

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCAR**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM -**  
**MESTRADO**

**GILMARA MARTINS FELICIANO**

**O olhar de Van Gogh pelas lentes de Alain Resnais:**

*Uma poética da luz*

**SÃO CARLOS - SP**

**SETEMBRO DE 2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCAR**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM –**  
**MESTRADO**

**GILMARA MARTINS FELICIANO**

**O olhar de Van Gogh pelas lentes de Alain Resnais:**

*Uma poética da luz*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) na linha Narrativas Audiovisuais, da Universidade Federal de São Carlos, UFSCar, como requisito para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientadora. Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

**SÃO CARLOS - SP**

**SETEMBRO DE 2017**




UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som


---


Folha de Aprovação

---


Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado da candidata Gilmar Martins Feliciano, realizada em 04/09/2017:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
UFSCar

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Sônia Maria Oliveira da Silva  
Universidade de Paris

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Gabriela Kvaček Betella  
UNESP/Assis

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro Sônia Maria Oliveira da Silva e, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa da aluna Gilmar Martins Feliciano.

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
Presidente da Comissão Examinadora  
UFSCar

*Dedico aos meus pequenos: Miró, Angelina e Benjamin*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecimentos à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa auxílio durante os dois anos de pesquisa contribuindo de maneira essencial para a realização dessa Dissertação.

Agradeço a Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani (Jo!) pela orientação e dedicação durante esse percurso acadêmico, pelo direcionamento nas inúmeras leituras e reflexões, que se iniciaram ainda como aluna especial, e que se aprofundaram como discente regular. Minha sincera e carinhosa gratidão pelo apoio!

Agradeço aos professores e funcionários do PPGIS, que sempre se colocaram à disposição. Agradeço aos meus familiares: a minha mãe Clarice M. Feliciano, irmã Alessandra M. Feliciano, aos meus sobrinhos e ao Miró. Ao Rodrigo Tessaro (meu irmão Ro!) e Ane Carolina, e aos meus amigos pelo apoio e atenção durante todo o caminho.

E por fim, à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) que possibilitou a ampliação de minhas percepções acadêmicas e existenciais, revelando que o conhecimento é fruto de trabalho e dedicação constantes.

*“Se não valho nada agora, não valerei mais no futuro, mas se eu valer alguma coisa mais tarde, é porque também valho alguma coisa agora. Pois o trigo é o trigo, mesmo que algumas pessoas da cidade no início o tomem por capim” (Vincent Van Gogh).*

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPITULO 1 - A TRADUÇÃO POÉTICA COMO (RE)APROPRIAÇÃO.....	15
1.1 <i>Van Gogh</i> (1947).....	15
1.2 Uma breve explanação sobre a natureza do gênero como estrutura .....	16
1.3 O gênero documental - leitura de alguns aspectos configuradores .....	20
1.3.1 Um ‘diálogo’ entre Bill Nichols e Roman Jakobson: dos modos documentais às funções da linguagem.....	20
1.4 O discurso fílmico como via de reflexão (a forma ensaística) .....	29
1.5 (Re)tomar o acabado: lançar um novo olhar sobre o conhecido .....	38
1.6 A abordagem sincrônica .....	43
1.7 A tradução poética .....	46
1.8 O cerne experimental de Resnais nos documentários nas décadas de 40 e 50 .....	56
CAPITULO 2 – ‘DESTRUIR PARA RECONSTRUIR’ – OS PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS .....	63
2.1 Representação e reprodução .....	63
2.2 A gramática fílmica: códigos da linguagem .....	64
2.3 Construção espacial: elementos ordenadores .....	67
2.3.1 O quadro fílmico e o pictórico.....	69
2.3.2 Enquadramento .....	76
2.3.3 Valores hápticos e óticos em <i>Van Gogh</i> .....	89
2.4 Construção temporal: plano e montagem .....	92
2.4.1 O plano – procedimentos da filmagem (movimentos de câmera) .....	97
2.4.2 Sequencialização da imagem – ordenação dos planos (montagem) .....	104
2.5 A cor como ausência.....	119
CAPITULO 3 - DA PALAVRA A IMAGEM.....	132
3.1 A imagem que narra.....	132
3.2 As operações de Aumont: diegetização; narração e psicologização .....	135
3.2.1 Diegetização – ‘destruir’ a unidade pictórica.....	140
3.2.2 Narração – (re)construção como diegese fílmica.....	143
3.2.2.1 O bom filho a casa torna – período holandês.....	146
3.2.2.2 O pintor peregrino – os anos parisienses .....	149
3.2.2.3 O ‘andarilho’ – o sul francês.....	152
3.2.2.4 A internação.....	156
3.2.2.5 Epitáfio – Auvers-sur-Oise: a natureza como lápide .....	159

