



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

SILVANEIDE DIAS DA SILVA

**LUZ, COR E MOVIMENTO:
A harmonia na beleza cinematográfica**

Vitória da Conquista
2018

SILVANDEIDE DIAS DA SILVA

**LUZ, COR E MOVIMENTO:
A harmonia na beleza cinematográfica**

Monografia apresentada ao Curso de Cinema e Audiovisual – UESB, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Rogério Luiz Silva de Oliveira

Co-orientadora: Mônica Medina Santos Almeida
Neves

Vitória da Conquista
2018

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Curso de Cinema e Audiovisual

BANCA EXAMINADORA

Prof. Rogério Luiz Silva de Oliveira (DFCH/UESB)

(Orientador)

Prof. Mônica Medina Santos Almeida (DFCH/UESB)

(Co-orientadora)

Prof. Eder Amaral e Silva (DFCH/UESB)

Prof. José Carlos da Silva Simplicio (DFCH/UESB)

Suplente

Prof. Cristiano Figueira Canguçu (DFCH/UESB)

Prof. Halysson Frankleynyelly Dias Santos (DELL/UESB)

Local e Data da Defesa da Monografia: Vitória da Conquista, 25 de maio de 2018

Resultado: _____



Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Recredenciada pelo Decreto Estadual Nº 16.825, de 04.07.2016

Colegiado do Curso de Cinema e Audiovisual - CCCA

ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e cinco dias do mês de maio de dois mil e dezoito, às oito horas e trinta minutos, no Auditório do Módulo IV no campus de Vitória da Conquista, realizou-se a defesa pública do Trabalho de Conclusão de Curso, na modalidade Monografia, intitulado: "Luz, cor e movimento: a harmonia na beleza cinematográfica", de autoria da estudante Silvaneide Dias da Silva para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Integraram a Banca os Professores Rogério Luiz Silva de Oliveira (Orientador), Mônica Medina Santos Almeida Neves (Coorientadora), Éder Amaral e Silva (Área de Cinema e Audiovisual-DFCH), José Carlos da Silva Simplicio (Área de Filosofia - DFCH). O orientador abriu a sessão agradecendo a participação dos membros da Banca Examinadora, em seguida convidou a estudante para que fizesse a exposição do trabalho. Finalizada a apresentação, cada membro da Banca Examinadora realizou a arguição da estudante. Dando continuidade aos trabalhos, o orientador solicitou a todos que se retirassem da sala para que a Banca Examinadora pudesse deliberar sobre o trabalho apresentado. Terminada a deliberação, o orientador solicitou a presença de todos e leu a ata dos trabalhos declarando a referida estudante (APROVADA) com nota final (40 (DEZ)). Em seguida, deu por encerrado os trabalhos lavrando a presente ata que vai assinada por todos os membros da Banca Examinadora.

Rogério Luiz Silva de Oliveira

Presidente

Mônica Medina Santos Almeida Neves (Coorientadora)

José Carlos da Silva Simplicio (Avaliador)

Eder Amaral e Silva (Avaliador)

A lei suprema da arte é a representação do belo.

Leonardo da Vinci

AGRADECIMENTOS

Quando ingressei na faculdade me vi diante de um desafio imenso, o qual eu achei que fosse capaz de enfrentar. Mas aos poucos fui subindo degrau por degrau e encontrando meu lugar. O curso de Cinema e Audiovisual me possibilita viajar no mundo das imagens. Embriaguei-me nesse universo de intelectualidade e imaginação. Um caminho cheio de curvas sinuosas que vem me direcionando ao entendimento das criações artísticas e da criatividade humana. Além de contar com o apoio da minha família e amigos, nessa jornada tive também o privilégio de contar com pessoas muito solidárias que se dedicaram a me ajudar a desenvolver minha pesquisa, todas estas me incentivaram a persistir na minha busca.

Quero agradecer aos meus pais Elpidio Francisco da Silva e Helena Dias da Silva, que são o principal alicerce de toda essa construção.

À minha avó Anísia, (*in memoriam*), a pessoa mais sensível e mais forte que conheci na vida, e que me cobriu de amor, sendo parte essencial na minha formação como pessoa.

Ao meu avô João (*in memoriam*), que sempre me incentivou a ir pelos caminhos certos na vida.

Aos meus sobrinhos Robson e Maria Victória

Às minhas irmãs Suely e Sulie

À minha sobrinha Ingrid que acompanhou de perto a minha pesquisa, lendo o trabalho comigo e me ajudando na organização.

Ao meu orientador Rogério Luiz Silva de Oliveira

À minha co-orientadora Mônica Medina Santos Almeida Neves

Ao professor Eder Amaral e Silva

Ao professor José Carlos da Silva Simplicio

À professora Milene de Cássia Silveira Gusmão

Ao professor Cristiano Canguçu

Ao professor Glauber Lacerda

Ao professor Marcio Venâncio

A todo o corpo docente do curso

A Renato Fernandes

Às minhas queridas amigas Thays de Cássias Dias Rocha e Hildecarla Pires Dantas

A todos os meus colegas da graduação

Ao grupo de pesquisa "Caminhos Fotográficos: genealogia e experimentação nos limites entre cinematografia e pintura".

SUMÁRIO

RESUMO	1
1. INTRODUÇÃO	1
2. A COMPLEXIDADE IMAGÉTICA DO FILME	6
2.1 UMA BELEZA INVENTADA	15
2.2 UMA TELA BELA E VIVA	18
2.3 ALÉM DO BELO	24
2.4 O BELO INCONDICIONAL.....	31
3. DIREÇÃO DE ARTE	34
3.1 OS CORPOS MODELADOS NO ESPAÇO.....	41
3.2 UMA BELEZA QUE EVOCA UM TEMPO	45
3.3 O ESPAÇO, OS OBJETOS E A LUZ.....	48
4. DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	52
4.1 UMA REALIDADE RECRIADA.....	55
4.2 LUZ E SOMBRA.....	63
4.3 UMA LUZ QUE SUBLIMA	65
CONCLUSÃO	79

RESUMO

Este trabalho de conclusão da Graduação em Cinema e Audiovisual objetivou investigar o uso dos artifícios cinematográficos na relação entre o espectador e o filme. Visando pesquisar produções que se destinam a usar a sétima arte como modo de pensar. Desencadeamos questões sobre a criatividade humana e sua capacidade de instigar o intangível na forma do belo. Sendo assim, propõe-se a análise do subjetivismo existente no contato entre o homem e a arte, tomando como objeto o filme *Los Borgia* de Antônio Hernandes (Espanha/Itália, 2006), obra cinematográfica que trabalha o entrelaçamento do belo e do feio pelo contraste entre apuro técnico e negatividade moral da temática, ao usar a direção de arte e a direção de fotografia como máscaras sobre os corpos e as personalidades dos intérpretes.

Palavras-chave: *Construção imagética, cinema, direção de arte, direção de fotografia, beleza.*

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende apreender a plástica do cinema a partir da análise de uma obra cinematográfica, tratando do lugar que o diretor de fotografia e o diretor de arte ocupam na execução do filme. Parte-se da premissa de que entre todos aqueles que produzem o objeto fílmico, esses dois ofícios devem ser entendidos como o alicerce da expressão imagética do cinema – não só de conhecimento técnico, mas também da criatividade e sensibilidade dos que assumem esse ofício. Não há aqui intenção de colocar estas funções acima das demais, tampouco de diminuir a centralidade do trabalho do diretor da obra, uma vez que este é quem indica os caminhos para todos os outros.

A direção de arte e direção de fotografia nos interessam por permitirem a abordagem do tema central ao nosso estudo, a saber: *a questão da construção imagética do belo no cinema*.

Para tratar da arte desse ponto de vista, foi necessário buscar os primeiros estudos de estética, bem como recorrer a algumas das teorias filosóficas do século XX. Para isso foi preciso buscar soluções nas primeiras compreensões da questão na estética kantiana, bem como nos desdobramentos críticos da questão na filosofia do pesquisador Georges Didi-Huberman. Em 1790, Immanuel Kant publicou o trabalho *Crítica da Faculdade do Juízo*, explicitando de forma peculiar o alcance da beleza na arte, entendendo a faculdade da imaginação¹ como meio de acesso do humano a tal experiência. Para Kant, enxergar a arte como bela implica em não conhecer minimamente o objeto, ou seja, algo fica escondido, enquanto para Didi-Huberman a arte deixa sempre algo subjacente aos nossos olhos.

Em 1992 o filósofo francês Georges Didi-Huberman, estudioso da história da arte, descreve na obra *O que vemos, o que nos olha* a relação homem-arte quase que como uma fantasia, onde o objeto artístico nunca se deixa ser visto por completo, adquirindo uma capacidade de ação sobre quem olha. É do pensamento desses dois filósofos que o presente trabalho se apropria para realizar uma análise da complexidade imagética do cinema, bem como do seu impacto estético no espectador.

¹ A faculdade da imaginação é o que nos mantém dentro de certo lugar e afastados do equilíbrio sempre proposto em nós pela faculdade do entendimento puro. Ela não nos priva por completo desse saber comum, mas nos reporta para o caos interior provocado por ambas as faculdades, mas diante de um determinado objeto estético é a imaginação que prevalece.

Desse modo, encontram-se na pesquisa dois fios condutores que se amarram, duas formas conceituais de entendimento da relação homem e arte, mas alcançáveis ao leitor mais inclinado ao poético, que caminha para compreender a arte como algo que se eterniza em nós como mistério e não como satisfação para as questões que ela, sem pedir licença, lança sobre nós.

Mas para pensar a estranheza da relação homem-objeto artístico, é preciso aprofundar nosso saber sobre o processo de criação humana na arte, que resulta em corpos que dançam; nas músicas que os movem e se lançam aos ouvidos; no teatro, nas pinturas e nas esculturas que buscam os olhos e latejam no sujeito; no cinema, que nunca está retido em seu universo retangular. Enfim, a complexidade de todas as criações (filosóficas, científicas, etc.) é o que dá a imensurável dimensão da potência criadora do gênero humano. Portanto, a obra de arte não deve ser entendida como mero objeto de matéria inerte, mas enquanto matéria vivente e em relação de confronto para com seu criador e seu olhante, ou seja, aquele sujeito que pode sentir o processo da impossibilidade de esgotar a imagem enquanto tenta captá-la a sua frente, este pode assim passar pela experiência de pensar e viver, uma situação a qual o olhar lhe coloque sob o domínio da imaginação.

Essa condição é possível no próprio registro assim obtido, depende de uma subjetividade existente no espectador, o que nesse contexto diz respeito ao que há de mais profundo no ser humano; aquilo que não conhecemos em nós, mas sabemos que existe, e é por não sermos tão "abertos" que não conseguimos lidar com simplicidade diante daquilo que nós mesmos construímos, a saber: a arte.

A arte executa seu papel enquanto atinge o ser humano de várias maneiras. Ela tem poder de expandir o olhar e o pensamento do homem, participando das transformações da vida em sociedade, e esta condição não se restringe ao cinema de arte, tampouco está ausente nas produções comerciais. Na mais sofisticada construção do cinema experimental ou na mais comum das colocações de um filme industrial, é possível fazer o telespectador pensar sobre si e sobre o mundo que ele habita e constrói. Portanto, a relação entre nós e as imagens cinematográficas não é apenas pedagógica, nem doutrinária, assim como também não se resume ao mero consumo. Não se trata de ver um filme e se tornar um ser social mais correto, porque esta ou aquela imagem retratou uma realidade, mas descobrir maneiras de pensar (e sentir) a partir do cinema, uma vez que sua construção imagética tem o poder de produzir uma espécie de embates com o sujeito.

No primeiro capítulo intitulado “A complexidade imagética do filme” nos dedicamos a fazer uma análise mais cuidadosa sobre as ideias dos dois teóricos principais desta discussão: Immanuel Kant e Georges Didi-Huberman. Em uma discussão que inicia buscando refletir a relação do olhar com a imagem como algo que limita nosso mundo do saber perante o universo da arte e da magia que esta possui. Didi-Huberman é uma janela entreaberta em nossa busca filosófica e, a partir dela, estabelecemos uma dialética com o filme *Los Borgia* de Antônio Hernandes. O autor nos ensina a quebrar o entendimento firmado em toda uma história da arte preestabelecida culturalmente, de modo que possamos tirar as imagens deste cárcere imposto por uma forma de descrição precisa e exata.

De outro lado temos o filósofo Immanuel Kant que propôs uma imensa complexidade na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Atentaremos então à análise kantiana dividindo seus termos em subseções e explicitando-os separadamente para, posteriormente, aplicá-las às formas de constituição imagética do filme analisado. Então vamos aos poucos entre Kant e Didi-Huberman fazendo uma quebra das linhas que Kant usou ao escrever com certa determinação seu conceito sobre a forma do sujeito chegar até à arte. Enquanto, por outro lado, Didi-Huberman nos propõe pensar a arte como algo que se direciona até o espectador.

O primeiro capítulo, então, transporta tais definições para a criatividade dos diretores de fotografia e diretores de arte que, na manipulação do objeto, do espaço e nas formas como luz e sombra, intercedem sobre o ambiente para fazer de uma história feia tornar-se bela na tela do cinema.

O segundo capítulo do trabalho é dedicado à direção de arte. Seguiremos com a aplicação da filosofia no intuito de mostrar como a direção de arte oculta em uma obra filmica aquilo que poderia mostrar o feio da imagem, o que daria ao espectador o poder da experiência, que na obra *Los Borgia* é escondida por meio de uma articulação que ocorre entre a intelectualidade e a sensibilidade que regem os fazedores da obra. Fragmentos do filme mostram neste capítulo trechos da história a nos exemplificar mais claramente o efeito dos figurinos, penteados, maquiagens e objetos.

O filme enquanto essa coisa não palpável é o resultado de verdades internas nos fazeres dos diretores de arte, posto que cada objeto, textura, tonalidades escolhidas e dimensões pensadas no espaço se alinham a todo o resto que forma a imagem do cinema. As vestimentas na obra representam o resultado do trabalho dos figurinistas Luciano

Capozzi e Cristina Sopeña, que conseguem modelar os corpos em um espaço existente no passado, mas reconstruído no presente pelo cenógrafo José Miguel Bombin. Essa construção está ainda atrelada àqueles que cuidam de maquiagem e cabelos dos personagens, que está sob a responsabilidade da maquiadora Glória Pinar e das cabelereiras Yolanda Sanchez e Natalia Sesé. Um trabalho de conjunto, como tudo que envolve o cinema. Discutiremos ainda como a relação entre cinema e pintura estão presentes na direção de arte, ao analisarmos as características existentes nos fragmentos escolhidos do filme e em algumas pinturas.

Os objetos no espaço das cenas de um filme não se revelam enquanto parte da obra bela por si só, mas se tem algo que colabora para estes objetos saíam da condição de matéria é o toque da luz e da sombra, trabalho executado na obra pelo diretor de fotografia Javier Salmones, que usa a câmera como parte essencial desta tal beleza intrínseca ao filme, e que constitui o objeto de análise no terceiro capítulo. A luz é então potencialmente capaz de elevar a beleza para o que Kant chama de sublimação² quando mesclada com a sombra, ocultando e revelando as ações dos personagens, em alguns momentos do filme, e que serão mostrados nos fragmentos recortados e analisados no terceiro e último capítulo do texto. Este recurso proporciona que este filme seja de certa forma ameaçador, mas ao mesmo tempo nos remete de volta à faculdade da imaginação, fazendo valer a sublimação existente na arte cinematográfica. De outro modo, as ações dos personagens poderiam nos afastar por completo deste objeto. A sublimação é definida por Kant como algo que está na natureza, e não na arte, mas aqui buscamos romper com tal colocação. Vemos o cinema e a criação humana agir como forma de força tal como os fenômenos naturais, há um algo infinito, incontável nessa constituição visual filmica.

A natureza é, portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a ideia de sua infinitude. Isto não pode ocorrer senão pela própria inadequação do máximo esforço de nossa faculdade da imaginação na avaliação da grandeza de um objeto (KANT, 1790, p. 101).

Ora bem, há também no filme fenômenos desconcertantes que arrebatam-nos em conflito estético com nós mesmos dentro de uma função imaginativa que habita no interior do ser. Ele sempre vai e volta em direção às imagens mais violentas de um filme, que é

² Na teoria estética kantiana sublimação é um elemento da beleza estética, quando está em um nível além das criações humanas.

belo e sublime, enquanto há uma beleza lhe atribuindo o poder de proporcionar um prazer calmo e uma sublimação que nos desafia dentro do mundo estético do filme a uma tal adaptação a esta representação, onde tramitamos entre o conhecimento racional e o estético e, então, podemos sim cair em complacência no enfiamento de uma imagem ao mesmo tempo sublimada e sublimadora.

Como no segundo capítulo, aqui também trataremos da pintura como parte do conjunto de fazeres que eleva o cinema a esse estágio de arte bela e desencadeadora de significados complexos no observador. Discutiremos nesta parte, como a câmera trabalha de forma pictural, à medida em que traça as linhas através da forma de fotografar a história, que ora trabalha em luz difusa ora faz um jogo de luz e sombra. Para o entendimento desta troca entre cinema e pintura analisaremos algumas obras junto a alguns trechos do filme. Para isso, fizemos uma escolha de obras de alguns pintores como Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Rembrandt, Johannes Vermeer, Antônio Zanchi, Edward Hopper e Michelangelo Merisi (Caravaggio) que fizeram parte de movimentos como: o Barroco, o Renascimento e o Realismo.

2. A COMPLEXIDADE IMAGÉTICA DO FILME

A relação entre a imagem e o sujeito não é simplória, e nem sempre objetiva, se colocar diante da imagem não faz o homem vê-la totalmente, e o cinema aqui discutido tem essa dádiva de somente fazer com que o observador diante da imagem se entregue perante aquilo que o envolve sem se preocupar com o entendimento objetivo. “Pois o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 77). A tautologia³ é uma falsa segurança que age como uma transparência inexistente entre o sujeito e o objeto como uma forma de alcançar objetividades com o olho.

Mas é preciso frisar logo no início deste estudo que nem todos percebem algo mais nesta arte nem todo observador percebe a latência que ela provoca que é advinda da magia que a compõe. Há portanto uma clara impossibilidade de nos mantermos internos em nossas sensibilidades mais apuradas e deixarmos esquecido que com o decorrer do tempo o cinema se firmou como uma imensurável potência mercadológica. Mas se por um lado ele é produto, fazendo parte de um sistema capitalista que por sua vez faz parte do caminhar do tempo, por outro ele consegue se manter em forma de arte meramente intuitiva, e sendo assim, permanece como um ser que surge da natureza humana trazendo em si algum tipo de encarnação, por assim dizer, e por isso habita entre nós, de modo que sabe ultrapassar o sistema material e tátil no qual esta inserido, e de onde também age para muito além da indústria.

Pode-se fazer uma interrogação quanto ao porquê desses diretores de arte e fotografia terem a capacidade de envolver o observador de tal forma. Alguns leitores podem entender que há um exagero aqui referente a esses ofícios, mas mesmo os estudos mais contemporâneos costumam se referir à imagem seja ela qual for como algo complexo, difícil de ser compreendida. Estando ou não inserida no sistema capitalista, a arte se relaciona de forma labirintica com o observador afetado.

³ O fazer imagético do filme tem poder de contradizer situações, mas o sujeito tautológico nega a todo custo à forma *absurda* que a imagem tem de perturbar, logo ele busca um saber na tautologia, e se eterniza em uma mesma ideia, nunca vai além, o tautológico carrega em si uma monotonia do pensar. Didi-Huberman fala do homem tautológico como aquele que pretende não ver nada além da imagem, nada para lá do que é visto, há uma negação da dialética no objeto de arte.

Pelo fato de o olho ser mesmo complexo e puxar para si coisas nem sempre compreensíveis, mas que se fixam momentaneamente ou não no observador, que consegue ver beleza naquilo que não conhece profundamente, e por isso tem “juízo de gosto puro” (KANT, 1790 p. 50). Esse ajuizamento se dá como se fosse firmado em uma lei que causa sentimento de prazer sobre algo, mas sem interesse comum nesse objeto, sem conhecimento sobre ele, pois conhecê-lo é romper a pureza existente nessa forma de ajuizamento. É preciso que assumamos “atitude estética” e isso nos afasta de pensarmos no objeto como algo útil, como aquilo que utilizamos para um fim. Não é disso que estamos a tratar, é a inutilidade da arte, e no caso desse cinema em análise que nos leva a relacioná-la a algo apenas prazeroso.

Significa que não olhamos para o objecto preocupados com qualquer fim ulterior para que possa servir. Não estamos a tentar usar ou manipular o objecto. Não há outro fim a dirigir a experiência, além do fim que é *ter* a experiência. O nosso interesse repousa tão-só no objecto (STOLNITZ, 2007, p. 49, grifo do autor).

