologias publicadas no Brasil.
- BERGER, J. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de "No tempo das diligências". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005, p. 239. vol. II.
- CASASÚS, J. M. **Teoria da Imagem**. Rio de Janeiro: Salvat, 1980.
- DELEUZE, G. Francis Bacon: **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- FERREIRA, A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2011.
- FICACCI, L. **Bacon**. São Paulo: Taschen, 2007.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENAGE, C.; MAYBURY, J. **Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon**. [Filme- DVD]. Produção de Chiara Menage, roteiro e direção de John Maybury. França/ Reino Unido/ Japão, British Broadcasting Corporation (BBC), 1998. DVD, 1 filme (90 min.) color. son.
- MOREIRA, Herivelto. **Metodologia de pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006
- NOGUEIRA, L. **Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Livros Labcon Books, 2010.
- PANOFSKY, E. Estilo e meio no filme. Trad. César Bloom. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SYLVESTER, D. **Entrevistas com Francis Bacon**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 1998.

SYLVESTER, D. **Sobre Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

STANGOS, N. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STRICKAND, C. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VANOYE, F. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**, Campinas: Papirus, 1994

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

BIOGRAFIA Maybury. Disponível em: <<http://www.tribute.ca/people/john-maybury/12521>>. Acesso em: 23 out. 2012.

COLLECTION John Maybury. Disponível em: <<http://lux.org.uk/collection/artists/john-maybury>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

EBERT, R. Love is the Devil. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19981120/REVIEWS/811200305/1023>> Acesso em: 20 dez. 2012.

FILMOGRAFIA de Love is the Devil. Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/index.php/filmes/ficha/nomeFilme/love-is-the-devil-study-for-a-portrait-of-francis-bacon/id/14206>> . Acesso em: 10 fev 2013.

GILBEY, R. Love is the Devil- Crítica: Filme é feito de sangue, suor e medos. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq25099813.htm>> Acesso em: 15 jan 2013.

KARLINSKY, H. Love is the Devil - Study for a Portrait of Francis Bacon (1998). Disponível em: <<http://www.harrykarlinsky.ca/index.cfm/filmreviews/love-is-the-devil-study-for-a-portrait-of-francis-bacon/>> Acesso em: 20 dez. 2012.

SNPCULTURA, Exposição de Caravaggio e Francis Bacon em Roma. Disponível em: <http://www.snpcultura.org/vol_caravaggio_bacon.html> Acesso em: 12 jul. 2012.

URBANCinefile. Love is the Devil. Disponível EM: <http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=1778&s=video_files> Acesso em: 15 jul. 2012.

SOBRE AS AUTORAS

ADRIANA RODRIGUES SUAREZ

Pós-Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (Cinema na Educação) - PPGE/UEPG/PR (2021-2022). Doutora em Educação pela UEPG, linha de pesquisa: Ensino-aprendizagem (Cinema na Educação). Mestre em Comunicação e Linguagens (TUIUTI-2013), linha de pesquisa: Artes Plásticas/Pintura e Cinema. Especialista em Arte-Educação (2005) pelo IBEPEX, Graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2010) e Graduada em Licenciatura em Matemática pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2003). Chefe da Divisão de Cultura e Arte/PROEX/UEPG. Coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais/UEPG. Coordenadora do Programa PIBID/núcleo Artes Visuais (2018-2020/2022-2024). Pesquisadora na área de Pintura, História da Arte e Cinema/Educação. Proprietária e Professora de pintura no ateliê Adriana Rodrigues Suarez (1998-2018). Escritora do livro de colorir para adultos "Salto Alto", da Editora Estúdio Texto (2015). Professora da Educação Básica (Ensino Fundamental I e II; Ensino Médio) do Colégio Sagrada Família (1999-2017) e Colégio Neo Master (1999-2013) na área de Artes. Coordenadora da Disciplina de Artes na Educação Básica (1999-2017). Coordenadora do Festival FECUND'ARTE (Festival Escolar de Artes) (1999-2017). Professora Efetiva da Universidade Estadual de Ponta Grossa do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, disciplinas de práticas e produções artísticas/História da Arte (2011- atual). Tem experiência na área de Poética, Pintura, Desenho, História da Arte e Cinema, com ênfase em Artes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1631237177917423>.



ANA LUIZA RUSCHEL NUNES



Pós-Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Centro de Arte/PPGAV/UEDESC/SC (2016-2017). Doutora em Educação pela UNICAMP/SP (1997). Mestre em Educação, pela UFSM/RS (1990). Especialista em Metodologia de ensino de Arte (1985), pelo CE/UFSM, Graduada em Educação Artística - Lic. Custa (1976) e em Artes Plásticas - Licenciatura Plena, pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria/RS (1980). Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Educação; no Curso de Desenho e Plástica e Curso de Artes Visuais (até 2004). Gestora na direção do Centro de Educação/UFSM (1998-2005), Cursos de Licenciatura em Educação Infantil e Curso de Licenciatura em Anos Iniciais, e Curso de Licenciatura em Educação Especial-Deficiência Mental e Curso de Licenciatura em Audiocomunicação. Gestão do Departamento de Metodologia de Ensino e em Laboratórios. Aposentada do CE/UFSM, em 2004. Vinculada ao Departamento de Artes-SECIHLA/UEPG, desde 2007, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Educação (2010-atual), lotada ao Colegiado do Curso em Artes Visuais. Chefe do Departamento de Artes (2009-2011). Coordenadora do Programa PIBID/ área Artes Visuais (2009-2015). Coordenadora do NTE do Curso de Artes Visuais (até 2015). Membro do Conselho Editorial da Revista Conexão/UEPG (2008-atual). Vice-presidente da FAEB (2012-2014) e Presidente da Federação dos Arte-Educadores do Brasil (2014-2016). Representante da FAEB no Consejo Latino Americano de Educación por el Arte-CLEA e membro do Conselho da Diretoria da FAEB. Membro associado (1997- atual) e do Comitê de Educação em Artes Visuais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP (1997-atual). Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/244607474975370>.

Produzido no Brasil, Ponta Grossa - Paraná
em dezembro de 2022.

Composto em Raleway, corpo 12 pt
e Mono45 Headline, corpo 24 pt.

ISBN: 978-65-87261-30-0

Editora Estúdio Texto

Tel. +55 (42) 3027-3021 | ☎ +55 (42) 98416-9795
www.editoraestudiotexto.com.br

série _____
referência