3.2.3 Psicologização – plano/consciência .....	163
3.2.3.1 Entre pétalas e olhares (autorreflexão).....	164
3.2.3.2 Livros, pincéis, álcool e tabaco .....	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	176
BIBLIO- FILMOGRAFIA .....	178
Ficha Técnica .....	181
Anexos.....	182
Anexo A – Pinturas utilizadas pelo diretor.....	182
Anexo B– Transcrição da voz <i>over</i> em francês.....	197
Anexo C– Tradução Interlingual: a voz <i>over</i> em português. ....	200
Anexo D– Outras produções fílmicas: Vincent Van Gogh por câmeras diversas .....	203



## O olhar de Van Gogh pelas lentes de Alain Resnais: Uma poética da luz

### RESUMO

Este estudo foi instigado pelo documentário *Van Gogh (1947)*, de Alain Resnais. O motivo principal desta análise se deu em virtude da estrutura peculiar do curta-metragem que teve unicamente a pintura de Vincent Van Gogh como imagem-fonte. Essa natureza híbrida nos permitiu acreditar que a intenção do cineasta foi fazer cinema a partir de material plástico pictórico. E o fez numa dinâmica que envolveu o seu processo de criação e o do pintor, pois ao mesmo tempo que pensou a imagem pictórica, a conjecturou como cinema. Foi analisando o movimento criador do artista plástico que o diretor supostamente evidenciou o seu. A análise da transformação estrutural experimentada pela pintura foi efetuada segundo os estudos de transcrição (Haroldo de Campos), tradução poética (Roman Jakobson) e as implicações das funções poética, fática e metalinguística na elaboração do objeto estético. Por essa condição ímpar de *Van Gogh*, o reconhecemos como um *filme-ensaio* (Arlindo Machado e Ismail Xavier) que transcende os paradigmas do gênero documental. Buscamos ainda orientar nossa análise dessa tradução intersemiótica a partir das três operações de Jaques Aumont: diegetização, narração e psicologização, que proporcionou apontar os procedimentos tradutórios (imagem, montagem e texto oralizado) responsáveis pela transformação da pintura em cinema.

**Palavras-Chave:** Alain Resnais, Filme-ensaio, Transcrição, Tradução poética, Vincent Van Gogh.

## **Van Gogh's view by the lenses of Alain Resnais: A poetic of light**

### **ABSTRACT**

This study was instigated by the documentary *Van Gogh* (1947), by Alain Resnais. The main reason for this analysis was given by the peculiar structure of the short film that had only the painting of Vincent Van Gogh as a source image. This nature allowed us to believe that the filmmaker's intention was to 'make' cinema from plastic pictorial material. And he did so in a dynamic that involved his process of creation and that of the painter, because at the same time that he thought the pictorial image, he conjectured it as cinema. Analyzing the creative movement of the artist the director supposedly evidenced his own movement. The analysis of the structural transformation experienced by the painting was carried out according to the transcreation studies (Haroldo de Campos), of poetic translation (Roman Jakobson) and the implications of the poetic, phatic and metalinguistic functions in the elaboration of the aesthetic object. For this unique condition Van Gogh we recognize it as a film-essay (Arlindo Machado and Ismail Xavier) that transcends the paradigms of the documentary genre. We also sought to guide our analysis of translation from Jacques Aumont's three operations: diegetization, narration and psychologization, which allowed us to point out the translation procedures (filming, editing and oralized text) responsible for the transformation of painting into cinema.