Não olhamos para a tela do cinema como olhamos para a chave do carro, esta que para nós é apenas meio para a utilização de um transporte, ou seja, é um meio para um fim. Já atitude estética é prestar atenção àquilo que não vai nos servir para um fim objetivo. Ressaltemos agora, porém, que quando o olhar⁴ torna o vê⁵ subjetivo não significa que o sujeito que observa não carrega em si sabedoria em suas relações com as imagens do mundo, tampouco que este mesmo sujeito que não vê tudo deixa de absorver entendimento sobre aquilo que seu olho percebe.

Mas ele entende em seu estado de êxtase que é preciso fechar os olhos “para experimentar [...] o que não vemos com toda evidência” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 34), entendermos que não é possível ver tudo é aceitar a nossa condição enquanto seres subjetivos, e, nessa linha de raciocínio, a sensibilidade é o que nos dá o saber.

Refletir sobre a forma de composição da imagem do cinema exige que se discuta também a relação do espectador com o objeto de arte, e o que ele sente nesta representação. Há relevância em pensar sobre o que é esta imagem para quem está diante

⁴ Ao usarmos aqui o termo olhar não implica em necessidade de definições de palavras, mas explicar através do pensamento da filosofia didi-hubermanina, pesquisador que ao retirar o termo do romance *Ulysses* de James Joyce de 1922, o utiliza como modo de pensar a arte enquanto a contactamos, e o incômodo e mistério que há na relação homem e objeto de arte.

⁵ O termo vê que Didi-Huberman tanto utiliza cabe em seu estudo “no mesmo sentido do termo olhar”, suscitando o entendimento de ambas as palavras em uma espécie de teia a entrelaçar homem e arte.

dela, e que ligação há entre esse sujeito (telespectador) e o objeto (filme). Este estudo almeja entender a sensação imediata que o sujeito tem em relação ao que ele vê e não a absorção do entendimento, como se imagens que nos rodeiam fossem um simples mapa a nos orientar.

Neste contato de embriaguez há uma consequência derivada de um olhar complacente distante daquilo que buscamos no olhar comum, e deste modo o que chega ao sujeito é apenas a beleza. De início, digamos que seja esse o efeito causado pelo objeto sobre esse espectador envolvido por tal coisa e de tal forma, para posteriormente tratarmos com mais profundidade sobre esse sentir, e que esse efeito pode se elevar e conseqüentemente perturbar o sujeito. Deste modo investigaremos também o que ocorre quando esse belo eleva seu nível para algo mais, como uma sublimação, por exemplo, o que ficará entendido mais detalhadamente no andamento desta discussão.

Partindo dessa linha de investigação para tratar sobre a plástica cinematográfica vê-se importante trazer o conceito de beleza desta arte através da análise de um filme, o que nos fará pensar sobre a presença de traços do pictorialismo que existe no cinema, e que embeleza até as histórias mais controversas, aquilo que comumente é visto como feio. Dessa forma, coloca o espectador no lugar daquele que vê o objeto de forma desinteressada, entendendo esse filme como “um objeto da complacência independente de todo interesse” (KANT, 1790, p. 76). Nessa relação entre sujeito e objeto não há buscas objetivas de conhecimento que forneçam conclusão explicativa sobre o que é a imagem.

Pois conceitos não oferecem nenhuma passagem ao sentimento de prazer ou desprazer (exceto em leis puras, que, porém levam consigo um interesse, semelhante ao qual não se encontra nenhum juízo de gosto ligado ao juízo de gosto puro) (KANT, 1790, p. 56).

Na obra cinematográfica *Los Borgia*, a direção de fotografia e a direção de arte compõem uma realidade, uma criação que está para além do manusear da máquina, ou da organização de um espaço, mas algo existente a partir de uma invenção nascida de um saber complexo do diretor de fotografia e de arte, que indiscutivelmente aqui são os principais autores de uma plástica que forjam uma realidade e que agora é a verdade a ser vista pelo apreciador da obra. Uma apropriação de fatos que contraria uma realidade existente e constrói a sua própria. Para Laura González Flores, em seus estudos da fotografia, esta manipulação é como uma “[...] subversão da veracidade fotográfica em prol de uma mentira” (GONZÁLEZ, 2011, p. 146). E nesta investigação essa subversão

está de mãos dadas com a direção de arte e de fotografia no fazer de uma manipulação da verdade que constrói sentidos, que resultará em um olhar de um espectador que vê como belo aquilo que declina toda e qualquer dignidade.

A história da família Borgia é transformada no cinema em uma beleza derivada desta construção plástica que priva o espectador do conceito sobre o dado objeto e o deixa “consciente desta representação com a sensação de complacência” (KANT, 1790, p. 48). Este observador livra-se de julgar aqueles personagens que, diga-se de passagem, estão inseridos em um ambiente imaginado. Nesse contexto, o filme é arte que se espelha para nós em sua mais relevante inutilidade, pois conhecer e entender os objetos torna-os bons e úteis, não temos então aprazimento, mas esta coisa torna-se apenas conveniente a nós, a nossos interesses pessoais, o que aqui diverge do sentimento estético.

No filme em investigação notamos uma plástica que está para além de bom e agradável. Não há, aqui, intenção de utilização da coisa, aquilo que é bom me serve como meio para realizar algo, ou seja, o bom é prático. “Bom é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito. Denominamos bom para (o útil) algo que apraz somente como meio: outra coisa, porém, que apraz por si mesma denominamos bom em si”. (KANT, 1790, p. 52).

O cinema é um objeto de arte bom em si, e não bom por utilidade comum, ele simplesmente causa prazer, reflexão, intuição⁶. Sabe pulsar no sujeito no ato do contato. Tampouco encontrará o nosso olhar, nesta obra, o que seria agradável, pois o que agrada é um sentir individual, como uma determinada forma de toque em nossa pele, ou o gosto doce dos alimentos em nosso paladar. Ambos podem ser agradáveis para uns, mas para outros não, um sentir particular que não possui comunicabilidade. Assim, “acerca do agradável vale o princípio: cada um tem seu próprio gosto (dos sentidos)” (KANT, 1790 p. 57).

Diferentemente do belo que se impõe, que transcende, que está para além do eu somente, o agradável não determina assentimento, “e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade do juízo reflexiva e não a sensação sensorial” (KANT, 1790 p. 151). E não há necessidade de consentimentos

⁶ Intuição no entendimento kantiano está na relação do homem com o objeto quando este compreende o que ver no momento deste contato com tal coisa, por isso enquanto intuímos perante a imagem podemos vê-la bela.

alheios, “[...] ridículo se alguém que se gabasse de seu gosto pensasse justificar-se com isto: este objeto (o edifício que vemos, o traje que aquele veste, o conceito que ouvimos, o poema que é apresentado ao ajuizamento) é para mim belo” (KANT, 1790, p. 57).

Aquele que tem juízo de gosto sobre uma coisa a vê como bela, e entende que todo olho diante desta imagem aja da mesma forma, não busca por concordância do outro. “Por isso ele diz: a coisa é bela e não conta com o acordo unânime de outros em seu juízo de complacência porque ele a tenha considerado mais vezes em acordo com seu juízo, mas a exige deles” (KANT, 1790, p. 57).

A complexa acepção de Kant, que mostra esse imputar da universalidade⁷, que leva a linha de pesquisa para um caminho labiríntico causa em nós uma espécie de cegueira ao tentar decifrar tais definições. Mas entendamos que a própria faculdade de julgar que aqui é assim entendida, é ela mesma que dita à lei, ela tem um objetivo em prol de uma subjetividade, isto é, uma inverdade individual, interna, pertencente ao sujeito que por sua vez projeta-se no objeto formando uma veracidade sobre essa coisa, verdades individuais que são impossíveis de serem compatíveis a conclusões lógicas. É pela subjetividade que se ver a obra bela na perspectiva analítica de Kant, essa aptidão que está na capacidade de perturbação existente na arte, não estava anteriormente em outro lugar se não no próprio criador, são coisas que estão cravadas no sujeito. É nesse subjetivismo que o filósofo Immanuel Kant, encontra respaldo em sua análise do belo e do sublime.

O entendimento desse subjetivismo e dessa faculdade de julgar esteticamente é que o sentimento diante da imagem bela e da imagem sublime é algo que ultrapassa a individualidade do ser, universaliza para todos os outros, são também eles capazes de ver a coisa e se aprazer ou não nela: “[...] é um modo de representação que é por si própria

⁷ “Esta particular determinação da universalidade de juízo estético, que pode ser encontrada em um juízo de gosto, é na verdade uma curiosidade não para o lógico, mas para filósofo transcendental; ela desafia seu não pequeno esforço para descobrir a origem da mesma, mas em compensação desvenda também uma propriedade de nossa faculdade de conhecimento, a qual sem este desmembramento teria ficado desconhecido.

Ora, aqui se deve notar, antes de tudo, que uma universalidade que não se baseia em conceitos de objetos (ainda que somente empíricos) não é absolutamente lógica, mas estética, isto é, não contém nenhuma quantidade objetiva do juízo, mas somente uma subjetiva, para o qual também utilizo a *expressão validade comum* <*Gemeingültigkeit*>, a qual designa a validade não da referência de uma representação à faculdade de conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer para cada sujeito. [...] A universalidade estética, que é conferida a um juízo, também tem de ser de índole peculiar, porque ela não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto, considerado em sua inteira esfera lógica, e, no entanto estende o mesmo sobre a esfera inteira dos que o julgam” (KANT, 1790, P. 58/59, grifos do autor).

conforme afins, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do animo para a comunicação em sociedade” (KANT, 1790 p. 151).

Entendida dessa forma, a obra dirigida por Antônio Hernandez, não nos afeta como algo que nos impõe deveres morais quaisquer exigindo de nós a utilização desta como algo bom, correto e conveniente, mas como algo que pode despertar em qualquer uma tal inquietação. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 77). O ver possui um dispositivo que pode despertar em todos nós aquele desalinho interno que hora ou outra nos conduz ao intangível, pode até não transcender em comunicabilidade para o outro enquanto bela, mas suscita pulsação para vários, ainda que estes busquem conforto na tautologia, e longe das ideias do livre julgamento.

A arte provoca comunicabilidade na inquietação que propõe, nisso ela independe do nível de entendimento do ser, pode ser este leigo ou mesmo o próprio criador, ou ainda um crítico, como Michael Fried na avaliação do cubo de Tony Smith. E aqui a arte universaliza.

Naturalmente as pessoas tem algo em comum que resulta do seu olhar sobre a imagem de arte e que por sua vez culmina em tal julgamento estético, não somos, pois obrigados a concordar com outro, nem é possível que todos tenhamos igual avaliação estética, perante a constituição imagética dada a uma determinada obra cinematográfica, ou em outras obras de arte, mas por outro lado há sem sombra de dúvidas uma inquietação que chega para todo sujeito observador que se encontre dentro do grupo daqueles mais inclinados a ouvir sua subjetividade, ou seja, aquele que cria sua própria verdade interna, e mesmo os outros, aqueles mais objetivos não estão livres de serem deslocados se seu conforto lógico.

Se por um lado não é possível afirmar que a arte bela universaliza ao imputar que todos a vejam assim, por outro é relevante entender que por ser bela ela sabe persuadir uma comunicabilidade, visto que ela não escolhe em quem provocar afeto, todos estamos sujeitos a tal perturbação, que nesse contexto nos atinge por uma tal liberdade adquirida em uma tal conexão com a arte.

Pois a imperscrutabilidade da ideia da liberdade impede completamente toda a apresentação positiva; a lei moral, porém é, em si mesma, suficiente e originalmente determinada em nós, de modo que ela não permite uma vez se

quer procurar um fundamento de determinação fora dela (KANT, 1790, p. 121-122, grifos do autor).

Los Borgia é uma beleza inventada que nos impossibilita penetrá-la completamente, pois ainda que saibamos a mecânica utilizada no fazer de cada forma da obra, isso não a torna objetiva, mas uma obra que age por si mesma sobre o observador.

Esse cinema nos oferece um prazer sentido sem experiência com a coisa, sem experiência empírica. O contactar as coisas à nossa frente está sempre dividido entre o que podemos e o que não podemos ver entre o que é e o que não é palpável. A discussão é também levantada na contemporaneidade pela filosofia Didi-Hubermaniana que defende a impossibilidade de vermos completamente as imagens. E podemos, pois em alguns pontos unir o que traz a filosofia contemporânea com o determinismo kantiano, como quando ele diz que a arte bela tem espírito.

Espírito, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que, conformemente a fins, põe em movimento as forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele (KANT, 1790 p. 159, grifo do autor).

Ora, há força no espaço nos objetos e em cada incidir de sombra e luz sobre tudo que ali está, esta imagem se mantém vivificada, ela revida o olhar, lança-se sobre nós, tem um algo impossível de ser visto ou tocado, tem espírito. A matéria que compõe a obra torna-a forte em si mesma e por isso converge para ela o sujeito que a olha. Que conceito pode lhe ser adequado?

Mas é preciso abrir um parêntese quando se trata de histórias clássicas que vão para as telas do cinema, pois antes elas estavam em outro lugar. Além do ouvir contar, histórias famosas como essas normalmente estão em livros, e materializadas na imaginação do leitor, embora não caiba aqui aprofundar nesta questão. O que será esclarecido é que o cinema possibilita materialização real destas histórias intrigantes e instigantes. *Los Borgia* trata de umas das famílias mais corruptas de que se tem conhecimento, e que posta em livros nos faz fantasiar sobre imagens perturbadoras da família, espelhando a vida de um homem que recém-nomeado papa usa os benefícios da Igreja para enriquecer e obter diversas vantagens para a família. A dinastia Renascentista desenhada com letras, palavras e frases pelo escritor Mário Puzo, é algo horripilante, apesar de especificar já no livro toda uma luxuosa beleza em volta daquelas pessoas.

É sabido que na época em que os fatos ocorreram havia uma admiração sobre os atos praticados por esses homens: os Borgias foram uma família amada por uns, mas odiadas por outros. Mas hoje, longe dos determinismos impostos pelo catolicismo, entendamos essa análise como algo que trata de um observador que num olhar comum desprezaria quaisquer das ações daquela família.

Mas na obra filmica a família Borgia aparece a partir de uma espécie de imaginação peculiar que advém de um fazer específico que envolve o espectador como sendo algo belo e que apraz. São as artimanhas do fazer cinematográfico que causa uma forma diferenciada de apreço no observador, que nessa condição não se importa com o que as pessoas daquela história fazem para alcançar seus objetivos. O que lhe atrai é a forma como esta história está sendo retratada pelos executores da obra.

Partindo do entendimento de que este tema é complexo e de grande importância, implica então fazer interlocuções com autores que vão assegurar os argumentos a serem expostos no intuito de fazer compreender o quão paradoxal é a relação entre o sujeito e a imagem.

Fica assim entendido que a direção de arte e a fotografia aparecem em algumas obras filmicas como as principais mediadoras de algo que não se restringe apenas a uma mera composição da imagem, mas também em algo que liga diretamente o espectador à obra, é parte essencial de diversos elementos que puxa o sujeito olhante para dentro da obra. Essa reflexão se estende para outras formas de artes, mas nos manteremos especificando o cinema enquanto arte para além da inércia dos objetos.

E para explicar o que é esse algo, vê-se relevante mesclar filosofia estética kantiana com a arte cinematográfica, ambas estão distantes no tempo, mas na circunstância onde filosofia e arte são duas coisas nas quais se encontram as indagações referentes a complexidade humana, se torna possível através dessa união tratar da relação entre o sujeito e a representação de um dado objeto.

No cinema, esse sujeito é o espectador envolvido em uma harmonia de elementos diferenciados, enquanto essa harmonia é o filme, ou seja, objeto envolvente que capta o olhante pela sua magnitude imagética. Ficou compreendido no caminho das primeiras pesquisas sobre este trabalho que tratar desta relação peculiar requer a busca de um referencial bem alicerçado, em autores que usaram um caminho minucioso para entender essa estranha ligação entre objeto e sujeito, ou o juízo de gosto, conforme Kant: “[...] o juízo de gosto é um juízo estético” (KANT, 1790, p. 74).

Ao estudarmos *A Crítica da Faculdade do Juízo* do filósofo Immanuel Kant, podemos compreender a relevância de sua analítica do belo para fundamentar esta pesquisa. Em sua terceira crítica, Kant denomina de belo o que o ser humano sente na representação de um determinado objeto ao olhar desinteressadamente para este. A esta relação Kant dá o nome de complacência. “Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é chamada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do projeto desta representação” (KANT, 1790, p. 50).

A complacência está inerente ao que há entre o observador e o objeto, e nosso sentimento de prazer e desprazer diante dele. A complacência relacionada ao belo difere-se da complacência no agradável e no bom, lá ela é livre de todo interesse aqui não. Se um objeto é belo, não importa informação sobre a existência dessa coisa e sim o modo que ela é ajuizada ao se olhada de forma desinteressada. Então não é o belo uma propriedade objetiva das coisas. Por isso a complacência aqui não está ligada a um interesse, dos sentidos, ou de utilidade. Mas uma complacência que significa bem está diante do que vemos, isto é, uma complacência positiva.

Tornar-se-ia então plausível discutir que o cinema diante do espectador e a depender da composição do mesmo, da história ali contada e do que ele causa nesse sujeito, pode ser classificado como arte do belo diante do sujeito observador complacente, tal como outras criações artísticas. Em *Los Borgia* esse belo deve-se também e, principalmente, aos ofícios da direção de arte e direção fotografia, ou seja, a composição plástica e pictorial do filme.

Mas é preciso problematizar ainda mais e entender onde os fazedores desta plástica encontram o suporte para esse feito que envolve o espectador. A princípio, é pertinente dizer que é a técnica, um dom, ou na sensibilidade de cada um deles, mas é mais do que isso. Assim como o poeta que escreve sempre através do que ele leu de um poeta anterior, é o diretor de arte e de fotografia do filme. Eles buscam essa composição do belo, em outros compositores e em outros tempos, e ambos são dotados de saberes, de criação, experiências adquiridas, que cada um carrega em si. E essas memórias são nesses fazeres transformadas em imagem que se movimentam, que dá ao olhante o poder de visão ao passado, mediados por uma estética que faz lembrar.

Deste modo, entendendo que a constituição imagética do filme em seu todo é um agregar de várias outras artes, essa imagem se movimenta e junto com ela mobiliza o

espectador que caminha com seu olho sobre esse mar de mistura de artes. Entendemos que a obra cinematográfica não é “apenas música, teatro e literatura, não apenas poesia e fotografia, mas também pintura” (AUMONT, 2004, p. 230). Uma pintura não estática, mas em atividade, dinâmica.

2.1 Uma beleza inventa da

Em toda a discussão que envolve o cinema, desde o seu surgimento em 22 de dezembro de 1895, quando os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública no Salão Grand Café em Paris, diversas teorias tratam desta arte de modos variados.

Desde o início o Cinema “se divide”, por assim dizer, em várias formas de constituição artística, como se ele não fosse um só objeto de arte. Mas é talvez aí que ele se encontra com um objeto complexo e que pode ser olhado e refletido também como arte bela, compreendendo essa beleza distanciada de uma simplicidade que muitas vezes ela é vinculada. E se para entendê-lo fosse preciso compreender individualmente cada forma de arte que o compõe? Mas há uma impossibilidade de tal alcance, e vemo-nos muitas vezes na busca por uma conclusão para saber o que a arte nos oferece de fato, como se soubéssemos o que ela é enquanto a olhamos.

Hoje como tantas outras, o cinema é classificado como uma arte, que merece e necessita de grandes estudos para melhor entender os caminhos que levam à constituição dessa pintura em movimento e sua relação com o espectador.

A obra em estudo, *Los Borgias*, pode ser vista como sendo mais pictórica⁸, não somente por que com a câmera também sabe pintar com luz e sombras, mas é pictórico por que as linhas indefinem o caráter dos personagens, indefinem as figuras no quadro, mesmo quando traçadas em linhas contínuas, ou seja, lineares⁹. Esses personagens conseguem

⁸ De acordo com Heinrich Wölfflin, o pictórico tem como base de explanação, as linhas descontínuas que caracterizam pinturas com as de Rembrandt, onde as linhas se quebram por assim dizer ao desenhar sobre a tela. Seguindo essa caminho de compreensão torna-se aqui o cinema em análise como uma imagem imperfeita, mas bela, pois se por um lado muitas sequências no decorrer do filme sejam precisamente modeladas, outras se deformam pela própria forma de iluminação que tornam as linhas quase inacessíveis aos olhos, impalpável.

⁹ O estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno — também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo do limite das formas e induzidos a tatear as margens (WÖLFFLIN, 1984, p. 21)

embaraçar nossa percepção tal como a pintura de linhas quebradas de Rembrandt que Wölfflin definiu como o mestre do pictórico. Entretanto o filme ultrapassa a simples diferenciação entre linear e pictórico, por suas formas de traçar as linhas, pois nele há movimento real, há atuação, diálogo entre sujeitos, é também daí que o cinema em relação à pintura extrapola tais definições, de modo que “[...] a imagem que resulta é fundamentalmente diferente daquela linear: a aparência *permanece* indeterminada não se cristaliza em linhas e superfícies que tenham algum significado para o senso tátil”. (WÖLFFLIN, 1984 p. 31, grifos do autor).

