



DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E PINTURA: A CONSTITUIÇÃO HISTÓRICA DE UM DIÁLOGO ESTÉTICO

Rogério Luiz Silva de Oliveira¹

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, o diálogo estabelecido entre a direção de fotografia e a pintura vem ocupando lugar de importância nas práticas pictóricas e também científicas. Fonte inesgotável de inspiração para artistas plásticos e fotógrafos, por um lado, e objeto da reflexão de pesquisadores, por outro, é notável o dinamismo do *troc* cultural – para pensar com o termo de Michael Baxandall (2006) –, entre as duas formas expressivas artísticas. O que propomos, diante de tal convivência estética, são alguns delineamentos acerca de alguns matizes históricos possíveis notados neste espaço de troca promovido entre cinematografia e pintura. Neste sentido, a comunicação está inserida numa tradição analógica, colocando lado-a-lado estas duas configurações plásticas, tal como evidenciaram Laura González Flores (2011) e Jacques Aumont (2004).

Interessa-nos, portanto, delinear uma presumível constituição histórica desta troca cultural plástica estabelecida entre as duas formas expressivas. Para tanto, vislumbramos, como objetivo, a tentativa de compreender alguns itinerários teórico-analíticos percorridos por dentre os meandros de tal relação ao longo da história, estabelecendo, como finalidade última, o anseio de esboçar caminhos metodológicos aplicáveis à relação entre direção de fotografia e pintura.

A questão, aqui submetida sob a forma de um problema, encontra justificativa em duas questões. Na primeira delas, pelo fato de que, apesar de uma existente e considerável (o que não quer dizer numerosa) bibliografia relacionando cinematografia e pintura, há lacunas quanto ao modo de tratar a inter-relação supracitada. Já na segunda, o tratamento rigoroso acerca desse diálogo estético pode trazer contribuições para o processo de construção imagética em si, ou seja, a aproximação, pelas vias conceituais, podendo resultar em aprendizados a serem postos em prática na construção imagética.

A nossa investida não deixa de considerar o modo foucaultiano de olhar, de forma

¹ Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB – Brasil. Endereço eletrônico: rogerioluizso@gmail.com



crítica, para determinados conteúdos históricos, sugerindo-nos, de certo modo, caminhos para analisarmos a relação entre fotografia e pintura, a fim de apreender os possíveis saberes, tal como propunha Michel Foucault (1996), em seu *Microfísica do Poder*, findando numa genealogia a respeito de tal relação, utilizando a busca pelas raízes/origens deste diálogo estético como espaço de delineamento do objeto que efetivamente nos interessa: os contornos das trocas culturais.

METODOLOGIA

Ao nosso modo de ver, estas direções teóricas até aqui apontadas podem partir do procedimento foucaultiano, experimentado sob a ideia da genealogia e revelado no seu *Microfísica do Poder* (1996). Deixando, interessadamente, de lado o tema central desenvolvido em torno dos mecanismos de poder pelo pensador, importa-nos delinear, com a ajuda de Roberto Machado, aquilo que Michel Foucault entende por procedimento genealógico. É justamente esta diversidade de possibilidades de contemplação da direção de fotografia que nos aproxima, de algum modo, das ideias do filósofo francês. Esta concepção metodológica aponta, conseqüentemente, para uma genealogia da cinematografia. Clareando os contornos desta ferramenta metodológica, tomamos como ponto de partida a leitura de Roberto Machado que, em *Por uma genealogia do poder*, lança uma primeira acepção a ser considerada:

É essa análise do porquê dos saberes, que pretende explicar sua existência e suas transformações situando-o como peça de relações de poder ou incluindo-o em um dispositivo político, que em uma terminologia *nietzscheana* Foucault chamará genealogia (MACHADO, 1979, p. 10).

Tal definição acaba por ampliar os contornos da abordagem do escopo de nosso investimento reflexivo, não sem deixar algumas importantes contribuições, como a do fato de que um instrumental genealógico ocasiona o estudo sobre a existência e as transformações de determinados saberes. Esta construção contribui para darmos um passo à frente na construção metodológica proposta, fazendo-nos compreender que a modelação de nosso objeto passa pela consideração ao modelo analógico. Convocamos, neste sentido, o diálogo com teorias aplicáveis ao duo cinematografia-pintura, a exemplo dos modelos apresentados por Laura González Flores (2011) ou mesmo por Jacques Aumont (2004). Assumir uma postura genealógica diante de



uma forma analógica solicitará um preciso delineamento dos meios em comparação. O método analógico permitirá o evidenciamento das diferenças para, posteriormente, dar visibilidade às aproximações que tanto nos interessa.

Do ponto de vista metodológico, a nossa investigação se lança sobre o percurso histórico do dueto cinematografia – pintura, submetendo-os às condições comparativas de um modelo analógico, findando numa postura sociológica, que considerará as condições das trocas culturais estabelecidas entre os dois meios. É por esta razão que buscamos no pensamento de Michael Baxandall (2006), a compreensão do recurso que ele adota para entender o modo como uma expressão artística está condicionada ao entorno cultural que a envolve. A partir desta interlocução, encontramos condições de tratar das causas das formas, tema este que merecerá a atenção de todos os autores a quem recorreremos em nossa interlocução. Finalmente, em se tratando de um estudo sobre a análise de imagens, propomos o tratamento comparativo de uma *frame* de filme e uma pintura, procurando colocar em prática o instrumental teórico-metodológico elaborado.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Em muitos momentos da história, as comparações entre direção de fotografia e pintura apontaram para diferenças tão acentuadas que era como se não houvesse similaridades entre os dois meios. Na primeira metade do século XIX, por exemplo, associava-se a pintura ao vetor artístico e a fotografia ao industrial, promovendo uma cisão entre ambas de modo a impossibilitar o intercâmbio, mesmo a partir de elementos que sempre foram comuns entre os dois meios. Se por um lado, a pintura estava associada às tintas e ao manual, o que lhe dava o sentido de interferência humana, por outro, a fotografia estava marcada pelo mecânico, obtido por meio de uma câmera. Ao verificarmos as raízes profundas do diálogo entre direção de fotografia (cinema) e artes plásticas, encontraremos instantes outros que já não haverá dificuldades em considerar que mesmo as imagens obtidas por meio de equipamentos poderiam ser dotadas de valor artístico, ou de artisticidade, para utilizar um conceito utilizado por Annateresa Fabris (2011).