Keywords: Alain Resnais, Film-essay, Transcreation, Poetic Translation, Vincent Van Gogh.

## INTRODUÇÃO

É por meio de um cinema que destrincha, inverte e reverte, destrói e reconstrói a pintura que Alain Resnais, em seu documentário *Van Gogh, de 1947*, nos introduz no universo pictórico de Vincent Van Gogh, um homem de espaços, paisagens, marinhas, campos, trigais e pomares. Nesse curta-metragem não encontramos apenas a narração biográfica do pintor, mas um objeto de arte composto de luz e película que não só se destaca por refazer com a câmera o movimento criador de Van Gogh, mas, ainda, por fazer isso munido única e integralmente das pinturas do artista. Elaborado a partir de uma encomenda para a comemoração do centenário do pintor holandês em 1947, *Van Gogh* ainda integrou uma exposição no *Musée de l'Orangerie*, Paris, onde pintura, cinema e literatura enaltecem a celebração do grande artista.

Quando mencionamos a pintura como material principal para a criação do documentário, o fizemos para sublinhar que foi essa característica peculiar que incitou essa pesquisa a eger *Van Gogh* como objeto de estudo: discutir o documentário como uma *tradução poética* que envolve as linguagens pictórica e cinematográfica. Nos pautaremos em um método de análise que tem como intenção averiguar os procedimentos responsáveis pela transformação estrutural operada. Quer dizer, analisar de forma atenta os códigos fílmicos que possibilitam a *transcrição*: tradução que envolve crítica e criação de linguagens diversas constituídas por signos de naturezas distintas.

Por se tratar de uma obra que aborda linguagens artísticas diversas dentro de um corpo único, inicialmente devemos discutir a sua natureza híbrida, o que será feito no *primeiro capítulo*, com a finalidade de argumentar sobre o filme como um documentário-ensaio a partir dos conceitos de Arlindo Machado e Ismail Xavier. Sendo um objeto que se expande para além das fronteiras do gênero documental, então, primeiramente, devemos compreender com quais convenções ele está rompendo. É pertinente colocar que nossa intenção não é a de promover um estudo aprofundado sobre o gênero documentário, por isso nosso texto levantará algumas qualidades canônicas necessárias para a leitura do objeto enquanto forma documental e ensaística. E assim, será possível reconhecê-lo ainda como um modo documental poético (Bill Nichols), que se preocupa com a plasticidade da imagem audiovisual, característica que possibilitará nossa argumentação estética adiante.

Ainda naquele capítulo discutiremos alguns conceitos que são fundamentais para a dissertação e que sustentam nosso estudo de *transcrição* como, por exemplo, os de *abordagem sincrônica*, de Julio Plaza, e de *corpo (iso)paramórfico*, de Haroldo de Campos. O primeiro se caracteriza por desprender o objeto da linha inflexível da historicidade (eixo diacrônico), e o segundo, por conceber a tradução como obra autônoma, porém recíproca ao objeto primevo do qual partiu. Outro teórico de fundamental importância será Roman Jakobson que permitirá um diálogo coerente com os dois anteriores, já que, esse falará sobre o mesmo processo, mas utilizando o termo *tradução poética*. As contribuições do linguista russo para a análise de *Van Gogh* serão as funções da linguagem: fática, metalinguística e poética que permitirão observar nas estruturas audiovisual e pictórica os três fatores essenciais no processo tradutório: a alteração do canal (suporte), dos códigos (do pincel à câmera) e a ênfase na elaboração da mensagem – na composição (através dos eixos de seleção e combinação/ da semântica e sintaxe).