A luz da câmera é uma espécie de tinta que traça e dá forma aos personagens mantendo-os imersos no espaço e longe de definições provocadas pelas linhas precisas que caracterizam a linearidade de algumas pinturas ou desenhos. Uma vez que, na obra age entre o tátil e o impalpável, mas fazendo ser possível prevalecer ao todo da obra o imaterial. O filme é pictórico porque os personagens são modelados com as linhas descontínuas, através dos tons e das formas de cada figurino, com o auxílio da luz, portanto, exalta uma ideia de beleza que não se limita dentro da tela.

O cinema é uma figura densa feita por várias coisas que fluem dentro da figura única que o filme, e por isso muitas produções cinematográficas podem ser caracterizadas com um desenho que mesmo feito em linhas contínuas, são pictóricos por que dentro do quadro ha diversas coisas que se encontram e desencontram, movimento real que nunca deixam as linhas que o formam permanecerem unidas, vemos no filme em sua forma física objetos que se quebrarem, o cabelo das personagens desalinhados pelo vento ou elo movimenta de seus corpos em cena, o foco desfoque da câmera que bagunça nossa visão amarrando e desamarrando linhas, uma multidão de coisas quebrando as linhas do filme, como uma multidão pessoas em um certo lugar.

Nada existe de mais pictórico do que a multidão que se movimenta num mercado, onde a atenção não apenas é desviada da forma isolada do objeto pelo acúmulo e confusão de pessoas e objetos, mas onde o observador, precisamente por ter diante de si um todo em movimento, é levado a abandonar-se a mera pressão visual, sem examinar a forma plástica do objeto isolado. (WÖLFFLIN, 1984 p. 28).

O filme é como olhar para uma nuvem de borboletas no ar. Quando as borboletas são vistas acalmadas sobre as flores de uma árvore, talvez seja possível que se encontre aí alguma linearidade no formar de suas delicadas asas, mas quando elas voam todas as linhas unidas não existem mais, e o que prevalece é a beleza do movimento, assim podem ser

olhadas as várias coisas no filme. É, pois, o pictorialismo parte desse belo inerente a ele, e que fora nele embutido pelo seu criador.

Após essas definições, cabe agora nos atentarmos para algumas definições da análise do belo conforme Kant, que afirma que a bela arte cabe apenas ao gênio, “belas artes necessariamente tem de ser consideradas como arte do gênio”. (KANT, 1790 p. 153).

É importante enfatizar que nesse momento precisamos nos afastar um pouco do determinismo kantiano, é necessário agora atentar para a implacável diferenciação que o filósofo faz entre as artes e entre os seus fazedores, para que assim possamos entender com clareza o cinema sem colocá-lo acima de outras artes, mas reconhecê-lo em seu lugar de importância. Feito pelo sujeito sábio que se dispõe a aprender com o outro, compreendamos aqui que o artista é o “simples ser humano” que em um fazer mecânico e sem nível inventa o belo.

O fato de *Los Borgia* ser uma obra cinematográfica bela deve-se também ao seu mecanismo por sua forma de fazer uma composição com as várias facetas que compõe o filme e lhe dar vida, e isso não é privilégio apenas do gênio. Afinal não dá para colocar em lugares menores nenhum daqueles que assume qualquer ofício que produz cada parte desse corpo plenamente vivo e agente que é o filme. Mais coerente é dizer que são eles também gênios, uma vez que trazem em si uma intelectualidade artística que é também obtida ao observar aquilo que foi feito por outro artista, e o aprender juntamente com o talento pode resultar em uma obra bela.

Esses executores são talentos, e não imitadores, pois nenhuma obra se repete. São eles também seres complexos e subjetivos e assim cabendo dentro das definições kantianas para o gênio como ser anticientífico produtor da arte bela. “Talvez o gênio nada mais seja do que alguém que levou às últimas consequências o processo de singularização [...] — (FIGUEIREDO, 2010 p. 74)”. O artista que aprende de outro artista, e que usa a mecânica para fazer sua arte é também gênio. Além de ser dotado de singularidades, o sujeito artista imagina a constituição de sua obra. Como podem os homens entrar em um mesmo universo imaginado e dali tirarem obras iguais? Como pode o pintor contemporâneo adentrar o mesmo mundo imaginado pelo qual viajou Leonardo da Vinci quando compôs suas obras? Cada criador mora em um mundo de inventividades, e é aí que existe sua particularidade que o conduz para genialidade.

Essas multiplicidades de fazeres são capazes de captar o observador que se envolve de forma intrínseca com esse filme que é uma imagem pincelada em movimento. Há diante

dela um espectador que contempla, envolvido pela faculdade da imaginação, seguindo agora a linha teórica de Kant sobre a questão: “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos, a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação” (KANT, 1790 p. 47). É por meio da imaginação que o sujeito é captado por esse objeto de arte, essa coisa que não segue uma lógica, uma vez que “o juízo de gosto não é, pois nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 1790, p. 48).

Fica assim compreendido que os artifícios do cinema fazem com que aquela imagem composta de tal forma deixa esse observador que como o executor é também peculiar em um estado em que ele vê na obra cinematográfica não o que ele apenas olha, mas o que a constituição imagética do filme quer que ele veja ainda que às vezes ele o (espectador) veja em seu modo singular de enxergar. Há uma mudança na atmosfera real de uma história. Isso não é simples de ser entendido, pois a câmera não capta apenas o espaço e os atores caracterizados, mas ela capta também esse observador que se deixa levar para o que está dentro daquela tela, uma vez que ele está ali “independente de todo interesse” (KANT, 1790, pag. 56).

2.2 Uma tela bela e viva

Ao fazer um aprofundado estudo quando escreve seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman deixa entendido que toda imagem colocada diante de nós, age sobre nós, e nos olha. Há uma inquietação que distancia o sujeito de olhar aquilo que não está somente no que ele vê, e diante destas indagações o homem busca dois meios de encontrar soluções: o primeiro é o sujeito que observa tautologicamente, entendendo que *tudo que está diante dos olhos é visível*.

Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais'. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: 'O que vejo é o que vejo, e me contento com isso (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 39, grifos do autor).

Embora Kant já tenha explanado sobre algo escondido na imagem que olhamos, é importante agora direcionarmos nossa atenção para filosofia Didi-hubermaniana. Na contemporaneidade, o filósofo nos provoca à refletir de modo fantasioso, colocando a imagem de arte quase como um ser comunicante, e que nunca se revela, um ser sonhado, mas real.

A imagem não pode ser olhada e vista, mas a tautologia que defende a análise sempre concreta sobre as coisas, não está sozinha nessa negação da complexidade na relação homem e imagem de arte, pois do outro lado há a crença que está no homem cuja atitude “consiste em querer ultrapassar a questão, em querer se dirigir para além da questão, em dirigir-se para além da cisão aberta pelo que vemos no que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 40). Este é aquele que ver pela fé, o crente que observa e *A Pietá* 1499 de Michelangelo acredita está diante de uma memória ou uma lembrança que representa a morte de Cristo e o sofrimento de Maria.



Figura 1- *Pietà*, 1499 – Michelangelo

O crente olha a imagem para além do tangível, mas sempre num contexto de crença e não em sentido de poder da criatividade humana. Embora a proposta aqui seja entender a

imagem de arte para lá do visível, mas em uma compreensão que esteja na imagem de arte independente do que ela represente, independente das escavações que modelam as pedras e das misturas de tinta nas pinturas ou no cinema.

Já no prefácio do livro *O que vemos o que nos olha*, escrito por Stéphane Huchet, nos deparamos com a oposição de Didi-Huberman aos estudos desenvolvidos em “antigas” filosofias. Ela enfatiza que a visão de Didi-Huberman sobre a arte segue um caminho contrário à iconologia¹⁰ e ao conhecimento objetivo, tomando distância dos neokantianos¹¹ defensores da iconologia como forma de proporcionar o conhecimento objetivo sobre as imagens. “A iconologia acaba sendo vista por Didi-Huberman como o estabelecimento de uma camisa de força cognitiva sobre as obras de arte cuja interpretação não deveria deixar nada fora de seu alcance totalizante, verbalizador e discursivo” (HUCHET, 1992, p. 15).

O entender a imagem do filme se desenrola em uma relação entre a imagem e o sujeito que é olhado por ela – assim definida pelos estudos de Didi-Huberman. Trata-se, portanto, de uma imagem viva, não determinada iconologicamente, e que se comunica com aquele que a olha pelo que ela suscita neste por algo nem sempre visto na forma olhada. Isso diz respeito à imagem bela, que a partir da teoria da estética kantiana explicitada na *Crítica da faculdade do juízo*, terceira crítica de Kant, onde explica que a relação homem e imagem ou homem e objeto pode se definir pela subjetividade.

Quando dizemos que na teoria de Kant a imagem ou o objeto deixa o observador complacente, e, portanto, ele não se preocupa em conhecer minimamente o objeto, queremos dizer que este espectador sente o vazio. Diante de nós o vazio existente na imagem é o que dar o pensar e o sentir. O vazio usurpa tudo que há, e lança domínio sobre o olhante, é o todo da imagem fingindo ser um nada. É um nada para o tautológico. Mas naquele que intui ativa um dispositivo da reflexão do existente não visível, dentro da representação da imagem o vazio torna-se a apresentação do ser gente existente na imagem, ou no objeto de arte.

¹⁰ Iconologia diz respeito a explicação das imagens que se referem aos contextos históricos e culturais destas, mas para Didi-Huberman tais explicações ignoram algo que está subjacente na imagem. A iconologia quer sempre significar o objeto de acordo com o seu tempo e a cultura do artista.

¹¹ Os neokantianos são estudiosos que buscam o resgate do neokantismo, um movimento filosófico alemão, que surgiu no século XIX. Defendeu um retorno ou reavaliação dos princípios filosóficos da doutrina de Immanuel Kant. É uma escola filosófica composta por pesquisadores estudiosos da primeira crítica de Kant, a *Crítica da Razão Pura*. Embora seus estudos converjam para a noção primeira de conhecimento kantiana, vamos enfatizar aqui com veemência que estas noções estão localizadas na crítica que traz a noção kantiana sobre o saber do homem sobre as coisas. Entretanto, o que nos concerne aqui são as complexidades da imagem do cinema, a partir do que nos interessa a estética, mais precisamente a plástica do filme.

Nesse caso ele está absorvido pela imagem que lhe causa um algo mais, entendendo que há algo por baixo por assim dizer. Se aprazendo no que ele vê o observador não se deixa levar nem pela crença e nem pela tautologia, pois estes acreditam alcançar respostas para as inquietações causadas pela imagem.

As mais comuns coisas a olhar já nos oferece algo a não ver, lidamos comumente com isso em nossas relações simples e cotidianas. Nós olhamos para o vazio é com esse vácuo inibidor nossa relação quando estamos diante da imagem que impõe ao nosso olho algo vago. Didi-Huberman encontra na literatura moderna essa ideia. O romance *Ulisses* de James Joyce lançado em 1922 é uma das bases para que o filósofo encontre o entendimento da nossa relação com aquilo que olhamos, mas não vemos.

É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola” (*by knocking his scone against them*); mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. (DIDI-HUBERMAN, 1992, pág. 30, grifos do autor).

A relação do nosso olhar para com as coisas está sempre relacionada a um algo camuflado porque os corpos humanos que olhamos a todo instante são assim constituídos, têm sua forma externa a ser olhada, mas o que está dentro não podemos tocar, tampouco ver, porque há entre nós e o que olhamos uma *grade* pela qual podemos até passar os cinco dedos da mão, mas nunca o corpo inteiro de modo que não podemos ver por completo. “Se se pode por os cinco dedos através, é por que é uma grade, se não uma porta. *Fecha os olhos e vê.*” (JOYCE, apud Didi-Huberman, 1992, p. 29, grifos do autor). Há uma limitação entre nós e o que está do outro lado da grade. Conformemo-nos com isso para que alcancemos o entendimento do poder da imagem.

Apoiemo-nos nesta observação Didi-Hubermaniana, para entendermos a tela do cinema como algo que podemos “apenas” acariciar com o olho, e que não conseguimos nos colocar por completo dentro desta coisa diante de nós, podemos então vê-la bela enquanto não a conhecemos minimamente, como demonstra Kant. Compreendamos que no objeto há coisas não vistas ao serem olhadas, se pensássemos o contrário do cinema, a luz, a sombra e os objetos não proporcionariam complexidade à imagem.

Para Didi-Huberman, nenhum sujeito é capaz de decifrar tudo que olha, nem mesmo apoiado em toda uma história da arte convencional, que condiciona o observador a uma forma de saber.

Didi-Huberman lamenta o que ele chama de "omnitradiutibilidade das imagens": segundo ele, ela refletiria a "autossuficiência" da história da Arte tornada leitora. Num anseio de vê-la romper com a sujeição do visível ao legível, fenômeno bastante metafísico, e investir no paradigma do *visual*, ele denuncia o fechamento espontâneo e irrefletido que ela realiza diante das "aporias que o mundo das imagens propõe ao mundo do saber" (HUCHET, 1992, p.15, grifo do autor).

Com a explanação da autora do prefácio sobre a intenção de Didi-Huberman de ir além do que já está posto pela história da arte, torna-se mais entendível a colocação do seu estudo em nossas buscas de entendimento de que é preciso "fraturar" aquilo que nós já sabemos, partindo da compreensão de que há coisas que não são palpáveis dentro desse saber fechado, mas que estas coisas estão ali e não há como atingi-las. Nesse sentido de supremacia da arte, o cinema entra nesse parâmetro com muitos porquês, a serem expostos e refletidos, mas nem sempre respondidos, sendo esta uma arte construída sobre a possibilidade de manipular, de sublimar o sujeito diante de um objeto modelado e transformado em presença, e que toma força para perturbar aqueles que a olham como uma questão indesvendável para o mundo do saber.

Pode-se pensar a princípio que somente artes complexas em suas formas físicas são capazes e perturbar ou sublimar como explicado no parágrafo acima, mas ao tratar do artista modernista americano Tony Smith, Didi-Huberman esclarece sobre a eficácia desta arte moderna "específica" e "inexpressiva" sobre o sujeito que a observa.

Tudo o que Michael Fried observa diante dos cubos de Tony Smith — uma cumplicidade com o objeto que sabe se transformar em agressão, um distanciamento que sabe se transformar em sufocação, um sentimento de vazio que sabe se transformar em "atracamento" (*crowding*), uma inércia de objeto que sabe se transformar em "presença" de quase-sujeito —, tudo isto não faz senão enunciar o equilíbrio paradoxal das esculturas de Tony Smith: seu estatuto incerto, mas também a eficácia resultante de tal incerteza. E, portanto seu interesse maior, sua beleza essencial, sua dialética em obra (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.120, grifo do autor).

Essa afirmação explica a opinião do crítico Michael Fried que via a arte de Smith como demasiadamente específica, ou dizia a ver assim para cessar a inquietude que este

objeto “exato” lhe causa, Fried negava as aporias¹² ali oferecidas. Em sua busca por uma condenação da arte minimalista o crítico enaltece-a, é nessa busca pela exatidão que a tautologia se perde. Didi-Huberman entende em seu estudo que esse objeto minimalista, geométrico, inexpressivo, e demasiadamente inquietante é “vivo”, e nos olha. E isso independe da forma de modelamento do mesmo. A arte de Smith é geométrica, mas ilógica e, portanto complexa, e possibilita para com o sujeito uma relação subjetiva tal como é a relação entre o homem e o objeto belo da definição kantiana. “Ora, o juízo de gosto é um juízo estético, isto é, se baseia sobre fundamentos subjetivos e cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito” [...] (KANT, 1790, p.74).

Há nessa arte pouco detalhada uma presença, identificada ou provocada pela própria crítica de Michael Fried que dá ao objeto de arte minimalista de Tony Smith, adjetivos explanatórios que levam a essa conclusão de presença existente nesses objetos.

Michael Fried o denominava, pelo nome pejorativo de *teatro*. Teatro significando, no caso, a associação “impura” de um objeto *fictício* – fatalmente inerte – com fenomenologia inteiramente voltada para a palavra *presença*, fatalmente voltada pra uma problemática do vivo (pelo menos voltada para uma questão colocada ao vivo) (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.121, grifos do autor).

A partir desta colocação abre-se uma direção de entendimento de que todas as questões levantadas pelo observador frente à imagem aumenta sua força sobre nós olhantes, podemos até tentar dominá-la. “Mas elas nos escapam sempre retornam deixam-se por um instante dominar e se vão de novo, e sempre *tornam a cair*” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.86, grifos do autor).

Longe do minimalismo¹³, a obra filmica *Los Borgia* é uma imagem viva composta de várias partes, sendo que estas partes, cada uma destas dentro de suas próprias peculiaridades. Elas estão separadas, mas agindo de forma unificada sobre aquele que se perde, que desconhece o que vê, por isso tem “juízo de gosto puro”. As várias partes do

¹² Didi-Huberman trás o termo *aporia* da filosofia para enfatizar a complexidade da imagem de arte em seu diálogo para com o seu observador. O termo pode ser explicado como algo que prende o sujeito, e este não encontra saída, como se esta estivesse dominado em um lugar onde tudo que lhe é enviado chega sem resposta.

¹³ O termo *minimalismo* diz respeito a vários movimentos artísticos, culturais e científicos que ocorreram em diversos momentos do século XX. O movimento caracteriza-se por objetos artísticas que se apresentam em poucos detalhes, o que nas artes visuais é perceptível pela forma física simplificada desses objetos em comparação com outros movimentos, como o gótico, o renascimento, o barroco o rococó e outros.

cinema se mesclam mesmo separadas. Vemos várias facetas em um só objeto que é como: “um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que suscita. Ora, esse movimento não é outro senão uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em cada faceta, inelutavelmente, *contrasta* com a outra.” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.86, grifo do autor). Se a obra de arte minimalista, ou seja, pouco complexa em sua forma física é inquietante, é o filme enquanto obra rica em detalhes também arte aguçadora de pulsação gerada pela força da unificação das partes do filme.

Cada uma dessas partes carregam em si particularidades e entendimentos adquiridos por cada executor inventor de beleza, que gera uma união de coisas de onde surge um objeto que é observado e parece também observar o espectador que indiscutivelmente é atingido de tal modo por esse objeto, resultado da manipulação de fatos e que apenas sugere o que esta “para além de sua visibilidade evidente” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 87). Esta é a imagem do cinema que no filme *Los Borgia* muda os fatos reais e tem força sobre quem olha.

2.3 Além do Belo

Kant nos diz que o juízo de gosto é algo que alcançamos subjetivamente e somente quando algo é belo, mas a relação sujeito e objeto se eleva, porque para além do belo dos objetos existe um aprazimento maior, há uma elevação desse sujeito que muitas vezes sente uma pulsação mais forte no momento do contato com o objeto, ou seja, uma sublimação. O belo reivindica nada mais que o sentimento do prazer e não conceito sobre o objeto, aqui o sujeito não se apropria da razão, enquanto que no sublime de acordo com a teoria de Kant, esse mesmo sujeito é um ser inibido, no sentido de que ele pode se afastar do aprazimento.

Kant ressalva as diferenciações entre aquilo que é belo e aquilo que é sublime. “O belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios [...] ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nenhum juízo lógico-determinado, mas um juízo de reflexão” (KANT, 1790, p. 89). O filósofo esclarece sobre quais coisas que perante nossos olhos nos transmitem beleza ou estão para além dela. Seria o belo um conceito não determinado, pois para ver algo belo não é preciso conhecer detalhadamente o objeto. Enquanto o sublime traz uma semelhança à razão.

Esta semelhança à razão está ligada ao fato de que sublime é aquilo que é considerado pelo sujeito na apresentação do objeto como grandeza, que impõe respeito, não grandeza em uma medida matematizada, mas “absolutamente grande” (KANT, 1790, p.93). É uma grandeza não somada nem multiplicada, mas é grande porque é respeitável, por isso é sublime, é quantidade respeitável, enquanto o belo é qualidade aprazível. O sublime nos tira da calma encontrada no belo.

Na experiência do sublime chamado matemático, pois é pensado sobre categoria de quantidade, a imaginação reconhece a superioridade da razão, perde a feliz igualdade com o entendimento que habita a experiência do belo (CRAMPE-CASNABET, 1994, p. 85).

No sentimento do sublime a imaginação declina, ela não dá conta do fenômeno à sua frente, ela se desconcerta, mas como o belo ele nos retém pelo olho. Kant enfatiza que o sublime, diferentemente do belo, não está somente no prazer, embora também esteja: “[...] a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quando muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo” (KANT, 1790, p.90). É nesse prazer negativo que encontramos a semelhança com a razão que pode nos conscientizar, do que é realmente a coisa à nossa frente. A consciência tira de nós o que Kant chama de “autoestima” que nos coloca complacentes e no mesmo páreo com uma tal grandiosidade e imprudentes com a mesma.