A história nos permite observar que, com o passar do tempo, nem mesmo o mecânico foi capaz de manter submerso o aspecto artístico que, depois, a própria história acolheria. Já no final do século XIX, a fotografia pictorialista já despontava como uma



técnica que se apropriava da mecanicidade do equipamento fotográfico para fins antes limitados apenas à pintura. Estava nesta experiência um delineamento da relação que o cinema ainda precisaria de tempo para constituir de forma mais precisa.

Uma breve comparação entre nossas figuras 1 e 2 ilustram com mais precisão o tom dos argumentos. Enquanto Claude Lorrain, pintor (Figura 1), espalha o amarelo avermelhado sobre a tela em busca da forma de seu pôr-do-sol, Walter Carvalho enfrenta os raios do próprio sol para plasmar na tela a “luz boa da infância” sugerida no romance de Raduan Nassar, que dá origem ao roteiro do filme *Lavoura Arcaica*, de onde o *frame* fora extraído. É bem verdade que há condições para se obter, com a câmera, um arrebol mais avermelhado, mas há, diante disso, o imperativo das condições para se filmar: o lugar, o instante, etc. Importa-nos perceber os meios que pintura e cinematografia aplicam a fim de obter tais atmosferas. Caso fosse a intenção do fotógrafo captar a gradação avermelhada do final da tarde, tal como plasmara o pintor, haveria uma diferença de meios para se obter este resultado, mas o material visual estaria mantido neste *troc* cultural.

TABELAS E FIGURAS



Figura 1 - Porto ao pôr-do-sol (1639), Claude Lorrain

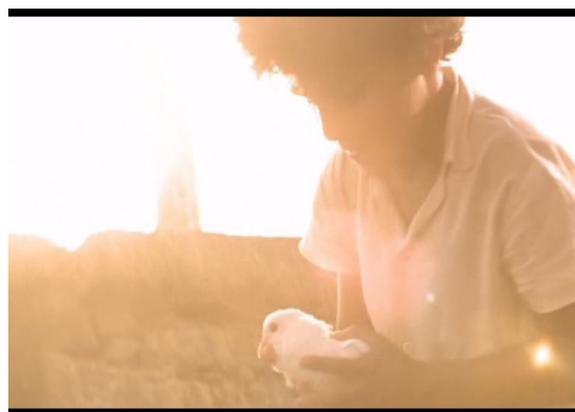


Figura 2 - Frame do filme *Lavoura Arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho

CONCLUSÕES

Apesar de breve, a varredura sobre a história da relação entre direção de fotografia e



pintura evidencia o potencial da estratégia analógica ao considerarmos a movimentação do entorno cultural que abriga a constituição das formas pictóricas. A investigação da origem das formas, portanto, ao nosso ver deve estar condicionada ao contexto da realização, da composição. Direção de fotografia e pintura pertencem ao mundo das artes plásticas, utilizando-se de meios diferentes. Diferentemente dos entendimentos constituídos ao longo da história, apesar das diferenças técnicas entre elas, há um ponto de contato pertinente à forma ou à expressão (AUMONT, 2004). O modelo analítico híbrido que nos esforçamos para construir evidencia que a manipulação da luz, como um operador formal para ambas (AUMONT, 2004), pode ser fim e não apenas meio. A luz, com sua função simbólica, percorre diferentes caminhos quando em uma ou outra. Ou seja, pintores e diretores de fotografia têm a possibilidade da leitura/interpretação da luz e, com meios diferentes, promovem uma transcrição de códigos, geradores de novos códigos.

O exercício espera, portanto, deixar contribuições para a circulação das informações pertinentes ao processo criativo da direção de fotografia, à luz das trocas estabelecidas com a pintura. Entendemos que ao se considerar pintura e cinematografia como pertencentes ao universo visual, haverá a possibilidade da ampliação do diálogo, porque em vez da busca pela reprodução de padrões criados pelas artes plásticas, se chegará, como resultado, a uma imitação imperfeita, em que os fotógrafos promovem uma transformação das matérias visuais apreendidas da pintura. Teremos melhor condição de entender o trabalho do fotógrafo como o de alguém que promove distorções, percorrendo os limites de uma objetividade imaginária, transgredindo sempre mais, conforme o alcance de sua criatividade. A experiência fílmica, visto pelo viés fotográfico, finalmente, nos coloca num outro momento da história de relação entre direção de fotografia e pintura.

Palavras-chave: Direção de fotografia. Pintura. Genealogia. Analogia. *Troc* cultural.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável [Cinema e Pintura]**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac&Naify, 2004 (Coleção cinema, teatro e modernidade).

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. São



Paulo; Companhia das Letras, 2006.

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do Olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Coleção arte&fotografia).

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura:** dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF, 2011. Coleção arte&fotografia.

LAVOURA Arcaica. Direção: **Luiz Fernando Carvalho**. Europa Filmes. 2001. 2h52min. Colorido e P&B.