No *segundo capítulo*, a proposta é promover uma análise detalhada da dinâmica tradutória, ou melhor, dos procedimentos técnicos do cinema que agem diretamente sobre a pintura, alterando sua estrutura e sentidos. Buscaremos descrever de forma didática a ação desses códigos sobre a natureza pictural e o resultado dessa interferência. Faremos ainda uma comparação entre elementos comuns às duas linguagens, já que são representações que possuem um parentesco estrutural imagético visual. Quando mencionamos a importância de observar o manuseio do código e do canal como elementos decisivos na composição da mensagem, significa que por meio desses podemos ‘perseguir’ as possíveis reflexões elaboradas por Resnais.

A análise estrutural se evidencia em dois momentos primordiais – o espaço e o tempo. Sendo o primeiro bastante próximo entre as duas linguagens, basta observarmos suas configurações físicas – sua formalização. Ambas possuem o quadro como elo semelhante, mesmo com particularidades. É essa limitação que permitirá observar o tratamento poético da imagem audiovisual, quando o diretor compõe no quadro-janela (conceito de Aumont) considerando as fronteiras que configuram o quadro-limite, responsáveis também pelo equilíbrio visual proporcionado por: peso e leveza, linhas e movimento, vazios e cheios etc., que caracterizam a composição. Serão ainda observados que em vez do pincel, a câmera construirá a imagem, selecionando o tipo de plano, o

ângulo, sua duração, os movimentos de câmera. Esse limite também nos dará os conceitos de centrífugo e centrípeto e de composição háptica e ótica.

Em relação ao tempo, encontramos nesse item características que distanciam consideravelmente as duas linguagens. A diferença mais evidente é que a pintura se arquiteta por uma natureza estática; obviamente que essa possui temporalidade em sua imagem, mas é uma sugestão de tempo quando comparada com o cinema que é caracterizado por uma duração. Para discorrer sobre esse ponto adverso Aumont utilizará o *instante pregnante* referente a pintura e o *instante qualquer* para o cinema, valores temporais fundamentais para se compreender o antes (a imagem primeva), o durante (a ação filmagem e montagem) e o resultado final – a imagem *cine pictural*.

Além da ação temporalizada que a câmera promove ao permanecer em um intervalo de tempo sobre a pintura, fragmentando-a em enquadramentos múltiplos, temos ainda a disposição desses vários recortes (planos) em um conjunto maior que atribuirá uma duração determinada à observação. Assim chegaremos à montagem, também como meio de atribuir diegese temporal e espacial à pintura. E, por último analisaremos a ausência da cor no curta-metragem. Esse elemento visual, apesar de ofertar em um primeiro momento uma aparente semelhança cromática entre ambas as linguagens, se configura de forma completamente distinta, na pintura ocorre como cor *pigmento*, no cinema como cor *luz*. Iremos argumentar por meio de declarações de Resnais os motivos que o levaram a construir um documentário sobre um dos maiores coloristas da história da pintura, destituído de cor que, ao nos privar de uma força própria de Van Gogh, nos oferecem outra: a estrutura gestual de suas pinceladas e os empastes de tinta.

No terceiro e último capítulo, proporemos um encontro entre os dois artistas. A partir da inserção do texto oralizado (*voz over*), nossa intenção é analisar a relação daquele com as pinturas selecionadas e combinadas, e conseqüentemente, as alterações (total e parcial) promovidas na diegese pictórica em função da diegese cinematográfica. Para isso, apontaremos as três operações de Aumont: diegetização, narração e psicologização. A primeira condiz com os recortes provocados pelo quadro da câmera que fragmenta a unicidade da pintura; a segunda ocorre na junção desses fragmentos para construir um todo coerente (início, meio e fim) – a montagem. Por último, temos a psicologização que é construída por meio das associações entre as pinturas e o texto fílmico (narração em *voz over*) que insere uma possível consciência do pintor no documentário.

Quando dissemos que diretor busca reconstruir os possíveis caminhos de Van Gogh, é porque possivelmente ele almejou ‘adentrar’ na reflexão do pintor. Basta observamos a sensibilidade com que a câmera observa um empaste de tinta, um gesto tempestuoso do pincel, um ritmo de linha distante representando um trigal. Esses apontamentos são hipoteticamente as decisões tomadas pelo cineasta para narrar momentos íntimos do pintor, suas vertigens psíquicas, seus sonhos, sua conscientização da vida, o seu estado de ser humano.