Esta autoestima não perde em nada pelo fato de que temos de sentir-nos seguros para poder sentir esta complacência entusiasmante; por conseguinte, o fato e o perigo não ser tomado a sério não implica que (como poderia parecer) tampouco se tomaria a sério a sublimidade de nossa faculdade espiritual. Pois a complacência concerne aqui somente à *destinação* de nossa faculdade que se descobre em tal caso, do modo como a disposição a esta encontra-se em nossa natureza, enquanto o desenvolvimento e o exercício dessa faculdade são confiados a nós e permanecem obrigação nossa. E isto é verdadeiro por mais que o homem, quando estende sua reflexão até aí, possa ser consciente de uma efetiva imprudência atual (KANT, 1790, p.108, grifo do autor).

Com essa afirmação o filósofo se refere a fenômenos da natureza, que embriagam o observador, mas se o sujeito não encontra em si a complacência e se sente vulnerável diante de uma tempestade, por exemplo, o que prevalece é o prazer negativo, ou, seja, um alerta que o faz agir com praticidade em prol da própria segurança, uma preocupação que coloca o observador entre a negatividade do perigo e a admiração da estupenda beleza do fenômeno da natureza. Coisa contrária ao que lhe ocorreria em contemplação desinteressada sobre tal coisa. Mas por que não chamar o cinema também de grandeza e de

grandeza respeitável? Nesse caso, tornar-se-ia então um tanto inadequada a analítica do sublime de Kant, que explicita a arte como algo não literalmente sublime:

Mas a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo é antes esta: que, se, como é justo, aqui considerarmos antes de mais nada, somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância como a natureza), a beleza da natureza (auto subsistente) (KANT, 1790, p.90-91).

Em sua análise Kant esclarece a diferença entre o belo e o sublime e de como estes se aplicam aos objetos e à natureza. Embora o filósofo enfatize com veemência que o fenômeno sublimar está na natureza, enquanto esta é superior à arte, faz-se necessário entender que na presente discussão o termo sublimação cabe sim para a arte que diga se de passagem é parte da natureza e é subsistente. Estamos a tratar do cinema, e em se tratando deste, e da forma que ele é composto, torna-se possível entendê-lo como algo “nascido” do próprio homem que é um ser natural. O cinema pode ser grandeza em sua própria constituição harmoniosa, proporcionada pela luz, pelo movimento, pelas escalas de cinzas e pela cor. Lembremos então de abrir um parêntese para mostrar que a cor que no filme *Los Borgia*, e em tantos outros, embeleza a obra e afeta o observador. Contudo, foi considerada por Kant como um adorno sobre a coisa bela, e que colabora com a beleza por serem apenas atrativos, mas nunca é a beleza em si.

Mesmo aquilo que se chama de *ornamentos (parerga)*, isto é, que não pertence à inteira representação do objeto internamente como parte integrante, mas só externamente como acréscimo e que aumenta a complacência do gosto, faz isto, porém, somente pela sua forma, como as molduras dos quadros, ou as vestes em estátuas, ou as arcadas em torno de edifícios suntuosos. Mas se o ornamento não consiste na forma bela, e se ele é, como a moldura dourada, adequação simplesmente para recomendar, pelo seu atrativo, o quadro ao aplauso, então ele se chama *adorno* ‘Schmuck’ e rompe com a autêntica beleza (KANT, 1790, p.73, grifos do autor).

Deste modo, expandimos mais uma vez nosso entendimento deste cinema analisado para além da teoria kantiana, entendendo que desde 1902, quando Edward Raymond Turner produziu o primeiro filme colorido de que se tem conhecimento, a cor no cinema é raramente pouco relevante. Não poderia nem pode ser entendida como adereço, mas faz parte da obra em si, é parte da obra em si. É o que ressalta Didi-Huberman em sua obra *A pintura Encarnada*: “A cor não é uma veste; a cor nunca deveria vir sobre os corpos, como um recobrimento quando ela o faz é apenas sudário ou, então, um fardo” (DIDI-HUBERMAN, 1985, p.31).

A cor no cinema não é apenas um acessório, mas está dentro da obra. O filme *Los Borgia* é sem dúvida um trabalho de cor interna e diferente do entendimento kantiano que entendia que. “As cores que iluminam o esboço pertencem ao atrativo; elas na verdade, podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas não torna-lo belo e digno de intuição; [...]” (KANT, 1790, p.71).

Longe de ser superficial à obra e à coisa bela, no que se refere ao cinema, a cor é parte interna no objeto e é dentro desse objeto/filme causadora de sublimação, ela engrandece o objeto artístico subjetivamente. É cabível a compreensão de que também disto que deriva o ânimo que move o apreciador, que em determinados momentos do filme está na contemplação calma de uma cena amena, assim vendo o belo da coisa envolvido pela qualidade existente ali.

Mas em seguida pode-se passar do estágio do belo para o sublime ao ser de forma violenta, erguido e repostado diante daquela cena que através de uma constituição cuidadosamente elaborada, de uma harmonia plástica que desarmoniza e desequilibra o observador da obra. De encontro com o sublime, ao se deparar com o terrível nas ações dos personagens, há no observador então o medo sentido de forma complacente, de modo que ele o enfrenta e mede força com a imagem do filme, tal como o faria referente à natureza.

Explicando o que é de fato o sublime, Kant avança sua análise da relação sujeito e objeto, passando do belo das artes para o sublime da natureza, enfatizando que sublime é uma grandeza, é quantidade, mas não lógica.

Logo a avaliação da grandeza da medida fundamental tem que consistir simplesmente no fato de que se pode captá-la imediatamente em uma intuição e utilizá-la pela faculdade da imaginação para a apresentação dos conceitos numéricos isto é, toda avaliação das grandezas dos objetos da natureza é por fim estética (isto é determinada subjetivamente e não objetivamente) (KANT, 1790, p.97).

Embora Kant demonstre que por justiça o termo sublime é mais cabível à natureza, ligada ao subjetivismo do nosso olhar sobre as coisas, não pode ser considerado imprudência trazer a analítica kantiana do sublime para o cinema dos enquadramentos, dos planos, e da imagem em movimento, uma vez que não é possível tratar do cinema como algo pequeno ou apenas grande. Ele é um monumento de vários objetos que o faz um só, e por isso é peculiar em relação às outras artes, porque ele é justamente a união de todas elas incluindo, é claro, as artes plásticas, que indiscutivelmente são mediadoras da constituição plástica do filme. São elas meio de entendimento para o reconstruir histórias nas telas do

cinema, de recordar acontecimentos sejam elas contemporâneas ou épicas, e no último gênero citado, estética e memória se unem.

O cinema é uma arte que possui características peculiares, e sempre nos deixa arestas na busca pelo seu entendimento, e sendo assim, uma grandeza, algo sublime, tal como outrora disse Kant referindo-se à natureza. Para o filósofo a natureza é sublime porque o sujeito mesmo diante do perigo oferecido pelos seus fenômenos ameaçadores permanece em contemplação, e por isso mesmo ela é sublime, por seduzir de tal forma seus olhantes, mas se nos conscientizarmos desse perigo perdemos a complacência. É o que acontece quando estamos a olhar não conscientizados de muito perto as ondas do mar, sublimados pela extrema beleza do fenômeno sem nos preocuparmos em sermos levados pela onda. É na inconsciência que não resistimos, e entramos em estado de sublimação.

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu avançado com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente, quanto mais terrível ele é, contanto que somente nos encontremos em segurança [...] (KANT, 1790, p.107).

Diante daquilo que tem poder de sedução muito grande sobre nós, nos entregamos, porque nossa resistência diminui diante da grandeza da imagem que nos carrega para ela, estamos então entregues e pulsando por ela, não nos preocupamos com o resto.

É por isso que chamamos tais coisas de sublimes porque nos amedronta e nos faz convergir para elas. Há aí um jogo de sedução entre o objeto e o sujeito, estes que se perdem no imensurável tamanho deste ou daquele objeto de arte que é grande sem medidas. Indefinido também é o tamanho da tela do cinema. Quem pode adentrá-la e somar seus espaços? Ou mesmo medir as escalas visuais criadas pelos posicionamentos e movimentos de câmera? Ou se dedicar a contar cada reação da cor de cada espaço tocado pela luz da câmera ao incidir sobre eles? Compreendamos então que o cinema é assim grandeza estética e inumerável, às vezes terrível e digno de respeito. Tal como a natureza, o filme também é ameaçador, por que faz adentrar em nós forças complexas.

Ao olharmos o cinema, ele também nos vê e toca nosso corpo, nossa mente, até mesmo nossa memória. Quem nunca se reportou ao passado ao ver em filmes cenas que lhe remeteu a um fato relacionado à sua vida? Mais do que provocar pulsação, o cinema nos move à uma era, porque nesta constituição imagética há uma forma de trilhar pelos

caminhos do tempo, percorrer a estética de cada quadro posto à nossa frente é também uma forma de caminhar com olho por nossas próprias vidas nessas formas de ver o mundo. Compreendamos que o olhar sensível nos possibilita não somente ver a beleza, mas também nos ver enquanto seres complexos e subjetivos. Como pode a arte não causar sublimação?

Ora, a cena do filme é desta forma uma constituição mecânica e sensível que lança ânimo sobre quem a olha. O cinema assim como a natureza se mostra com violência, nos olha com violência, mas não nos ameaça de fato. O assassino do filme não pode atirar sua lança contra o observador da obra, este que em ânimo diante da cena de crime de um filme está para lá da faculdade da imaginação, pois aqui o imaginar não dá conta de digerir o envolvimento do observador com uma cena de violência, com a qual ele está envolvido. Afinal, como pode o sujeito não julgar os atos dos personagens? Este observador está captado ainda que sua imaginação esteja esmagada. "Mas nesse esmagamento a imaginação descobre que, além do livre jogo em que ela se compraz, é incapaz de uma ocupação séria". (CRAMPE-CASNABET, 1994, p. 86).

Para Kant o sujeito só entende a natureza como algo sublime quando ele está diante de todo o força pelo seu poder, pois se ao se formar nos céus um nevoeiro denunciando uma chuva torrencial, e o sujeito diante de tal fenômeno se deixar preocupar com seu bem estar físico, ele perde sua sensibilidade de modo que sai do estado de sublimação, perde o ato de contemplar a beleza elevadora das nuvens escuras formadas em suas linhas orgânicas e ilógicas.

Poder <Macht> é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. Esta chama-se força <Gewalt> quando se sobrepõe também a resistência daquilo que possui ele próprio poder. A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força nós, é *dinamicamente-sublime* (KANT, 1790, p.106, grifos do autor).

O cinema enquanto forma artística de sublimar é uma força que se sobrepõe a nós, nos embriaga entre a imaginação e a razão. A primeira não resiste a certas imagens tal como faz diante do objeto somente belo. É que o olho nos leva a caminhos desconhecidos, é que o sublime no filme nos desorienta, ficamos inertes, embora movidos em cada cena violenta lançada ao olho. O filme como a natureza também tem poder abrir um "ferimento", ainda que não físico visível, no entanto, quando estamos diante de uma determinada composição imagética envolvemo-nos pelas formas porque estas são dialéticas e capazes de acender vários sentidos quando o olho se direciona a elas.

Quando falamos de arte que “fere” não estamos dizendo que o espectador possa estar em matéria dentro da tela e vulnerável às lanças de guerras dos filmes medievais ou a qualquer outra arma em qualquer outra obra cinematográfica, ou até mesmo dentro das pinturas. Mas mesmo do outro lado da tela ele é um corpo dentro da obra porque é para lá que seu olho lhe conduz, e por isso ele é guiado ali dentro. Neste caso, o olho do observador é levado pelos feitos dos diretores de arte e de fotografia.

O filme possui uma constituição mágica, uma imagem que vivifica o sujeito que é advinda de uma mistura de coisas, um objetivo em prol de uma subjetividade que constrói o belo que leva ao sublime esse mesmo espectador que estando sempre do lado de fora da tela está também imerso na nela. No entanto, é fato que nesse contato com o cinema o espectador está sempre com “a vida a salvo”, diferentemente da sua relação com a natureza enfurecida onde ele tem de se manter complacente para vê-la como sublime. Mesmo com a vida a salvo ele jamais é livre de ser tocado de ser experimentado pelo olhar da obra sobre ele.

O filme é o fenômeno envolvente que traz em si possibilidades que proporcionam a grandeza que bem lhe cabe, como acontece com o sujeito na apresentação da natureza. O cinema leva ao apreciador uma disposição de ânimo que o sujeito observador tem na apreensão do fenômeno, algo que não o leva a uma conclusão objetiva, mas que o deixa em estado de êxtase. Este mesmo objeto que na presente discussão é um objeto de arte torna-se sublime, tirando esse olhante da tranquilidade e movendo-o entre afeição e aversão, o que para Kant quando se refere à natureza seria “[...] uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto” (KANT, 1790, p. 104).

Entendemos assim que o cinema proporciona ao sujeito em alguns momentos a passagem do belo para o sublime e vice-versa, como passar de um estágio para outro sem eliminar o primeiro, e tampouco ter como princípio objetividades, apesar de Kant fazer o que parece uma separação entre belo e sublime, aqui esses fenômenos aparecem mesclados um ao outro como uma poesia escrita com pontos de cores que não se explica de forma lógica, tampouco é possível nessa situação objetivar o estado de um espectador. As linhas, formas e texturas desenhadas pelos figurinos e as luzes incididas pela câmera nas peles dos corpos dos personagens revelam e escondem as personalidades de cada intérprete.

O que está sendo tratado aqui é a manipulação através de uma câmera sobre objetos e espaço, que com movimentos vai escrevendo histórias, ou reescrevendo, inclusive aquelas que outrora estavam em um livro e imageticamente na cabeça do leitor. É

definitivamente a cor, a luz e o movimento funcionando com uma liga entre sujeito e objeto contemplado, e vice-versa. Estando o sujeito em tranquilidade (vendo belo) ou em remoção (sublimado), ele é sempre seduzido pelo que vê.

2.4 O belo incondicional

Somente é belo aquilo que o é sem condições de uma necessidade sobre esse objeto. Como um jogo livre entre quem olha e quem é olhado, ver algo como belo “não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser” (KANT, 1790 p. 75), mas o que ele é no momento do ver. Mesmo buscando esse ser do objeto não o alcançamos, por que ele se camufla.

Assim é o filme quando executado de uma forma que torna-se liberto de julgamentos. O observador está também livre de exercer julgamento sobre ele, pois não precisa conhecê-lo. Esse observador não precisa estar a par da verídica história dos Borgias, mas envolver-se, deixar abrir a cisão¹⁴ diante daquele objeto constituído, diante desta história transformada imagetivamente pela influência de sujeitos artistas que na construção não perfeita, e por isso belo e livre, atinge o outro sujeito, o observador:

No ajuizamento de uma beleza livre (segundo a mera forma), o juízo de gosto é puro. Não pressuposto nenhum conceito de qualquer fim, para o qual o múltiplo deva servir ao objeto dado e qual este último deva representar, mediante o que unicamente seria limitada a liberdade da faculdade da imaginação, que na observação da figura por assim dizer joga (KANT, 1790, p. 75).

Buscando uma reflexão no entendimento estético kantiano podemos compreender que objetos como o filme *Los Borgia* “chamam-se belezas (por si subsistentes), desta ou daquela coisa” (KANT, 1790 p. 75). É uma beleza que persiste, que é contínua, vista sem interesse no contato com o espectador, sem nenhum fim, porque definitivamente não é preciso ter um fim para tudo. Há coisas que são belas por si e vemos isso nelas sem que

¹⁴ Para Didi-Huberman a cisão acontece quando o ato de ver se divide em dois — o ver o artefato faz a quebra na ponte que poderia nos levar ao íntimo da imagem, e o olhar percebe o vazio, o pulsar do objeto visual. Uma divisão que forma uma abertura entre a imagem e o olhante, existem dois tipos de olhantes que negam a cisão: o tautológico que está abaixo de cisão e o crente que vai para lá dessa abertura, crendo no invisível, porém não se relaciona com a imagem em si, para esse crente o a imagem está sempre ligada ao divino.

precisemos utilizá-las em prol de um benefício próprio, como várias outras coisas existentes no universo.

Muitos pássaros (o papagaio, o colibri, a ave do paraíso), uma porção de crustáceos do mar são belezas por si que absolutamente não convêm nenhum objetivo determinado segundo conceitos com respeito ao seu fim, mas aprazem livremente e por si (KANT, 1790 p. 75).

Toda imagem que é colocada diante de nós nos conecta a ela porque a vemos bela ou porque ela nos inquieta. E se a vemos bela, ou se ela nos atormenta, é porque nossa ligação com esta imagem, coisa ou objeto, não está ligada à utilidade desta, não esta inerente ao prático.

O que dever ser e para que serve essa imagem forjada, esse feio transformado em belo? Qual é agora a relação entre o sujeito e o objeto transformado por uma espécie de intervenção criativa que apraz? O que podemos compreender é que há uma ação complexa desta imagem que de algum modo é viva em quem a vê, porque age com força sobre aquele que diante dela está, vendo-a e por ela sendo olhado. É o que Georges Didi-Huberman defende ao afirmar que: “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 29).

Tanto Kant quanto Didi-Huberman refletem sobre a ação das coisas acerca do nosso olhar; o primeiro enfatiza na terceira crítica que conhecer um determinado objeto não é uma forma de se aprazer nele, sendo que esse aprazimento só poderia ser compreendido em uma forma de contato mais íntimo com a arte. Mas como não é possível entrarmos em intimidade com a arte, posto que ela se camulfa, não entendemos portanto o que é esse prazer, apenas o sentimos, já o segundo esclarece em uma de suas obras onde tenta mostrar a indeterminação que há na arte, que nosso olho não tem capacidade de ver por completo, ambos direcionam o estudo mais especificamente para a imagem de arte, sendo esta poeticamente e mais coerentemente entendida pela ¹⁵reflexão e não de determinismos matematicamente definidos.

¹⁵Para Oliveira Lopes (2010) A existência desses juízos só é possível em razão do aspecto tautegórico da reflexão, isto é, aquilo que o pensamento se sente enquanto pensa, julga, sintetiza. Tais juízos são primeiramente reflexos de reuniões espontâneas de representações, comparações fluidas pré-criadas, sentidas, ainda não domiciliadas, agrupadas sob títulos subjetivos, que a reflexão poderá legitimar ou deslegitimar, realizando ou não a passagem para a objetividade das sínteses provisórias.

Pode-se sugerir partindo disso que o querer saber sobre a complexidade que envolve a arte lança sobre o sujeito mais perguntas sobre a mesma. Ambos os teóricos aqui citados não nos facilitam compreender a relação homem e arte, porque talvez não o possam fazer-lo, mas nos abrem caminhos para que possamos nos perder em busca da tal compreensão da arte e conseqüentemente daquele que a produz e a observa.

O cinema é nesse sentido objeto de arte que nos possibilita entrarmos nesse labirinto. Ao criar ambientes o filme nos afirma a potencialidade da arte enquanto algo imateril, a feitura da imagem com os objetos, o espaço, a luz e a sombra sobre eles, suscita em nós um incerteza já existente nas nossas relações com as imagens do mundo e da arte.

A plástica cinematográfica é uma atmosfera que aviva os fatos na tela, uma atmosfera criada por vários meios e ações que decoram a trama. É esta imagem que leva a sentir o filme. Para Inês Gill, "O cinema [...] interessa-se particularmente pela noção de atmosfera porque tem a particularidade de dispor de uma infinidade de instrumentos para a sua representação e transmissão ao espectador" (GIL, 2002, p. 1). Ao constituir essa atmosfera, o cinema constrói sentidos que mudam a veracidade dos fatos através de uma imagem que "fala".

3. DIREÇÃO DE ARTE

Los Borgia é uma obra cinematográfica que age como uma música composta por várias vozes diferenciadas, mas que entram em um mesmo tom correspondente, como uma melodia dançante que envolve o corpo e a mente, como em uma orquestra que conduz o ouvinte por vários instrumentos onde cada um faz sua parte. O cinema é como as artes plásticas, ou seja, as pinturas, as tintas, pincéis e as cores mescladas entrando na tela através da luz e das sombras como mais um instrumento a compor a orquestra. O cenário e o figurino são como uma pintura bruta, a ser lapidada pela incidência da luz sobre eles. Essa lapidação é desenhada através da luz no espaço e em cada objeto existente nele, como também sobre os personagens. Compreender essa arte mista significa, além disso, potencializar o campo da imagem, respeitando-o em sua complexidade plástica, em cada forma de construí-lo e em cada forma construída que agita o sujeito.

É preciso refletir sobre a relevância dos artificios e saberes que constituem a plástica de determinados filmes, que são entre outras coisas consequência de uma harmonia entres artes. As pinturas aparecem aí como mais um dos artificios a inteirar-se com o todo da história. *Los Borgia*, o filme em discussão, é como um quadro pincelado com os pincéis do barroco de Caravaggio¹⁶, Vermeer¹⁷, Rembrandt¹⁸ e Antônio Zanchi¹⁹, do Renascimento de Leonardo da Vinci²⁰ e Botticelli²¹ e o realismo de Edward Hopper²². A partir desta conexão entre artes, o filme adquire esse poder de revelar aquilo que está implícito na imagem, mas também oculta o que está explícito na história ali contada ou recontada. Esta arte torna-se então complexa, provoca insensatez a quem olha porque ela é absurdamente ilógica e penetra na imaginação do olhante. Nela existe muito mais do que se pode ver.

A composição imagética do filme pode, muitas vezes, funcionar com uma espécie de “maquiagem” que por um lado é como uma película protetora que afasta o espectador do que poderia lhe atingir negativamente da história, mas que por outro age como uma

¹⁶ Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

¹⁷ Johannes Vermeer (1632 – 1675).

¹⁸ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606- 1669).

¹⁹ Antonio Zanchi (1631- 1722).

²⁰ Leonardo di Ser Piero da Vinci (1452- 1519).

²¹ Sandro Botticelli (1445 -1510).

²² Edward Hopper (1882- 1967).

espécie de magnetismo que atrai esse mesmo observador fazendo-o se relacionar de modo desinteressado²³, ou seja, ao olhante não interessa obter conhecimento sobre o objeto e nem em tê-lo como um meio para um fim. É dessa forma que enxergamos beleza na coisa: “Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse é muito faccioso e não é nenhum juízo de gosto puro” (KANT, 1790, p. 50).

Portanto, ter juízo de gosto²⁴ sobre o objeto só é possível a partir desse olhar livre e desinteressado. Em alguns dos contatos que o homem tem com a arte do cinema, pouco importa do que se trata a história retratada pelo filme, mas o modo de transformação exercida sobre algumas realidades é que faz o observador ignorar objetividade e passar a ver a coisa do modo que ela está sendo mostrada, sem querer entendê-la. Ele fica em uma dialética com essa imagem que é agente sobre esse sujeito.

Se a imagem age sobre o olhante, obtém-se então uma comunicação desigual. Isso se tratando “de todos os observadores”: o interessado, o desinteressado, o crente e o tautológico. O interessado quer a utilidade da coisa, o desinteressado se perder diante do que vê. Já o tautológico acredita ver somente o que olha, enquanto o crente acredita diante das imagens sacras ou dos túmulos poderem ver para além, e, portanto, sua resposta está no que ele sabe que não pode ver (no divino), mas nesse sentido só diante da imagem que representa o sacro ou da imagem dos túmulos. E assim o crente “[...] Consiste em querer superar — imagetivamente — *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 40, grifos do autor). O crente tem em seu olhar algo que também ultrapassa objetividades, mas nesse contexto só determinadas imagens produzem força nele. Uma obra de arte minimalista, por exemplo, pode talvez ser para ele apenas um cubo e nada mais, do mesmo modo ele vê os tecidos sobre os corpos dos personagens apenas

²³ O termo desinteressado aqui referido diz respeito ao entendimento kantiano sobre o contato do sujeito com a arte. Para Kant se olharmos para a arte de forma desinteressada, nossa relação para com esta é estética, e não uma relação de onde podemos obter algo útil, como em qualquer outro contato que temos com o mundo e tudo que esta nele. Esse desinteresse não é aquele termo comum que reivindicamos para nos afastar de algo, na arte ele nos converge ao objeto.

²⁴ O juízo de gosto sugere a relação diferenciada com o objeto de arte, quando o observador vivifica o objeto em si pela faculdade da imaginação e do entendimento, mas sem conceito comum sobre o objeto. O que ocorre é uma conformidade em relação à forma de tal coisa, podemos, pois pensar que no cinema as formas do objeto é que de alguma forma maquia uma outra forma que ali está subjacente, ou seja, remodela a veracidade de uma história, de modo que o arte não se deixa ser conhecida minimamente, daí o cinema pode ser arte bela, enquanto poderia ser feio. O juízo de gosto não é compreendido como determinação, mas como reflexão, é uma relação sujeito objeto e sentir peculiar.

como tecidos cortados e costurados e nada mais. Mas em *Los Borgia* os objetos e os figurinos são uma cobertura macia a confortar o olho.

A estética pertinente ao departamento de direção de arte, através de narrativas ocorridas nos dias atuais ou em tempos antigos, como a do objeto em análise se ampara em diversos tipos de documentos: livros, arquivos públicos, fotografias, pinturas etc. Há um resgate de saberes para que se criem os seus próprios. É a plástica, ou seja, os elementos morfológicos²⁵, dinâmicos²⁶ e escalares²⁷, ou pictóricos da imagem, que colaboram para que possamos ver o cinema como um ser que possui alma. A articulação destes elementos alicerça o arcabouço de uma imagem, de onde pode brotar sentidos imagéticos subjetivos, aqueles que se soltam da matéria.

O diretor de arte é aquele que, juntamente com o diretor de fotografia e o diretor da obra, se ocupam da criação da atmosfera imagética fílmica. A partir do saber cinematográfico do diretor ou diretora de arte, o figurino e o cenário de um filme têm o poder de fazer um jogo de cores, linhas, formas, volumes e texturas que proporcionam unidade, um vaivém de elementos que descola o roteiro do papel. A junção destas peças deriva de um encontro da criatividade desses diretores com outras artes do passado e do presente, mas que em um só lugar e tempo transformam-se e se completam.

Podemos entender que o diretor de arte tem em si um pouco de artista plástico e é também por esse entendimento que ele consegue transpor as histórias para a tela do cinema e dar beleza ao filme. As artes plásticas são parte fundamental da história da estética, talvez por isso elas estejam tão interligadas com o cinema na composição do seu visual como um todo.

Essas referências estão visíveis em todos os gêneros e as ideias vêm de todos os períodos das artes plásticas. No filme *Los Borgia* de Antônio Hernandes o que se vê nos figurinos dos personagens é uma fidelidade ao momento em que a história se passa, os personagens femininos e masculinos são representados pela exuberância das vestimentas trabalhadas em volumetria e textura que exaltam o poder daquelas pessoas. É como se essa textura tornasse os personagens mais táteis ao observador. Esse recurso os torna sedutores, tirando-os do lugar de pessoas pecadoras que agem contra a moral, e colocando-os como

²⁵ Os elementos morfológicos: ponto, linha, plano, textura, cor e forma.

²⁶ Os elementos dinâmicos: movimento, tensão e ritmo.

²⁷ Os elementos escalares: tamanho, formato, escala e proporção.

seres causadores de prazer no observador no dado momento da representação desta história. O fragmento abaixo mostra parte de uma cena que pela sua constituição plástica conduz o espectador para o universo sacro e ambicioso da família Borgia.

A imagem em análise é parte de um movimento de panorâmica que a câmera executa ao mostrar o trecho de uma festa que a família faz para comemorar as vitórias de César na guerra, personagem que aparece no centro da imagem numa paleta de cor que se divide entre tons quentes e frios. Assim forma a atmosfera que representa o momento em que Rodrigo Borgia está enfatizado com suas vestimentas em tons vermelhos, cor tônica no quadro, o que o coloca em destaque mesmo não aparecendo no centro da imagem. À direita, está a personagem Catarina Sforza, que participa da festa que ocorre em um momento que ela é prisioneira de César, aquele que a capturou ao vencê-la na guerra. No centro está César Borgia, representando a imponência de um vencedor, o que salta também com volume e tonalidade fria do seu figurino.

Aqui o espectador tem um saber diferenciado de olhar e captar o belo a partir de uma afeição que ele tem em relação a esse objeto em uma dada representação. Esse ver peculiar desse observador sobre a arte pode ser compreendido como mais uma ponte para o conhecimento do cinema e as várias possibilidades que esta arte tem de afetar o seu observador, fortalecendo a tese de que ele possa ser compreendido não só como arte de representar fatos, mas que, em sua forma de fazê-lo, o cinema ultrapassa a simples representação. É possível perceber uma paleta de cor que se choca entre tons frios e quentes, mas não apenas como decoração do ambiente, mas como uma representação de personalidades dos intérpretes e do significado da cena.



Figura 2- Fragmento do filme *Los Borgia*-personagens Papa Alexandre VI, César Borgia e Catarina Sforza.

Na obra filmica, o figurino desenhado por Luciano Capozzi e com supervisão de Cristina Sopeña, elabora mais que roupas para os personagens. Constrói, por assim dizer, os sentimentos de cada um, e faz notáveis as individualidades dos mesmos. Os tons esverdeados que compõem o figurino de César Borgia na figura 2 parece ter sido tirado da paisagem que se vê no fundo da tela Renascentista a *Mona Lisa* 1503 de Leonardo da Vinci. Em alguns momentos do filme, é como se aquelas personagens estivessem dentro das pinturas do Renascimento, é como se o mesmo material usado para confecção dos figurinos de muitos personagens fosse a tinta usada na pintura da roupa da *Mona Lisa* de Da Vinci. É uma volta no tempo que remete, por meio das pinturas, a um contexto de época.

Há no fragmento uma harmonia de cores frias que envolvem o espectador naquele ambiente construído por uma atmosfera que dá essência à cena, onde César conversa com a irmã Lucrecia Borgia. Neste momento, a câmera trabalha em plano e contra plano carregando o espectador para o diálogo dos dois.



Mona lisa, 1503 - Leonardo da Vinci



Figura 3 - Frame do filme *Los Borgia*- personagem César Borgia

Cada personagem é revelado dentro desta poesia imagética produzida pelos artificios plásticos do filme. Apesar de suas almas escuras, em muitas das cenas os intérpretes são traçados com linhas suaves provocadas pela iluminação, que contrasta com as linhas sinuosas causadas pela volumetria do figurino.



Figura 4 – Frame do filme *Los Borgia* – personagem Lucrecia Borgia

Na construção de cada figurino e da maquiagem de Glória Pinar estão desenhados os traços destes personagens. O mesmo acontece no fazer do penteado mostrado no fragmento acima (figura 4), mérito das cabeleireiras Yolanda Sanchez e Natalia Sesé. Um dos resultados dessa construção é a composição do penteado da personagem Lucrecia, que com o auxílio da luz modela sua face e sua personalidade delicada, porém triste, ela vive um caos interno, coagida ou não coagida ela é parte do desvio de caráter dos Borgias. No entanto o arrumar de suas madeixas e sua leve maquiagem nos diz outra coisa e caímos em complacência. Lucrecia não é aqui a filha do Papa corrupto que compactua com ele, mas uma figura bela na tela do cinema. Seu rosto é traçado em enquadramento de plano médio e com uma luz que banha parte do mesmo.

A modelagem de suas madeixas deixa um leve desalinho provocado pelos fios soltos. Esta ação da direção de arte resulta em um contorno quebrado do lado direito da personagem e, assim, o pictural do filme é também advindo dessas ações. Há um desenhar dos corpos no espaço que vai rompendo com a linearidade das linhas e dos fatos, não havendo clareza quanto à veracidade da coisa refeita em arte. As linhas interrompidas tornam a imagem mais dançante e vivifica a ação do objeto. Ele se movimenta mesmo além do mover da câmera, do balançar visível. O objeto artístico em suas formas aguçadores de sentidos variados promove um impacto que faz o observador bailar. "Não importa se é trêmulo ou impetuoso, ou apenas uma vibração e um tremeluzir silencioso: para o espectador, ele é inexaurível." (WÖLFFLIN, 1982, p. 22). A cena do filme é imagem inesgotável, contínua em si e no olhante, movendo-o de um lugar de conforto que a tautologia crê existir.

3.1 Os corpos modelados no espaço

Na cena em que Lucrecia se casa com Afonso de Aragão, seu véu parece sair da tela. Posta no quadro de forma santificada, ela exerce seu papel na dinastia que era o de se casar com aqueles que de alguma forma fortaleceria os negócios de sua família. Longe de vestimentas que provocam obviedade, a personagem tem algo de feio em suas ações, que é sublimado pela roupa, do mesmo modo seu noivo, representado do lado esquerdo do quadro. Os vermelhos com bordados possivelmente em fios de ouro, diz ao observador

sobre a riqueza material que permeia nesse lugar. A direção de arte influi diretamente na atuação dos intérpretes ao modelar seus corpos no espaço.



Figura 5 - Frame do filme *Los Borgia*- personagem Lucrecia Borgia e Afonso de Aragão

Ao criar de tal forma, a direção de arte desempenha um papel que nos faz entender que a imaginação tem poder de transformação que concretiza e depois se eleva para além, de forma que a beleza existente na referida obra destrói o mal por assim dizer. A imaginação aqui existente consegue se manter firme e o véu que a personagem usa tem capacidade, mesmo em sua transparência, de deixar algo subjacente, entretanto esconde parcialmente a personagem e o que ela carrega em seu interior, enquanto encara um casamento por interesse. De outro modo prestaríamos mais atenção em todo o contexto histórico que envolve a cena, mas a arte nos possibilita esse livramento da realidade, enquanto bela e reflexiva, através da imaginação.

O véu que cobre a personagem parece nos dizer: a arte nos alcança enquanto a contactamos, isto é, numa relação dialética que parece não querer cessar, daí que, nesse processo, certamente saímos mais enriquecidos. Apesar de a arte nunca se entregar por completo, ela nos proporciona o pensar, nos instiga, submergimos nela e em nós mesmos.

Em sua liberdade criativa, a direção de arte resgata e reinventa, tanto porque volta séculos no tempo quanto porque singularizam em si aprendizados adquiridos de artistas de outrora. Através da imaginação, eles se lançam no passado. A imaginação, como é vulgarmente entendida, não cega o homem, mas o instiga a se descobrir mais complexo, ao

lhe propor questões e, no caso em pesquisa, as indagações vem de um acontecimento passado que no cinema é refeito em arte.

Ora, se é demasiadamente fantasioso crer que a arte refaz a vida e medir com tanta grandeza o material que veste os personagens de um filme, tornar-se-ia então desnecessário considerar o cinema como um conjunto de elementos que o torna arte, posto que esta, de uma forma ou de outra, é sempre uma mistura de coisas, é sempre o resultado de um fazer, que nunca se restringe a uma simples conclusão porque ela permanece em desenvolvimento quando colocada em contato com o espectador.



Figura 6 - Frame do filme *Los Borgia*- personagem Lucrecia e César Borgia

O fragmento ilustrado na figura 6, supostamente resgata um momento de proximidade entre os irmãos Lucrecia e César Borgia. Aqui o filho do papa se despede da irmã para ir à guerra em pleno ápice do poder da linhagem. Os figurinos modelados em volume e textura fazem com que os Borgias sejam engrandecidos para o espectador. No segundo plano em desfoque, os convidados da ocasião são divididos em uma simetria que se rompe na divisão dos tons frios e quentes presentes nas vestimentas: do lado esquerdo familiares e convidados, e no lado direito os Cardeais.

Ao centro da imagem o casal de irmãos está encoberto por um exagero de tecidos que parece os colocar para fora da tela. Enquanto Lucrecia esbanja delicadeza com seus cabelos compridos a cair por sobre seu casaco, César tem sua força evidenciada pela armadura. Mas essas descrições físicas dos objetos que faz parte da junção de coisas que

compõe a cena, não tem maior importância se não estivessem ali para além da matéria, para além do que são ao serem olhados. O volume da vestimenta do casal aparece como uma maneira de aproximá-los de nós como já frisado acima, mas distancia o que na imagem está interiorizado, subjacente, uma imagem que enquanto viva se divide em uma parte interna e outra externa. Na primeira parte está o vazio que aqui não pode ser evitado.

A volumetria tramada pelos tecidos gera uma espécie de emaranhado fazendo com que algo se perca do olho, e vale lembrar de novo, não só porque há aí matéria em grande quantidade, mas porque há significado para além do que está óbvio na imagem.

[...] a imagem é parte da representação, sua porção material, pois além de sua materialidade, a representação demanda um conjunto de elementos não materiais que estão além da imagem para representar, precisa de um contexto de ação e de interpretação. É nele que as imagens são interpretadas e efetivamente passam a "representar" algo" (SANTOS, 2012, p. 35).

É que às vezes só se torna crível entender que há algo por debaixo de uma coisa que olhamos ao sairmos da simples, gélida e monótona realidade, que sempre insiste em querer nos limitar a simplesmente aquilo que podemos ver e tocar ao modo comum de os fazer. Ao criar seus emaranhados, a arte talvez desperta em nós o que há de menos entendível no campo racional.

Toda essa articulação faz de alguns filmes a arte do belo. É por isso que ele torna-se meramente apazível ao colocar à frente de nossos olhos "a beleza do mal". Se pensarmos nas cenas do filme *Los Borgia*, perceberemos que há uma diluição do real sentido da imagem em que César Borgia aparece em um momento íntimo com a cunhada Sancha de Aragão, a noiva de seu irmão mais novo Jofré. A figura 7 é um trecho belo do filme porque está exposto de modo que liberta o observador de julgamentos. Do contrário o olho agiria guiado pela razão. Os artificios que executam a beleza da imagem colocam entre nós e a cena "uma grade" pela qual não podemos passar, de modo que encobre a ação real explicitando-a de outra forma.



Figura 7 – Frame do filme *Los Borgia* – personagens Sancha de Aragão e César Borgia

O filme *Los Borgia*, se desenha também por uma valorização do corpo que tocados pela luz e pela sombra se “sobressaem” da tela. Há um contraste entre os personagens, um equilíbrio entre o corpo nu da personagem Sancha e a textura da vestimenta de César. Desta forma o figurino tem o poder de fazer parecer o que está dentro da tela “palpável” para o observador. Há uma aproximação, mas que nunca deixa entender a verdade.

O espectador é, diante da imagem, aquele que “toca” o que “vê” na obra que lhe toca os olhos, e ele toca porque essa obra o olha, invade-o ao observá-lo, mas nunca há uma sensação sensorial. Esta é uma subjetiva troca entre o observador e a obra de arte. Sensibilizado e seduzido com o que vê, esse olhante despreza condições impostas que poderiam afastar-lhe do prazer de olhar a imagem e vê-la bela. Há formas e tons “dados” à história com a intervenção da direção de arte que influi positivamente na capacidade de perturbação que estas figuras têm de causar naquele que se coloca perante ela.

3.2 Uma beleza que evoca um tempo

Muitas das produções épicas sempre buscam trazer uma imagem que apresenta certa fidelidade referente às vestimentas, à mobília e à arquitetura de cada período em que a história retratada ocorreu. *Los Borgia* nos oferece uma aproximação mais importante com a época pelo figurino e pelo cenário. No fragmento a seguir (figura 8) nos deparamos

com móveis específicos daquela época. A cadeira que aparece entre as cortinas vermelhas é conhecida como cadeira de Dante ou Savonarola²⁸. Vê-se ainda dois móveis à frente com forma de cadeira curul²⁹. Ambas surgiram em meados do século XV na Itália. O tecido semelhante a tapeçaria que aparece na mesa, que reveste as cadeiras e estão a decorar o piso, é também uma particularidade daquele tempo.

Na imagem (figura 9) a mobília aparece na cena como elemento com os quais os intérpretes interagem. São cadeiras forradas em tapeçaria e com travas nos pés, uma referência ao tipo de decoração que se usava nos castelos e em outras residências da Renascença. O tecido sobre a mesa se assemelha consideravelmente a tapeçarias que eram usadas como se fossem toalhas. À esquerda do quadro observa-se cadeiras nos cantos das paredes, característica daquela época. A Renascença foi um período em que o homem buscou respiro, olhou para si mesmo, buscava espaço no mundo e as casas tinham, então, uma atmosfera mais livre, mais aberta por assim dizer. Nesse fazer imagético, a direção de arte de *Los Borgia* trabalha minuciosamente em detalhes plásticos distantes no tempo. Um trabalho de cor e proporção organizando no ambiente um *look* adequado ao momento desta história.

O tom vermelho que é constante tanto nos figurinos como já referido acima — nos móveis, isso proporciona aquecimento às cenas. Apesar de não ser a cor dominante no espaço, o tom se destaca por ser a cor tônica e por isso ressalta. Na figura 8 tem uma mescla de tons. Enquanto no chão o tapete em cor amarelada mantém o calor da sequência, as tonalidades das paredes suavizam o momento pela composição em tons pastéis monocromáticos.

Temos na figura 9 a mesma mistura de dois tons quentes, tal como sugere a figura descrita anteriormente. Mas o tom que aquece o chão agora é um tipo de piso escolhido na elaboração do espaço. Desse modo aqui se perde textura em relação à imagem 8, onde parece ser possível sentir a aspereza do tapete sobre o qual está o papa Alexandre VI.