Nas considerações finais, pretendemos interpretar *Van Gogh (1947)* como fruto de uma tradução poética que ocorreu a partir das inter-relações entre cinema e pintura de forma empírica, quer dizer, um trabalho no qual os signos fílmicos agiram sobre os elementos picturais. Resnais, ao propor um olhar ímpar sobre a obra e vida do artista plástico, o faz quando ‘avança’ pelas trilhas percorridas pelos pés, pelo lápis e pincel de Van Gogh. O olho do pintor torna-se o olho do cineasta, na criação de uma representação que pensa outra representação, acolhida pela voz *over* que conduz o espectador pela lógica espaço-temporal do mundo transpassada pelo artista holandês.

## CAPITULO 1 - A TRADUÇÃO POÉTICA COMO (RE)APROPRIAÇÃO

### 1.1 *Van Gogh* (1947)

A câmera vagueia sobre campos e faces, cidades e objetos, a realidade apanhada é distinta e peculiar, sua natureza primeva é pictural. Não temos o cinema tomando os 'objetos', mas apropriando-se deles de forma já representada. Assim, notamos um meio (cinema) com propriedades para retratar o tangível valendo-se de material sígnico (pintura). Estamos descrevendo *Van Gogh*, filme dirigido por Alain Resnais em 1947, criação de caráter estético-biográfico que traz em dezessete minutos os momentos de extremos vivenciados pelo pintor holandês Vincent Van Gogh, curta que foi elaborado integralmente a partir de suas pinturas. Uma obra cinematográfica de natureza documental, porém, com características formais que transbordam os limites convencionais desse gênero.

*Van Gogh* é um dos primeiros filmes realizado sobre a vida e obra do pintor, elaborado para a celebração do centenário de Vincent Van Gogh ocorrido em 1947 em uma grande exposição no *Musée de l'Orangerie*. Além da exposição e do curta-metragem foi ainda preparado um texto por Antonin Artaud (2003) sobre Van Gogh, que analisaremos adiante. “Resnais, que obteve com essa película um Oscar em 1950 e foi premiado na bienal de Veneza de 1948, realizou primeiro uma versão em 16 mm (...), que transformou depois em uma segunda versão de 35 mm <sup>1</sup>, ajudado de material fotográfico” (ORTIZ e PIQUERAS: 1995, 136). A ideia para a criação do documentário foi do crítico de arte Gastón Diehl e do pintor Robert Henssens, ambos autores do texto escrito e narrado.

A proposta desse primeiro capítulo é apresentar alguns aspectos referentes ao gênero ‘diferenciado’ do curta-metragem em estudo, proprietário de uma semântica e uma sintaxe que o inserem nessa categoria fílmica em sua forma mais tradicional, porém, que se desdobra em uma estrutura particular. Essa formalização ímpar que tem como imagem-fonte as pinturas de Van Gogh, mas, manuseadas como audiovisual, será abordada a partir do conceito de transcrição adotada por Haroldo de Campos (2013), e de tradução intersemiótica, de Julio Plaza (2013). E ainda analisaremos como essa natureza distinta

---

<sup>1</sup> “Resnais, que obtuvo con esta película un óscar em 1950 y fue premiado en la bienal de Venecia de 1948, realizo primero una versión en 16mm (...) que transformo después en una segunda versión de 35 mm ayudándose de material fotográfico. ”

propiciou ao diretor um posicionamento questionador sobre o pintor, nos permitindo uma aproximação da forma ensaística discutidas por Arlindo Machado (2003), e Ismail Xavier (2014).

Apesar dessa abordagem inicial ressaltar propriedades do filme-ensaio e do gênero documental cinematográfico, nossa proposta não é adentrar de maneira extensa nessa área de discussão, mas oferecer esclarecimentos em relação à natureza diferenciada do nosso objeto de estudo, já que o objetivo primordial é analisar *Van Gogh* (1947) como resultado de uma tradução poética que ocorre a partir de uma transformação estrutural que vai da pintura ao cinema. Isso significa que nossas colocações serão sustentadas teoricamente pela crença em uma *recriação poética* decorrente de um objeto estético já existente.