²⁸ No movimento Renascentista, os móveis aparecem não como uma peça isolada tornando-se então parte de um projeto das residências da época, no entanto prevalecia nesses móveis características medievais. A cadeira Savonarola tem aparência de X com formas encurvadas, que ressurgiu no Renascimento de forma mais elegante e com estética mais equilibrada.

²⁹ Curul é um tipo de cadeira muito conhecida por ser de uso tradicional na Roma Antiga e na Europa até o século XX. Em Roma esse móvel simbolizava o poder político e ou militar que posteriormente foi adotado por de toda a Europa. O móvel é uma banqueta de pés cruzados sem encosto.

Os dois fragmentos (8 e 9) compõem as cenas em que o Papa é retirado de um momento com a família ao receber a visita de mensageiros enviados pela Condessa Catarina Sforza, inimiga forte dos Borgias. Ambas as imagens estão associadas a cenas de fúria de Alexandre VI ao perceber que a visita dos mensageiros tratava-se de uma tentativa de envenenamento por ordem da Condessa.

Essa descrição física que a direção de arte dá à obra, além de funcionar aqui como unidade, ou seja, sensação de continuidade advinda da harmonia da junção das coisas, é também uma forma de viajar no tempo. É por ela também que conhecemos o modo como a arte quer nos mostrar uma família que há séculos deixou sua marca na história da Igreja Católica, da Europa e do mundo. Nesse sentido, estamos a tratar também de uma arte que lembra e que evoca o passado à sua maneira livre.

A arte é uma criação aberta e nos induz a ver, à sua forma, tempos longínquos. Tal como a literatura, o cinema também sabe guardar e preservar os acontecimentos anteriores. Ele o faz à sua maneira forjada, no melhor sentido da palavra, posto que nenhuma história é repassada tal como ela de fato ocorreu. Da mesma forma, na obra literária ou nas artes plásticas, ambas recontam, recriam histórias, mas nunca as repetem.



Figura 8- Frame do filme *Los Borgia* - personagens Alexandre VI e alguns membros de sua família



Figura 9 - Frame do filme *Los Borgia*- personagens Alexandre VI e alguns membros de sua família

Podemos, pois, pensar que o filme que traça a história da família Borgia encontra no belo uma forma de salvaguardar uma história no intuir da cada espectador. No entanto, não é possível aqui expandir essa questão do cinema que lembra pela estética, mas é importante deixar explanado que a reflexão sobre a arte bela é extensa, e que sim, é uma forma de saber sobre arte que tanto inquieta e nunca coube em explicações conclusivas.

3.3 O espaço, os objetos e a luz

Toda a indumentária do figurino entra em unidade com o cenário executado pelo cenógrafo José Miguel Bobín. Ele une elementos que, ao serem captados pela câmera, dão atmosfera às cenas da obra.

Los Borgia é um filme que revela uma conexão entre os dois ofícios principais da plástica do cinema: a direção de arte e a direção de fotografia. Enquanto uma monta o espaço e espalha sobre ele objetos que ajudam a tecer a trama, a outra capta esse ambiente e objetos, contornando-os, ao iluminá-los de forma que os tornam mais vívidos no momento da observação da obra pronta.

A luz torna-se, assim, um ser insinuante. Ela é parte da imagem que, enquanto vive e age, trabalha para o completo envolvimento do observador com o filme. A luz aquece o momento que enfatiza uma das cenas mais sensuais da trama.

Nesses momentos, *Los Borgia* é composto por um olhar voltado para uma harmonia de cores quentes. Percebe-se uma fruição entre as peles dos personagens e o cenário. O olhar passeia por uma textura visual e tátil, notadas nas peles do casal, nas paredes e nas cortinas. Sombra, luz e objetos falam uns com os outros, e se tocam juntamente com o casal. A luz e a sombra que atingem as peles dos intérpretes tocam também o olhante³⁰, compreensível, que sabe utilizar sua faculdade de julgar, e que julga de forma complacente. É esse observador não crente e não tautológico, que sabe se colocar dentro da imagem, mesmo havendo entre ele e esse objeto certo impedimento imagético. A imagem transmite conforto ainda que enfatize um momento de traição em família. Nos dois fragmentos (figuras 10 e 11), Juan Borgia se relaciona sexualmente com a noiva de seu irmão Jofré. Diante do não entendimento de saber julgar com conceitos, nos atentamos ao que a cena nos mostra, a saber: figuras esculpidas pela criatividade humana, dentro de uma imensidão de coisas palpáveis e não palpáveis.



Figura 10 – Fragmento do filme *Los Borgia* – personagens Sansha Aragão e Juan Borgia

³⁰ Olhante é o ser que está diante daquela imagem que perpetua nesse sujeito olhando, que tateia pelo espaço entre ele e esta imagem não passiva. Na condição de olhante o espectador é exigido e trabalhar em um contentamento perturbador, encontrado em seu próprio caos interior.



Figura 11 – Fragmento do filme *Los Borgia* – personagens Sansha Aragão e Juan Borgia

Aqui se destaca a importância da ligação entre direção de arte e direção de fotografia. Os objetos e a captação dos mesmos é o que desenha a cena. Há velas espalhadas pelo cenário. Esses artefatos, além de nos localizar em um tempo que a luz de fogo era essencial nos ambientes internos, constrói o ambiente pedido na cena. A partir da captura desta imagem obtém-se uma tonalidade monocromática, envolvente e quente, fazendo entender o momento dos intérpretes que aparecem nas imagens. Os fragmentos são partes de um plano conjunto onde a personagem Sancha de Aragão trai o noivo com seu cunhado. As ilustrações são realidades sublimadas pela capacidade criadora, absorvida pelo desalinho interno do espectador, isto é, pela sua subjetividade, pela sua verdade própria.

É verdade que cada um que olha busca sua resposta, mas a imagem por sua vez recua, porque ela olha para o sujeito e o inibe de certa forma. Talvez aí o desinteressado consiga contactar “melhor” a imagem, porque diferentemente dos outros olhantes ele sabe se envolver e entender que não vê tudo. Ele compreende que evidência não é revelação. A desigualdade dialética entre o sujeito e a imagem está no fato de que a imagem interage muito com o olhante, mas pouco responde às suas indagações. Aquele que não entra em complacência, não percebe a arte se desdobrando para lá do óbvio, se eternizando em seu permanente desenvolvimento.

Em suas várias formas tocáveis ou não, a arte se parte diante de nós, se desfaz e se refaz em nossa faculdade da imaginação, suas formas desmembradas tornam-se partes

vistas e outras partes sentidas, e assim ela se impõe a nós em matéria e espírito. Aquilo que o homem imagina se desenha na arte pelas suas verdades internas. O filme pode ser tramado justamente para aguçar, o subjetivismo inerente em cada um de nós.

O estado subjetivo que o homem se encontra diante das artes e de outras imagens do mundo não é algo divergente da sua natureza, posto que é ele naturalmente um ser subjetivo. Sua incessante e sábia busca por respostas lhe faz muitas vezes deixar de observar compreendendo que ele não vê tudo. Nesse sentido, o cinema aparece como uma arte que faz esse espectador entender que ele não sabe tudo sobre aquilo que ele olha. O seu vê sobre essa tal história é representado na tela do cinema, modificado por uma união complexa de várias ações artísticas.

Nesse fazer, a obra é nascida do próprio homem e, enquanto observada, ela vai se tornando algo que passa a viver com esse sujeito. Enquanto bela, nesse modo de construção, a arte ao invés de se tornar inútil no mal sentido da expressão, ela se eleva para um patamar inacessível.

4. DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

No filme cada plano é uma estrofe de poesia feita em tonalidades variadas. A fotografia no filme age como uma escrita que vai desenhando histórias através de quadros. É essa escrita feita a partir de luz e sombra, que ao serem incididas sobre um espaço, objetos e corpos tornam-os agentes tocantes no observador. É essa fotografia que leva as telas pintadas a mão por grandes gênios das artes plásticas para as telas do cinema, uma construção artística que pode fazer o observador se perceber dentro desse universo criado, assim este reflete sobre o que é a conexão do homem com o todo que está em volta.

A relação entre o homem e o mundo é sempre uma troca porque o nosso olho não é mecânico, não é um mero órgão que faz parte da harmonia imagética de nossos rostos, mas é o olho que vai, busca algo e traz esse algo para nós. É preciso que compreendamos que nem sempre sabemos decifrar o que é devolvido pelo olhar da imagem, é como se a arte tirasse algo de nós ao nos olhar, mas aí ela devolve. Seria a potência da arte que está em nós memsos? Podemos e devemos escrever sobre a imagem do cinema, mas ao final do estudo permanece a indagação, pois ele não é iconográfico. Quando o homem deixa de pensar guiado pela tautologia ele vê além, ele vê o vazio.

Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que Vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda - ainda que momentânea praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. É exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 29, grifos do autor).

Porque a imagem diante de nós está sempre repleta de várias significações e se nos distanciarmos da tautologia e das certezas que ela acredita alcançar, entenderemos que não é possível obter o que olhamos em seu todo. A imagem não é só o significado representado, logo o filme *Los Borgia*, não se torna para o espectador apenas a representação da história da famosa dinastia Renascentista que utilizou o poder eclesiástico para torturar e matar. Aliás, isso não interessa a este espectador, pois mesmo que o filme lhe mostre aquilo que ele não quer ver, ele o vê, ele se engana e sente a arte. Ele se apraz mesmo diante do erro e da violência, como fica visível nos fragmentos abaixo (imagens 12 e 13) quando o personagem César Borgia dá um golpe de espada no personagem Perotto, assassinando-o por ciúmes da própria irmã Lucrecia Borgia e por interesses financeiros do Papa Alexandre VI. O tenebroso César está iluminado por uma luz que adentra pela janela, como se ele estivesse agindo em prol do bem, como se fosse um ser de luz. Essa afirmação

pode até ser contraditória ao acontecimento do momento, mas também é inegável que haja beleza na cena, que é constituída por cada tocar da luz no espaço, nas vestes e nas peles dos personagens.



Figura 12 – Frame do filme *Los Borgia* – personagem Papa Alexandre VI, César Borgia e Perotto



Figura 13 – Frame do filme *Los Borgia* – personagem Papa Alexandre VI, César Borgia e Perotto

O fazer filmico coloca frente a nossos olhos a “beleza da morte”. Aqui o espectador mede força com imagem para resistir ao pecado. Há um olhar livre, por exemplo, sobre a cena em que o Papa Alexandre VI abençoa seu filho Cesar Borgia com o sangue que ele faz jorrar de seu cunhado Perotto sobre as vestes do Papa, como está explícito no plano conjunto do fragmento da direita, onde os personagens aparecem envoltos por uma contraluz. Nessa cena do filme a luz age como uma forma de poetizar sobre a tela do cinema, sobre o espaço. O que compõe o ambiente é como um papel onde a luz escreve sua poesia sem letras, mas com formas, com contornos que proporciona beleza. É uma poesia escrita em cima de um texto assombroso. É daí que as imagens dos fragmentos seguintes se tornam cenas livres do real contexto histórico, de modo que liberta o observador de julgamentos.



Figura 14 – Frame do filme *Los Borgia* – personagem Papa Alexandre VI, César Borgia e Perotto



Figura 15 – Frame do filme *Los Borgia* – personagem Papa Alexandre VI, César Borgia e Perotto

Esse cinema belo surge de uma transformação de uma história, de uma espécie de intervenção sobre um acontecimento passado. O diretor de arte e o diretor de fotografia voltam séculos atrás, regride a uma determinada época. O que nos parece é que estes profissionais da arte chegam nesse passado e dizem: vamos agora reinventar, refazer o que se passa, vamos remodelar tal história e colocá-la dentro deste quadro em três dimensões. É como uma espécie de “lapidação” sobre a rocha bruta transformada em uma pedra lapidada que esconde verdades com seu brilho.

Essa reconstituição artística nos faz sentir o tempo em que a história se passa, mas de forma livre e longe de qualquer prejuízo que esses seres poderiam nos causar. Sob tudo isso há uma artimanha, uma criatividade artística, que por um lado nos liberta para um julgamento livre, e por outro nos protege das lanças das guerras medievais, de modo que o observador se apraz e se eleva “sem medo” sobre aquilo que poderia lhe afastar do objeto que o toca. Esse sujeito é um observador afetado pela sublimação, termo que Kant reivindicou apenas a natureza e a seus grandiosos fenômenos.

4.1 Uma realidade recriada

A plástica vista no filme consolida a realidade recriada pela constituição plástica possibilitada pelo cinema, que em alguns trechos da obra cria uma atmosfera Renascentista, comumente retratada pelas tintas e pincéis nas pinturas de Botticelli e outros artistas que representam o movimento. Essa troca perceptível entre artes tão visível na obra Espano-Italiana surge como mais uma das artimanhas executada pela engenhosidade humana na intenção de embelezar uma realidade feia. Em *Los Borgia* a personagem que representa a filha do papa parece pincelada pela manipulação da luz e moldurada pelo enquadramento e posicionamento da câmera. Ela está cercada por uma contra-luz, um contorno em linhas que se quebram pelos fios de seus cabelos. Talvez a beleza em *Los Borgia* em parte se defina aí, parece-nos que a história se desenha no estilo pictural, no quebrar dos traços. “Uma silhueta pictórica que nunca pode coincidir com a forma o objeto” (WÖFFLIN, 1979 p. 28).



Figura 16 – Frame do filme *Los Borgia* – personagem Papa Alexandre VI e Lucrecia Borgia

Quando Wöfflin fala de linhas que não nos mostra a forma do objeto com precisão passamos a perceber um cinema que é pintado em forma de dança onde os pincéis fazem curvas na tela, é como se os pincéis pulassem a depender do ritmo da música, eles saem da superfície por um instante, como se nesses saltos as linhas se rompessem. A personagem Lucrecia tem uma tonalidade leve, suave, mas não empalidecida, na imagem acima a personagem é composta com essas linhas confusas, aqui a interprete está iluminada por uma luz Renascentista daquelas que nos

reporta ao período que Botticelli traçou corpos feminos nas telas com luz suave e linhas precisas, no entanto o que traça o lado direito de Lucrecia no fragmento analisado é um contorno de textura mais semelhante ao barroco, estilo que traça figuras com um aspecto de textura mais evidente, e linhas mais imperfeitas.



O Nascimento de Vênus, 1483 – Botticelli

O olhar capta em Lucrecia uma mulher botticelliana inventada pelo cinema, mesmo desenhada em linhas quebradas diferentemente das mulheres das telas de Botitcelli. Ela é retirada conscientemente ou não, das telas renascentistas por assim dizer, trazida dos quadros pintados à mão pela lente e colocada pela da câmara dentro da tela, dentro do cinema épico. A personagem carrega em si uma expressão de fragilidades e doçura misturada à melancolia que representa as figuras femininas pintadas por Botticelli na obra *O Nascimento de Vênus* de 1483, o que a coloca nesse lugar de figura feminina Renascentista. O que há aqui não é imitação, mas duas formas de artes conectadas por meios de práticas distintas, por mecânicas que se diferem, havendo, no entanto, espírito que aviva a arte que está em ambas as formas de criação humana que sabe operar sobre quem observa.



Figura 17 - Frame do filme *Los Borgia*- Lucrecia Borgia



Fragmento da obra *O Nascimento de Vênus* 1483 - Botticelli

Essa semelhança não acontece por que o fazer filme é copiar as artes plásticas para o cinema, não simplesmente pelo fato da atriz trazer traços típicos europeus tal como as mulheres pintadas por Botticelli, mas porque há uma luz que também pinta ao manusear da câmera e dos refletores de iluminação. Ela pinta porque lança sobre a personagem essa iluminação que sobre sua pele pincela e evidencia a atuação da interprete, embelezando a sua expressão, tornando-a mais prazeroso de ser olhado quando de outro modo poderia não o ser. O bem está que sentimos diante de tais imagens deve-se a um determinado processo criativo dos executores que encontram na liberdade da criação esta forma de retratar a personagem. É como se essa relação entre o observador e o cinema revelasse por memórias guardadas em cada criador e apreciador, pois o que percebemos em tais produções nos faz conectar várias formas de artes, pertencentes a várias épocas, e enlaçadas em um só fazer artístico.

Esse desenhar melancólico executado pela câmera torna-se mais real ao entendermos que a lente é a ponta de uma caneta mágica escrevendo por uma certa superfície traçando significados. Ela é como um olho que vê um ambiente de tal forma e o capta, influenciando ao tocar com luz e sombra em cada objeto, corpos e cores ali colocadas pela direção do filme e pela direção de arte. Na imagem (figura 18) a personagem e seu pai falam sobre seu próximo casamento, agora com Afonso de Aragão, quando Lucrecia tenta se recusar, pois ainda não esqueceu seu ultimo esposo Perotto, de quem ela espera um filho.

Apesar do contexto do momento eles são revestidos em luz. Como se Lucrecia Borgia e o Papa fossem seres santificados. Por esse artifício eles saltam da tela para nós por assim dizer, mas estão distantes ao mesmo tempo. Tanto de nós como deles mesmos como de fato foram. Lucrecia aparece nas cenas do filme sempre coberta por tons mesclados entre o escuro e o pastel a depender da cena. Essa diversidade de cores de suas vestimentas torna essa mulher um sinônimo de luxo e ternura, misturados à onipresença do mal que ali reside, mas que são encobertos em meio às astúcias do cinema.



Figura 18 - Frame do filme *Los Borgia*- personagem Lucrecia Borgia

Lucrecia é uma mulher imersa nesse universo obscuro, é a personagem que proporciona respiro ao apreciador. Pincelada entre o bem e o mal, a personagem torna-se sombra e luz submersa na representação desta história. A obra é uma realidade refeita na arte de representar que tem o seu lado desprezível transformado em algo aprazível ao olhar desse observador complacente que não é afetado pela real história da família Borgia, mas pelo que lhe é mostrado no cinema.

O próximo fragmento (figura 19) apresenta uma luz que atravessa as imagens como flechas. A pintura de estilo realista ao lado do fragmento do filme sugere que as artes sempre se encontram ainda que separadas no tempo e no espaço. Há no frame um enquadramento que tem uma simetria que é quebrada pela invasão da luz que envolve o espaço ao entrar pela direita do quadro. Aqui observamos um fragmento de um momento em que César aguarda sua irmã Lucrecia sair do banho.

O plano conjunto acentua o irmão apaixonado enquanto o mesmo aguarda Lucrecia trocar de roupa para levá-la ao encontro do pai recém-nomeado Papa. A cena completa mostra César a andar de um lado para o outro. À direita e à esquerda do plano, o personagem olha para fora da janela, sempre se deparando com uma luz a banhar seu rosto. A simetria da imagem se quebra a todo o momento a partir do movimento do corpo do personagem no espaço e pela luz incidida pelo lado direito. A luz nessa cena dá ênfase,

atuando talvez como uma máscara que esconde do olhante o afeto proibido que César sente pela irmã.

Podemos observar nas duas figuras a semelhança entre uma luz feita com tinta e outra feita no manéjar da câmera, que manipula o espaço. São dois meios diferentes a criar ambientes. No entanto, ambos provocam imaginação.

A pintura de Hopper é toda a cena feita pelo pintor em um traçar que mescla linhas retas com tons quentes e frios em um ambiente impactado por uma luz jogada na parede a pinceladas carregadas de tintas brancas. Aqui o executar do artista constrói algo retangular em posição diagonal, uma luz do alto, é o que o pintor sugere, uma luz de linha precisa natural como aquelas que o sol joga dentro das nossas casas pelas janelas em nossos lares. A retidão dessas linhas se dão pela forma do desenho das janelas postas em nossas paredes, uma realidade existente do fazer humano e daquilo que não se entende por execução do sujeito humano a saber: a luz natural do sol, ou da lua quando cheia em noite de céu limpo. Na pintura, no cinema ou em outras artes juntam-se ambas as coisas em um dinamismo encontrado a partir de uma determinada disposição de entrega perante a tal coisa.

É sabido que na imagem do filme, há movimento real se a olharmos vendo o desenrolar de toda a cena, enquanto na pintura a imagem é dinâmica em nossa imaginação, faculdade que nos faz fantasiar sobre o que as figuras pintadas por Hopper falam na cena do quadro, nos faz pensar sobre quais espaços do ambiente elas andaram ou ainda vão andar depois dessa conversa que a cena feita nessa mistura de tintas sugere. Buscamos entender também como está a noite lá fora. Somos direcionados para a parte externa do ambiente pintado, porque a luz que entra com tanta expressão pela janela nos possibilita imaginar o quão bonito deve estar o ambiente externo, o quão admirável deve estar o céu.

Aqui há uma magia que provoca o refletir sobre como cinema e pintura nos possibilita entrar nessas imagens nesses mundos irrealis. *Conferência à noite* de Edward Hopper representa uma realidade por uma harmonia de tons quentes e frios, onde o azul do teto choca-se com o tom amarelado dos bancos. Na obra fílmica percebemos o tom azulado das cortinas provocado pelo tocar da luz fria sobre elas, mas que contrasta com o leve amarelo do chão. É dessa forma que o nosso olhar encontra pinceladas de tinta dentro da tela de cinema e é também por isso que esse cinema torna-se imagem densa, complexa, intrigante. Trata-se de um visível com o qual lutar torna-se paradoxal, quebra com verdades estabelecidas sobre o sentido desta ou daquela imagem, desta ou daquela obra e arte.



Figura 19 – Frame do filme *Los Borgia* personagem César Borgia



Conferência à noite 1949 - Edward Hopper

No segundo plano do quadro (figura 19) está Lucrecia centralizada tal como ela está na vida do irmão, enquanto César aparece em primeiro plano amparado por duas

luzes: uma que entra do lado esquerdo tocando sua face e outra do lado direito, em forma de feixes que entram pela janela atravessando o quadro de um lado a outro. Observamos então que câmera e pincel delineiam formas que geram objetos de artes em tempos e lugares diferentes, mas na estética a troca de culturas nos possibilita imergir mais profundamente na busca pelo entendimento das ações humanas em sua criatividade artística e o impacto disto na percepção destes objetos.

4.2 Luz e Sombra

Parece muito óbvio fazer esta relação pintura Renascentista e cinema, já que o filme em discussão retrata a vida da famosa família Borgia, dinastia que deixou sua marca na história em meados dos anos 1400, época da efervescência do Renascimento na Itália. Mas essa seria uma tese demasiadamente simples para explicar essa troca entre artes. Mesmo se a relação pintura e cinema aparecem apenas como forma de estabelecer em que tempo tudo se passou, ela teria sua importância imagética para a narrativa, mas voltemos nosso olhar para, além disso.

É pertinente ressaltar ainda que a fotografia da obra não se restringe a trabalhar com uma luz totalmente mesclada com sombra, ou seja, luz rebatida, luz e sombra pouco visíveis. Por todo o decorrer do filme nos deparamos com modos diferenciados de captação da imagem e da manipulação de luz e sombra, quando estas tocam os artefatos e os corpos. Podemos aqui entender a luz como um pincel impalpável que deforma o já existente, configurando um dos elementos que tornam o cinema um objeto vivo e tocante, a partir dessa semelhança com a pintura. E sendo a luz uma das facetas a compor esse belo e a possibilitar à invenção da beleza em *Los Borgia*, torna-se ela também capaz de provocar desinteresse, ou seja, um modo livre de apreço no momento em que o olho está descompromissado com objetividades e resultados lógicos diante do objeto.

Nos fragmentos abaixo (figuras 20-21) observemos há genialidade dos seres humanos fazedores de arte que enquanto utilizam meios de outras artes são seres “preferidos pela natureza”, como explica. Kant se referindo ao gênio como aquele que “a natureza dotou para a arte bela” (KANT, 1790, p. 155).



Figuras 20 – Frame do filme *Los Borgia* – personagens Catarina Sforza



Figura 21 – Frame do filme *Los Borgia* – personagens Lucrecia Borgia e Alexandre VI

Partindo da engenhosidade do executor a câmara sabe camuflar e revelar os sentimentos das personagens. A interprete Catarina Sforza que aparece na imagem 20 é delineada por uma luz dura e conflitante que realça a frieza e perspicácia da personagem. Na figura 21, uma luz rebatida e suave é espalhada por todo o quadro fazendo sobressair a

ternura de Lucrecia Borgia ao dialogar com seu pai, que tem parte do rosto ocultada pela sombra provocada pelo rosto da filha.

Essa mera descrição dos dois fragmentos não chega nem perto de esclarecer o que tais recursos cinematográficos ressignificam na obra. Falar sobre os tipos de iluminação e de como ela representa cada intérprete não denota que esta imagem é dada ao observador, mas causa-lhe reflexão. Quem poderá provar que a descrição desta imagem nos revela todo o seu potencial enquanto imagem bela e viva? Nem mesmo a arte mais desprovida de detalhes comumente vista como simplória pode assim ser olhada, como diz Didi-Huberman sobre a arte minimalista:

“[...] as imagens de arte — por mais simples e “minimais” que sejam — sabem *apresentar* a dialética visual no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude. As imagens da arte sabem produzir uma poética da “representabilidade” ou da “figurabilidade” [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 97).

A direção de fotografia nos estimula a inventar sobre o que sentimos diante da imagem. E pode ser entendida no cinema como uma ciência subjetiva que trabalha e promove um jogo de luz e sombra desenhando assim as silhuetas dos personagens, explorando a projeção de raios de luz no cenário e a forma como esses raios são incididos em tudo que compõe o espaço. Frisamos insistentemente e a todo o momento luz e a sombra porque elas são parte do núcleo do cinema e de sua importância imagética.

É toda essa criatividade que nos tira do lugar de conforto e nos faz indagar sobre o que vemos, o que não quer dizer que vamos obter respostas de todas as questões que a imagem abre em nós, porque respostas tira de nós a possibilidade de saber nos vendar para sentir a arte, que mesmo quando minimais, são complexas. As imagens do cinema sabe nos impor “fechar os olhos”, para não ver a realidade não prazerosa, pois o olho viaja entre a penumbra a luminosidade que são caminhos construídos no espaço e no tempo, esses feitos técnicos e estético dão outras formas as histórias.

4.3 Uma luz que sublima

A arte cinematográfica é em si causadora de sublimação porque com seus artificios ela torna-se poder, grandiosa e digna de medo. Há planos no filme *Los Borgia* que nos

puxa para um universo composto por uma estética que nos parece um cristal negro assombroso onde nosso olho se perde por entre as facetas.

O sujeito fica inquietado pelo olho e assim é obrigado por uma força maior que a imagem tem sobre ele: a de se colocar entre o conforto e o medo exercido pelo que ele vê, e ele não quer sair dessa situação. Há então uma “inadequação da faculdade da imaginação” (KANT, 1790, p.98), esta que assim se torna quando o olho não se distancia e apreende ao máximo e chega mesmo à busca pela compreensão.

O mesmo pode também bastar para explicar a estupefação ou espécie de perplexidade que, como se conta, acomete o observador por ocasião da primeira entrada na igreja de São Pedro em Roma. Pois se trata aqui de um sentimento da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição de ideia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência (KANT, 1790, p.98).

Assim é o espectador que fica em um estado de completo envolvimento com a situação da cena do filme, com a forma do objeto de arte que é “presença figural” que lhe atinge, sim, porque se a imagem sublima, e se a imagem inquieta é porque, mais do que forma, ela também tem presença, uma presença forte irresistível que priva ao menos parte da nossa capacidade de raciocínio. Ela é sempre resistente ao olhante que é obrigado a se recolher na complacência.

Kant em sua defesa da natureza como sublime afirma que quando o sujeito quer se afastar da terribilidade das ondas enfurecidas do mar, por exemplo, ele pode sair do êxtase e entrar em estado totalmente racional de modo que não mais medimos força, conseqüentemente a natureza transforma-se em poder que possui ânimo devastador sobre aquele que a observa e que neste momento sai do domínio da faculdade da imaginação por instinto de proteção à própria vida: “Dessa maneira a natureza não é ajuizada como sublime em nosso juízo estético enquanto provocadora de medo” (KANT, 1790, p. 108). A natureza é sublime enquanto resistimos a ela, tal como ocorre em muitas das cenas do filme *Los Borgia*. Onde há um apuro técnico que nos aparece como um mal, mas que lutamos para resistir a ele.

Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não considerarmos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Portanto, para a faculdade de juízo estético a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte dinamicamente sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo (KANT, 1790, p. 106-107).

Sublime é o objeto de medo, mas enquanto o enfrentamos. O frame destacado abaixo (figura 22), traz um trecho do filme que faz parte de uma cena onde são tratadas questões de domínio que Rodrigo Borgia, então Papa, quer exercer sobre a igreja e os fiéis. O que há, na imagem, é uma representação de uma ação inaceitável. E por que não um objeto de medo? Mas também resistente para quem olha? A inventividade que compõe a imagem não se coloca ali somente por uma forma construtiva, mas por uma união de saberes entres duas formas de arte.

Na imagem é perceptível uma ligação à pintura barroca, onde sombra e luz são olhadas em separado, assim o diretor de fotografia Javier Salmones encontra o modo de envolver o observador no mundo oculto dos Borgias, e é também com essa luz marcada que fica perceptível a personalidade assustadora de um homem corrupto que usa o sacro como seu meio de alcançar poder. O fato de a imagem abaixo causar incômodo pelo fato de trazer um olhar que resulta em uma expressão que demonstra perversidade, não oculta a beleza da mesma. Mas vai para além do belo, incapacita de certo modo a faculdade de imaginar, a imaginação não cabe sozinha diante do nosso envolvimento com o que ocorre no plano conjunto, de onde é retirado o fragmento que faz pulsar no observador a expressão facial do personagem.

O rosto do personagem que representa o Papa Alexandre VI, é um reflexo da utilização dessa lucidez e penumbra visíveis, o que ao mesmo tempo revela-nos dois lados do homem que habita entre o mundo da fé e o da corrupção. Ele está envolto pela escuridão e nos é mostrado como ser um dominado pela sombra que não deixa brecha de respiro para quem observa a imagem. Nem por isso, o que vemos, perde a beleza constituída, tampouco conscientiza totalmente o observador do mal que há nas ações deste ser, que mesmo nesse contexto obscuro sabe seduzir o observador complacente, que não se preocupa em tentar se afastar da imagem.

O olhante é como aquele que olha para a natureza em sua grandeza incalculável e mesmo sabendo que há riscos diante de tal grandeza não se afasta dela, mas tenta adequar suas forças para com ela. Ele entra em sublimação, ele “fecha os olhos” e não vê o que há de ruim na imagem. Há uma plástica filmica a conduzir seu olhar, há uma beleza, uma subjetividade que evolui para mais, “que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 99).

O enquadramento do plano explora o busto do personagem focando na expressão facial do mesmo e desse modo enaltece também o gosto pelos bens materiais cultuados por

esse homem ao mostrar parte de suas luxuosas vestimentas. A vinculação que há entre a direção de arte e a direção de fotografia unem-se e criam uma pintura filmica semelhante à obra *Judite e Holofozes* 1559 de Caravaggio. As duas imagens parecem conversar, representando figuras emersas nas trevas. Os tecidos que compõe as vestimentas das figuras fazem o olho coreografar por um vermelho que satura ao ser impactado pela luz.

Essa luminosidade ressalta o lado direito do rosto do ator, como se o diretor de fotografia trabalhasse com tinta branca, o que nas pinturas aviva o vermelho. Por outro lado temos na obra de Caravaggio o tecido que aparece acima das três figuras, onde o tom vermelho é envolvido pela penumbra do fundo do quadro e aparece menos iluminado em relação à tonalidade da roupa do Papa. O pincelar de Caravaggio possivelmente é resultado de uma mistura entre tintas vermelhas e cinza, o que quebra a saturação da cor. É com essas características das artes plásticas que se modela as demandas da vida espiritual de um ser que finge estar na luz, mas que venera a escuridão.



Figura 22 - Frame do filme *Los Borgia* – Personagem Rodrigo Borgia



Judite e Holofernes 1599 - Caravaggio

O próximo fragmento (figura 23) traz uma composição fotográfica que é ilustrada pelo uso da luz e da sombra que enfatiza o ardiloso César Borgia, filho da Papa Alexandre VI, e que na imagem abaixo aparece na mesma composição plástica que molda o personagem do fragmento anterior. Essas características entram então na trama atuando, como mais um intérprete no espaço, como mais um instrumento a compor essa música que faz o olho dançar sem nunca compreender inteiramente a melodia, mas se deixa levar por ela. A plástica da cena em claro e escuro apresenta o intérprete em um momento que planeja seus crimes, com os quais ele acredita alcançar riqueza e ganhar de vez o coração da irmã Lucrecia, seu maior objetivo.

Na imagem podemos observar um enquadramento assimétrico que direciona o observador apenas para um lado do plano, como um impedimento para este olhante que vê apenas um lado da história, apenas um lado dos Borgias, para o resto o olho se fecha. Aqui, o personagem aparece mergulhado na escuridão onde planeja seus feitos em prol do alcance de mais poder, e ao mesmo tempo recebe um comunicado de seu pai, que diz está

planejando o casamento de Lucrecia. É dessa forma que nesse momento a fotografia de Javier Salmenes desenha o personagem invadido por uma agonia advinda do ciúme que sente pela irmã.

O personagem está enquadrado em um plano próximo, deixando notável seu despondimento em uma face pouco expressiva revelando sua frieza e força diante da contrariedade que lhe é posta em conversa com o pai. O rosto de César assemelha-se consideravelmente com o rosto do *Davi com a cabeça de Golias* 1610 de Caravaggio, porque ambos as faces estão divididas como se aí nos fizesse enxergar os dois lados de cada pessoa. Mas para, além do podemos descrever, as características das imagens de arte nos impõem traços que se apresenta paradoxalmente. O claro e escuro não estão aqui apenas na forma de explicar como se pinta ou se fotografa no estilo barroco, mas proporcionado intuição da diante da complexidade da imagem de arte. Neste recorte a estética barroca sublinha a aflição de um homem apaixonado pela própria irmã. O filme pincela assim uma possível relação incestuosa, mas bela. Como entender uma dialética complacente com esta imagem diante do que ela representa? Basta que não nos interessemos, o que vemos não é bom ou útil, nem é agradável, mas belo em si pelas formas da composição.



Figura 23- Frame do filme *Los Borgia* – Personagem César Borgia.



David com cabeça de Golias, 1610 - Caravaggio

A história além de tratar da corrupção executada através dos benefícios do clero pela família Borgia dentro da Igreja Católica da Renascença, frisa ainda a controversa relação entre os irmãos César e Lucrecia, revela também no cinema como os eclesiásticos agiam contra os inimigos de guerra, o que a fotografia de Salmenes deixa explícito nos detalhes que a luz desenha ao tocar nas peles dos dois personagens da figura 24. É o que vemos no fragmento em que César tenta seduzir Catarina Sforza sua então prisioneira. Na imagem percebemos que a sinuosidade das formas de seus corpos provoca uma espécie de definição entre luz e sombra na pele.

A luz de fogo que aparece na cena de traição nos remete a tempo onde esta era parte da vida destas pessoas, de seus cotidianos, mas, para lá de tal justificativa, dá significado ao sentido do momento da cena. Há um traçar das ondulações das peles, esse tipo de jogo entre luz e sombra torna a imagem cada vez mais pictórica, as linhas se quebram ainda mais, tornam-se confusas, sublimando desta forma os seres humanos

dentro da tela, na cena inteira vemos a luz mover, apesar do movimento não refletir nos corpos pelo fato das velas estarem a uma certa distancia, isso não nos impossibilita de entendermos a dinamismo desta luz na cena, um objeto por natureza intocável a atuar no espaço por assim dizer. “A luz de fogo, movente por natureza,” (OLIVEIRA, 2016, p. 200), é então mais um corpo no espaço a interagir com o olhante.

Na pintura percebemos no pictoralismo barroco do pintor italiano Antônio Zanchi, texturas no corpo da figura em primeiro plano que aparece deitada sobre a mulher, na obra *Simson och Delila* 1681. Observa-se uma textura visual advinda dessa harmonia onde luz e sombra ressaltam a ondulação dos corpos em ambas as formas de constituição, tanto com os recursos fotográficos que por Javier Salmones traça essa luz sentida, quanto com as tintas em tons claros e escuros que Antonio Zanchi literalmente pinta a pele humana. São duas formas de constituir essa espécie de relevo, com duas maneiras de fazer arte.



Figura 24 - Frame do filme *Los Borgia* - Personagens César Borgia e Catarina Sforza



Simson och Delila, 1631- Antônio Zanchi

Na figura 25, encontramos a beleza controversa do pecado, tão explorada em todo o decorrer da obra filmica. O incesto provavelmente existente naquela família é mais uma parte que merece a atenção da fotografia. Agora, Salmones o faz nos detalhes de um negro aveludado e de uma luz pouco visível, tal como o que está na pintura *Mulher Segurando Uma Balança* 1662 do artista plástico Vermeer. O que vemos nas próximas imagens tanto no frame do filme quanto na pintura barroca, são luzes a adentrar por janelas que parecem estar na cena do filme para amenizar a treva na qual o personagem César Borgia se encontra. É por essas janelas que nosso olho parece também entrar e o nosso corpo pulsar diante da abordagem de César a sua irmã. É por esse mesclar de artes e montagem de luz que nos envolvemos no estranho amor de César por sua irmã Lucrecia.

É de forma menos ou mais visível, e com linhas menos ou mais marcadas que Javier Salmones vai fotografando os sentimentos escuros e conturbadores que reinam nesse ambiente.



Figura 25- Frame do filme *Los Borgia* – Personagens César Borgia e Lucrecia Borgia



À direita *Mulher Segurando Uma Balança*, 1662 - Vermeer

É nesse olhar que não vemos tudo que a fotografia sabe nos colocar no estranho universo dos Bórgias. Nesse plano o que percebemos é o claro e o escuro se fundindo tal como acontece com essa relação proibida onde o amor é a luz que se mescla com a escuridão do incesto, uma situação que poderia nos afastar, mas sugere o convergir.

Na figura 26 a direção de fotografia usa suas estratégias técnicas para fazer cair sobre essa representação uma luz do alto, provavelmente inalcançável para esses seres humanos na situação em que estes se encontram e com os atos que cometem. Mas é na criatividade que se obtém o ambiente desejado pelos fazedores da obra, e é dessa forma que a imagem chega ao observador. Esta luz que plasticamente parece vir de uma divindade é resultado da manipulação do espaço, o que deforma também as características físicas e sentimentais dos personagens. O que vemos no fragmento a seguir é o “Deus” que eles dizem adorar caindo sobre eles. Esta imagem mostra parte da igreja que a família tanto venera. É no adentrar desse algo impalpável que fica explícita a semelhança com a incidência da luz de Rembrandt em sua gravura *As Três Cruzes* 1653, com a obra fílmica *Los Borgia*, onde Javier Salmons faz cair sobre um dos ambientes da história essa iluminação “divina”.



Figura 26- Frame do filme *Los Borgia*- cena da igreja



A direita *As Três Cruzes*, 1653 – Rembrandt

A fotografia e a pintura quando unidas na tela do cinema tornam as formas dos planos mais complexas, as imagens tornam-se mais inquietantes. O cinema é uma arte que tem poder expressivo e é capaz de provocar a imaginação e o corpo do sujeito olhante. Esta arte invade o observador do objeto e é assim que ela expressa os sentimentos existentes nas histórias. O captar da imagem existente fora da tela do cinema é o que faz desta arte inquietante, porque a torna menos visível, mais complexa, esconde-a de nós: “É a suspeita de uma latência que contradiz mais uma vez a segurança tautológica” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 119). Esse ofício exercido pelo homem ao manusear a máquina possibilita o entendimento de que o cinema que é “desenhado pela luz”, uma luz que subjetivamente é dialética em relação a quem vê o filme.

No filme, a fotografia exprime os sentimentos do fotógrafo e dos fotografados, no cinema, a câmera desenha o personagem, esconde os seus segredos nas formas construídas pela luz, sombra e pelos movimentos da câmera. No cinema, o diretor de fotografia tem a missão de fazer ser visível para o espectador o querer do diretor do filme, o sentimento dos personagens, e a atmosfera do ambiente que dá consistência à história contada. Tudo isso é possível porque o fotógrafo se coloca de forma física e reflexiva no ato de fotografar. Ele busca em si e em outros, inspiração e sabedoria, não havendo imitação, mas seu próprio saber, imaginação e peculiaridade criativa.

O entendimento do prazer causado no espectador diante do tema exposto no filme *Los Borgia* de Antônio Hernandez, implica em entender também como a fotografia capta essa história e como esse espaço é composto. A obra fílmica exhibe uma plástica peculiar da fotografia, com a colaboração da direção de arte que prepara o espaço, criando um alicerce plástico da imagem do filme. A câmera apanha esse espaço, com a lente, e ao fazer os movimentos executados pelos equipamentos fotográficos, que lhe auxilia, como o tripé, grua, com a câmera na mão ou no ombro, enfim, o fotógrafo dá movimento a esse espaço, traçando-o com luz e sombra. Assim os personagens são postos na tela de acordo o papel de cada um dentro de uma determinada história. Modelados por uma iluminação que hora os revela e hora os esconde, eles são desvestidos de qualquer desprazer e encobertos por algo que os liga ao espectador. É assim que os personagens em *Los Borgia* são apresentados, olhados e sentidos, e por isso não são completamente vistos.

Há na produção uma estética que embeleza a vida de uma linhagem fascinadora, que entre o sacro e o mundano, dá lugar central ao autoritarismo, à luxúria, às traições, homicídios e depravações. A obra relata através da luz, da cor e do movimento uma história que se desenha por estes artifícios, há mais que intelectualidade no fazer e no apreciar desse cinema.