## **1.2 Uma breve explicação sobre a natureza do gênero como estrutura**

Iniciaremos com o breve relato sobre o gênero documental, para contextualizar formalmente *Van Gogh*, já que possui algumas discordâncias estruturais com as convenções do gênero. O nosso objetivo é compreender alguns padrões do texto documental (estruturais e significativos) e, posteriormente, seus desdobramentos em filme-ensaio, que nos levam até a nova arquitetura fílmica que emerge de um trajeto que não rompe, mas, ‘atravessa’ esses paradigmas. Ao analisar *Van Gogh* o identificamos envolto por esse fluxo que transpassa e excede aspectos canônicos de seu gênero e simultaneamente nele insere novos valores.

Resnais, ao elaborar seu documentário de aspecto biográfico, o faz utilizando ‘arquétipos’ que configuram o gênero dentro de um *corpus* de regras, porém, a partir do momento que o observamos como força subjetiva, que pensa e promove reflexão sobre o processo de criação de Van Gogh, expande-se a fronteira dessa categoria, e é essa situação ímpar que permite tomá-lo como documentário ensaio. Em *Van Gogh* a tradução intersemiótica que ocorre mediada pelo olhar fílmico ao tomar o olhar plástico e promover reflexão estética é o que leva à forma ensaística, o que justifica a abordagem, mesmo sucinta, a respeito das regras ‘formais’ do gênero documental.



Para Rick Altman, em sua obra *Os gêneros cinematográficos*<sup>2</sup>(2000), “o estudo dos gêneros (...) não é mais que um prolongamento dos estudos dos gêneros literários”<sup>3</sup> (ALTMAN: 2000, 33), quer dizer, o primeiro teve sua teoria formulada a partir do segundo. Porém, apesar desta influência primária, o cinema construiu seu próprio caminho teórico, um postulado autônomo focado nas especificidades e necessidades de seu discurso. Partindo da premissa que o cinema demandou um campo teórico sobre o estudo dos gêneros e que supriu as suas necessidades peculiares, então, o que ‘define’ o gênero cinematográfico? De acordo com Altman, o termo gênero não se apresenta de forma descritiva e categórica, mas como um conceito que abrange inúmeras funções, tais como:

Os gêneros oferecem as fórmulas que regem a produção; constituem as estruturas que definem cada um dos textos, as decisões de programação partem, em primeiro lugar, de critérios de gênero; a interpretação dos filmes de gênero depende diretamente das expectativas do público em relação ao gênero<sup>4</sup> (ALTMAN: 2000, 34).

Essa colocação esclarece o quanto é flexível a utilização desse termo e permite sua aplicação de acordo com a necessidade do contexto. O conceito de gênero fílmico estende-se por direções múltiplas: pode ter interesses voltados ao espectador em sua seleção por determinada categoria, ou orientar a indústria cinematográfica, e ainda, na configuração de um determinado *texto*, entre outras. Essa condição maleável do gênero que Altman expõe, que não se encerra em um uso singular, fortalece nosso diálogo de apresentar qualidades da categoria direcionadas a sua estrutura, já que nessa pesquisa temos o intuito de examinar *Van Gogh* por meio da sua configuração híbrida: *cinepictural* originada pela ação dos códigos audiovisuais sobre a pintura.