O resultado de uma obra e seu efeito quando olhada ultrapassa descrições iconológicas. A escolha de cada objeto, do espaço, e a forma destes originadas são subjetivamente entendidas. A forma como esta matéria é captada pela lente constitui formas que entram em unidade, são formas ilógicas incontáveis e por isso mesmo formam o belo.

O filme *Los Borgia* é um exemplo do poder que o cinema tem de constituir verdades através da sua construção imagética, que na obra em discussão funciona como uma escrita diferenciada, uma escrita pela luz da câmera sobre um “papel decorado”, ou seja, o espaço composto de tal forma que o torna cenário. É como uma mágica que pela beleza atingem aqueles que apreciam a obra e se aprazem nela.

Essa história Renascentista se desenha por uma fotografia que parece pintar como os artistas plásticos do Renascimento, do Barroco ou do Realismo, e deste modo reescreve uma história moldando esses personagens de forma que passamos a vê-los menos “pecadores” do que eles realmente são. A pintura e a fotografia têm uma relação íntima e de completude, e em alguns filmes a câmera pinta ao fotografar, pois é onde estes dois meios entram em fusão. De acordo com Laura Gonzáles Flores:

Pintura e Fotografia: o problema não está em classificar as imagens segundo sua espécie ou em utilizar uma ou outra conjunção para relacioná-las entre si, mas sim em entender como funcionam as imagens dentro de determinado paradigma. A história das ideias e dos objetivos culturais é sempre um sistema de vasos comunicantes (FLORES, 2011, p. 11).

A comunicação existente entre a fotografia e a pintura na tela do cinema é um encontro de pontas de linhas geram um objeto de arte contactato no intuir. Há aqui uma ligação entre artes que desenham cada trecho de uma história, contrastando os detalhes da sombra que dá mistério, da luz que dá leveza, do volume, da textura, e dos movimentos que conduzem o olhar do espectador desta obra.

O que se vê no filme é um resultado que deriva da mistura da luz difusa, espalhada sobre a tela e da luz marcada sem meio termo, um choque entre o suave e o ríspido que equilibra os acontecimentos para que aja uma espécie de sedução sobre o olhante, e esse pouco se importa com a realidade da narrativa. De forma complexa e cuidadosa o diretor de fotografia Salmones joga claridade e vultos sobre os fatos reais para retratar com embelezamento uma história que traz um lado questionável do ser humano.

Muito do que se passa naquela família se expressa através desses estilos surgidos em séculos de história da arte. São as pinturas transportadas para dentro da tela grande, uma mistura de cores, luz e sombras a serviço da apropriação desses fatos reais e da transposição destes para a tela do cinema de uma determinada forma, para indeterminar o olhar sobre elas.

O filme discutido é um objeto latente, é a arte que nunca foi e nunca é totalmente mostrada porque a imagem se abre diante de nós, e nos lança dentro de um vazio onde sem dúvidas podemos olhar, mas nunca vê-la por inteiro, mas sim seus vários significados, aí ela se distende. Ela é como o objeto aurático:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para-fazer delas uma obra do inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 149, grifos do autor)

Os executores da obra poetizam e desta forma inconscientizam o observador que em seu subjetivismo sabe refletir diante do que vê, frente a uma construção que ressignifica uma história, fortalecendo a tese que o presente estudo enfatiza: que a verdadeira relação com a arte do cinema é no “fechar dos olhos”, é no apagar das luzes.

Conclusão

Alicerçados em um desejo de pensar o cinema ao modo mais poético, buscamos meios de firmar nossa idealização da arte na fábula³¹ didi-hubermanina e na poesia intelectual kantiana. Assim almejamos pensar o cinema sendo por si uma imagem inquietante. Entendê-lo a partir de sua potencialidade plástica na abordagem de alguns temas em determinadas produções é caminhar por um espaço labiríntico na tentativa de descobrir qual é a força desta harmonia de formas e cores. Talvez isso não seja suficiente para chegarmos a uma possível resposta sobre que tipo de afeto estas imagens causam em quem as olha. Isso se torna impossível se essa busca por respostas for feita com a prudência e a consciência de que o olhar sobre as coisas, sejam elas quais forem, fogem daquilo que podemos dominar partindo do entendimento didi-hubermaniano.

O filósofo afirma que até mesmo a arte minimalista é inquietante, “por fornecer uma constelação de adjetivos que realçam ou reforçam a simplicidade visual do objeto, votando esta ao mundo da *qualidade*” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 61-62, grifo do autor), pois é operante, é matéria viva, é quase um ser que raciocina. Muitas vezes a própria simplicidade elege a imagem para um paradoxo³².

Enquanto belo o filme oculta verdades, ele vai se tornado paradoxal invertendo a forma de sentir do apreciador. *Los Borgia* camufla imagetivamente ações que vistas a olho nu provavelmente nos importaria desacordo, comumente não nos aprazeríamos ao ver um grupo de pessoas agirem sempre em prol de suas próprias conquistas, e tendo como meio para isso a queda de seus semelhantes, mas no filme isso se dá em uma tal reflexão do espectador para com ele mesmo. É aí que Kant determina a relação reflexionante, como explica Figueiredo:

³¹ A fábula aqui referida diz respeito a uma “mentira” ou uma invenção na qual Didi-Huberman, quebra a ponte que muitos creem existir entre o sujeito e arte, deixando-a apenas na imaginação, de forma que não conseguimos caminhar por essa ponte até o local em que a imagem de arte se guarda em seu íntimo. Entendemos, pois assim que a imaginação cria verdades baseadas em fatos inexatos, quando a arte se apresenta ao espectador como corpo e alma, ou seja, como matéria e algo mais que se descola dessa substância.

³² Paradoxo é aquilo que versa em uma ideia excêntrica, é que vai em contrapartida do que espera como explicação de algo, é a inexistência de sentido comum ou lógica, e que busca romper com verdades estabelecidas, aqui o termo reforça nossa ideia, aparece contradizendo obviedades, mas em sentido ilógico plausível, de ser concebido.

Kant começa a subseção 44 ("Da arte bela") afirmando a impossibilidade de uma "ciência do belo". No ambiente da arte, ao contrário do da ciência, há no máximo uma "crítica". E por que Kant mais do que qualquer outro filósofo, pode afirmar isso radicalmente? Por que foi ele quem defendeu esse "lugar específico" do estético, que é o da reflexão (FIGUEIREDO, 2010, p. 65).

É a reflexão é o que nos prende à arte. Ela é enquanto o nosso espírito concentra somente no eu olhante. A defesa de Kant pode sim ser levada na contemporaneidade para um cinema enquanto arte bela, pois seria incoerente acreditar que pensar e saber se restringem a objetividades. É no antro³³ aberto quando vemos a imagem que encontramos um lugar para repousar na complacência.

Tudo que foi escrito no primeiro capítulo nos demonstrou como o cinema é já em sua criação objeto além do tangível, ou mesmo antes, na imaginação embutida no fazedor que assim antecede a constituição material. O filme extrapola os traços do artista que, por sua vez, impregnam na obra, e em seguida une-se a tudo aquilo que permeia o interior de cada observador do filme. Para alcançarmos essa tese de cinema como arte que é ser agente, encontramos em Didi-Huberman um fio de linha para bordar nossa ideia romanesca, o que em Kant nos é transferido em cores espalhadas.

Nesse início, Kant aparece para nos desafiar na tentativa de aplicar na sétima arte sua análise do belo e do sublime. Há, no decorrer desse primeiro capítulo, um afastamento da teoria kantiana. Isso é necessário para fazermos atualização da ideia do filósofo. De toda forma, não faz sentido apenas repetirmos a teoria de Kant, mas dissecá-la, ou ao menos tentar desvendar um pensamento tão distante no tempo, mas ainda tão pertinente ao estudo da imagem. A teoria do belo em Kant é uma caixa misteriosa que abrimos, mas nunca conseguimos tirar tudo que há dentro dela. De modo que não existe aqui uma necessidade nem intenção de rompimento com tal analítica, quando no decorrer do texto nos afastamos dela para seguir o entendimento proposto, mas um modo de aplicá-la à estética do cinema.

Seria muita incoerência querer que tudo o que Kant escreveu na terceira crítica fosse idêntico aos pensamentos e anseios contemporâneos. Da mesma forma é fictício no mal sentido da palavra, afastá-lo do entendimento estético atual. A intenção é

³³ O antro é como uma caverna repleta de desenhos executados pela natureza. É o que se dá no exercício de experimentar o que não vejo nem toco, uma experiência de ser visto pela imagem da arte fantástica.

problematizar a estética kantiana e aplicá-la ao entendimento do cinema como arte bela, atualizando sua teoria na filosofia contemporânea de Georges Didi-Huberman.

O pensamento de Kant não foi posto na discussão para discordarmos dele, como pode parecer, mas sua filosofia é uma ferramenta a nos ajudar a escavar os mistérios do homem e suas criações. Reformular suas ideias não é uma forma de desconsiderar o que ele constrói sobre a estética, mas a lapidação de teorias antigas possibilita nossas investigações avançarem e, para isso, elas devem partir de um alicerce seguro. Repetir ideias não fortalece nenhum entendimento, mas farda o sujeito à estagnação. O salto existente de duzentos e dois anos de uma teoria a outra é um forma de remodelar conhecimentos, mostrando a discussão kantiana por caminhos mais próximos como a teoria didi-hubermaniana e outras. O caminho do pensamento sobre a arte cresce em curvas que sempre passam pelo mesmo lugar antes de seguir em frente. Intencionalmente ou não sempre reportamos ao passado para refletirmos o presente. O estudo atual está sempre embasado sobre o anterior e em relação à estética isso não é diferente.

O que Kant discute há séculos atrás segue em caminhada juntamente com todo o aparato técnico que, vale ressaltar, contribui na criatividade humana. Porém, a técnica não é, por si só, o que torna a arte intrigante, mas ela colabora em um fazer artístico que vivifica³⁴ o objeto que assim possui espírito³⁵, ou seja, um princípio³⁶ vital da arte bela.

Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação de *ideias estéticas*; por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa lhe ser adequando, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível (KANT, 1790 p. 159, grifos do autor).

Nesse sentido, o que buscamos é trabalhar o pensar em contra-partida a ideias dos sentidos racionais, do contrário não estaríamos nos baseando em uma relação com arte dada na intuição. Quando esta não é compatível ao modo mais palpável, e ao que o tautológico se alia em seu pensar demasiadamente simplificado e de medidas contáveis. Só

³⁴ Vivificar é a ação do espírito na arte bela

³⁵ Espírito é o que vivifica a obra de arte, quando esta é executada para com o espectador, em uma relação entre homem e objeto que vai se firmando cada vez mais no momento da intuição.

³⁶ Princípio é o espírito no sentido estético, e pertencente a arte bela.

vemos a obra *Los Borgia* como arte bela se não a adequarmos à razão. Ora, a razão não é aquilo que priorizamos a nos dar o saber.

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. Nós entretemo-nos com ela sempre que a experiência parece-nos demasiadamente trivial; (KANT, 1790 p. 159).

A razão ou a experiência não revela a qualidade da imagem, mas somente a medida matemática. E se há em uma obra filmica um emaranhado de coisas unidas em prol de uma fantasia é porque, enquanto espectador, precisamos nos libertar de leis da razão que sempre nos limitam ao plenamente visto e tocável.

Toda obra filmica que retrata um passado remoto nos conecta com outra época. Por um aparato de objetos e ações, optamos por tratar de dois aspectos envolvidos nesse conjunto que compões o filme, direção de arte e direção de fotografia. Antes disso, no segundo capítulo, voltamos a nos dedicar à importância da direção de arte na modelação dos corpos e dos espaços em um tempo distante. Dividido em três subseções o capítulo trata da colocação dos móveis no espaço, das vestimentas, penteados e maquiagem dos intérpretes, e de como esses saberes propõem o lembrar pela estética. Em uma análise física proporcionamos uma breve discussão sobre as cores dos móveis e dos tecidos que formam as roupas das personagens. Nesse trecho exemplificamos parte de tudo que foi discutido no primeiro capítulo.

Os figurinos pomposos analisados são uma revelação do poder financeiro que obtinha aqueles que faziam parte do clero na época do Renascimento. Pode-se pensar assim que este recurso no filme busca ilustrar a história com certa fidelidade ao seu contexto, mas superior a qualquer demonstração, o figurino é o cenário tornam-se um bailar poético de tons e formas entrando em unidade com todo o resto que ilustra a trama. As roupas são, nessa dança, coberturas a disfarçar tudo aquilo interiorizado em cada ser da família eclesiástica. O que é então a direção de arte senão o algo que colabora por deixar a verdade embaralhada nesse turbilhão de detalhes? Cada particularidade é nascida de um ponto, de onde se manifestam em linhas e formas para então criar tal superfície colorida, como se esta fosse reveladora. Mas enquanto olhado poder ser enxergado como uma superfície branca e plana, sem volume e sem textura que pode chegar a esconder a veracidade do contexto histórico ali pintado.

O espectador dentro do grupo dos peculiares embriaga-se dentro dessa imensidão de tonalidades e volumetria, vendo-a em cores ou não. O capítulo discute sobre a ideia de um olhar pelo significado dos objetos formados de tecidos, como os vestidos de Lucrecia, personagem mais poética do drama épico. Neste espaço ela é coberta pelos caros tecido de suas roupas. Em nossa imaginação, ela se divide em delicadeza e luxúria, carregando em si uma meiguice que às vezes se rompe, transformando-a em uma dessas mulheres perturbadoras dos relatos dos poetas, como aquela do poema *Uma Mártir Desenho de um mestre desconhecido*, de Charles Baudelaire. A filha do Papa “está” na primeira estrofe da poesia. “Entre frascos sutis, estofos laminados, e móveis os mais voluptuosos, estatuetas, painéis, vestidos perfumados, dobrando-se até o chão, suntuosos” (Baudelaire, 1857, p. 69). Vemos a personagem aqui sempre pairando pelos ares da cena, envolta pela constituição plástica da obra. *Los Borgia* é obra poética, escrita pelos elementos fílmicos, é obra sentida.

Por fim, no terceiro capítulo, tratamos da direção de fotografia e da sua intervenção criativa nesse fazer de verdades pela arte. Defendemos esse ofício muito para além de mostrar ou esconder os objetos no espaço, ou de fazer o papel de simbolizar se é dia ou noite, o que colocaria a luz e a sombra como meras formas a descrever figuras, espaços e objetos, e demasiadamente simples, assim como também se tornariam os movimentos, enquadramentos, e tudo mais que a direção de fotografia possibilita demasiadamente técnico.

Aqui obtemos mais fundamento dentro da produção cinematográfica para falar de homem e criação, de sujeito e objeto de arte. Seria no mínimo inadequado falar nesse sentido em materialidade simplesmente apurada e visível. Se a imagem bela é aquela que não enxergamos nua, há sempre um crepúsculo que nunca anoitece, tampouco amanhece, e que vive atravessado entre o olho e a arte, que nunca se entrega em luz total.

Ora, o homem é também dotado de algo que vai para além do que está visto, seus corpos já o são, diz Didi-Huberman se referindo ao romance de Joyce:

[...] compreendamos então que os corpos, especialmente os corpos femininos e maternos, impõe o inelutável modo de sua visibilidade como outras tantas coisas onde “passar — ou não poder passar — seus cinco dedos”, tal como fazemos todos os dias ao passar pelas grades ou pelas portas de nossas casas (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 30)

Por trás da matéria que compõe o corpo humano e que também carrega em si mistérios, há criação, imaginação e fantasias que se realizam na arte. Não vivemos apenas

de concretudes. Ainda em matéria, já possuímos algo oculto. Por isso, ao sermos intimidados a não ver tudo na arte, quando nos deparamos com o vazio, quando há uma subjacência que a arte sabe criar, podemos olhar para dentro de nós mesmos, enquanto seres criadores, observadores e intrínsecos à arte.

O modo que a iluminação é feita no filme em discussão, nos possibilita refletir como uma direção de fotografia mescla as cores como nas telas pintadas a mão. Observamos, nessa parte do trabalho, duas técnicas diferenciadas, que propõem vislumbrar as pinturas cinematográficas em várias cenas do filme. Observa-se que não é por acaso a beleza vista na obra. Isto está inerente ao “desenvolvimento de um processo de troca cultural que os fotógrafos realizam com as imagens da pintura” (OLIVEIRA, 2016, p. 246). Há um esforço intelectual no fazer desta obra, mas que não basta por si só. Se o diretor de fotografia consegue traspor telas pintadas a mão para a tela do cinema, certamente isso faz parte de uma subjetividade intrínseca em seu interior. Assim, a luz é no filme o que mais explicita a capacidade de criação do homem para um patamar inteligível. Ponto frisado ao falarmos da luz que sublima o feio, como se ela fosse um pincel com poder de redesenhar o caráter dos intérpretes no filme. A sublimação que defendemos existir no filme deve-se muito a essa maestria da direção de fotografia, tanto em troca com a pintura como na fotografia por si mesma.

Discorrer sobre a arte nesses termos nada mais é do que buscar entendê-la e entender a vida, ou seja, o sujeito criador e espectador são também complexos como a própria imagem do cinema. O que o homem cria é reflexo dele mesmo, até mesmo, ou principalmente a arte bela, o filme mais poético, a obra mais subjetiva. Ao quisermos transformar a arte em matéria meramente visível, ou incapaz de criar verdades, de tornar o feio belo, tornaríamos nós mesmos incapazes de experimentar ver além, incapazes de experimentar mais profundamente a imaginação.

Se entendermos a arte bela como criação derivada apenas do conhecimento comum, não poderíamos romper com as imposições da razão nem tampouco crer que existe uma forma de conhecer dentro da faculdade da imaginação.

Não é novidade que o homem vive um embate entre a sensibilidade e a razão, e é alimentado por ambas. Entendamos que às vezes é preciso deixar sair de nós aquilo que torna crível o não visível e o não palpável. O que é a obra *Los Borgia* enquanto bela senão algo a nos cegar através criatividade da direção de arte e direção de fotografia? Se não algo a esconder uma realidade e nos seduzir pela fantasia, imaginação e criatividade? Esse é um

contato de sensibilidade. No cinema somos sublimados, assim como na natureza, que não se explica como criação humana.

Não estamos aqui a ousar colocar no mesmo páreo criação divina e criação humana, ainda que entender o homem como ser divino seja mais que plausível, mas de algum modo abrir caminhos para o entendimento da criatividade como algo que aguça o sensível em quem cria e se apraz na arte. É disso que partiu o interesse em juntar o entendimento desses dois filósofos para que daí em mais uma busca por compreender a arte para além do material encontremos uma possibilidade de refletir a questão, ao unir teorias e criar a nossa própria.

BIBLIOGRAFIA:

- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, França, 1857.
- CRAMPE - Casnaret, Michéle. *Kant: Uma Revolução Filosófica*. Trad. Lucy Magalhães. RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura Encarnada segundo de A OBRA-PRIMA DESCONHECIDA de Honoré Balzac*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. Ed. Fap-Unifesp, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o Que Nos Olha*. Editora 34 Ltda. Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000 São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br.
- FIGUEIREDO, Virginia. *Kant: Liberdade da Forma e Forma da Liberdade*. IN: HADDOK-LOBO, Rafael. *Os Filósofos e a Arte*, RJ: Rocco, 2010. (Org.)
- FLORES, Gortzaes, Laura. *Pintura e Fotografia: dois meios diferentes?* São Paulo, Editora WMF Martin Fontes Ltda, 2011.
- GIL, Inês. *A atmosfera Filmica como Consciência*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias ines.gil@ulusofona.pt.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro Forense Universitária 1790.
- NUNES CASTELNOU, Antônio Manuel. *Estilos Históricos da Decoração e Mobiliário*, Curso de Arquitetura e Urbanismo Área de Teoria e História da Arquitetura-Londrina Paraná 1999.
- OLIVEIRA, Luís Sérgio. *A reflexão estética na filosofia de Kant*, Escola de Administração Fazendária, Brasília, Distrito Federal, Brasil, 2010.
- OLIVERA, Rogério Luiz. *Memória e Criação na Direção de Fotografia*, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016.
- SANTOS, LUIS CARLOS *A luz como Linguagem na Fotografia do Cinema: Aspectos de Transparência Cultural na Representação Artística da Luz*. Universidade Tecnológica Federal do Paraná Programa de Pós-graduação em Tecnologia Paraná, 2010.
- SAVI GAVA, Aline. *Móvel multifuncional: mobiliário em tempos de espaços reduzidos*, Universidade do Extremo Sul Catarinense - Unesc Curso de Design de Produto Criciúma 2015.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da história da Arte*. 1ª Ed. Brasileira: abril de 1982. Universidade de São Paulo.
- <<http://knoow.net/arteseletras/pinteescult/iconologia/>> Acesso em: 10 mai. 2018.
- <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/kd/Linguagem%20Visual/leitura_de_imagens.pdf> Acesso em 11 mai. 2018.