A análise voltada para a ordenação do “gênero como estrutura ou trama formal sobre a qual se constroem os filmes”<sup>5</sup>(ALTMAN: 2000, 35), tem a expectativa de observar as conjunturas que levaram ao filme-ensaio, já que é possível compreender um determinado grupo fílmico por meio das convenções estruturais que o define e incorpora

---

<sup>2</sup> *Los géneros cinematográficos.*

<sup>3</sup> “*El estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación de estudio de los géneros literarios.*”

<sup>4</sup> “*Los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos, las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de géneros; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género.*”

<sup>5</sup> “*El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.*”

dentro de uma determinada ordem cinematográfica. Assim como é possível verificar em que momento se distancia dessas ordens canônicas. É sabido que:

Cada filme de um cânone genérico deve constituir um exemplo claro do dito gênero, (...)quer dizer, que cada filme se apresenta como exemplo do gênero em sua totalidade, como réplica do protótipo genérico em suas características básicas. Diz-se, então, que os filmes ‘pertencem a’ ou ‘são membros de’ um gênero. (...) Supõe-se que os gêneros estão localizados em um tema e em uma estrutura determinada ou em um *corpus* de filmes que compartilham um tema e uma estrutura específicos<sup>6</sup> (ALTMAN: 2000, grifo nosso).

Essas associações teóricas delimitam cada categoria fílmica como uma fronteira formal que a distingue das demais, e que esta é delimitada simultaneamente por uma estrutura e uma temática. Essa baliza formal é apresentada pelo teórico a partir da semântica e sintaxe, como discutido por ele em seu artigo *Uma aproximação semântico-sintático do gênero cinematográfico*<sup>7</sup> (2000). Nesse texto, o autor deixa claro que não deseja propor uma segregação entre esses dois fundamentos, já que são inseparáveis.

Porém, como há necessidade de observá-los em suas particularidades para uma leitura mais atenta da estrutura do gênero, ele listou as qualidades que são específicas a cada um e que se complementam num todo. Para a semântica, segue-se uma lista de características comuns, tais como: personagens e cenários que obedecem a categorias ou modelos. Por outro lado, a abordagem sintática está atrelada às relações de construções, quer dizer, o arranjo (a composição) com os elementos que são ‘permanentes’, conseqüentemente, a sintaxe pode variar.

Sendo assim, “o enfoque semântico, se centra nos blocos construtivos do gênero, enquanto que a perspectiva sintática privilegia as estruturas em que estes se dispõem”<sup>8</sup> (ALTMAN:2012, 296, grifo nosso).Esse evento pode ser comparado com os eixos seletivos e combinatórios de Roman Jakobson em seu estudo sobre a elaboração da mensagem na obra *Linguística e comunicação* (2010), quando discorre sobre aspectos intrínsecos comuns na criação dos objetos artísticos que, para o teórico, provém de “dois

---

<sup>6</sup> “Cada película de un canon genérico debe constituir un ejemplo claro de dicho género (...) es decir, que cada película se presenta como ejemplo del género en su totalidad, como réplica del prototipo genérico en sus característica básicas. Se dice, entonces, que las películas ‘pertencen a’ o ‘son miembros de’ un género” (...). Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos”.

<sup>7</sup> “Una aproximación semântico-sintática al género cinematográfico”.

<sup>8</sup> “El enfoque semântico, por lo tanto, se centra en los bloques constructivos del género, mientras que la perspectiva sintática privilegia las estructuras en que éstos se dispoen”.

modos básicos de arranjos utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação” (JAKOBSON: 2010, 165).

Assim sendo, o eixo semântico (seleção) é responsável por elementos compostos que são constantes e caracterizam o discurso; por outro lado, o eixo sintático (combinação) é responsável pela disposição no conjunto desses valores regulares, por isso são indissociáveis e concretizam numa ação simultânea o *corpus* textual de cada categoria. Essa seria a dinâmica do processo de criação, seja ele com finalidades estéticas ou não. Por exemplo, segundo o que foi colocado, o fazer artístico nasceria a partir do momento em que ocorre a intersecção desses eixos, ou seja, das possibilidades semânticas ofertadas pelo meio e da opção de composição que materializa a sintaxe do discurso.

Podemos concluir que, os eixos de seleção e combinação possuem uma ligação indissociável, já que “a sintaxe é um instrumento para a revelação da semântica” (BORDWELL *apud* STRAUSS: 2005, 277) e ambos atribuem corporeidade e significância à arquitetura narrativa. Essa, segundo David Bordwell (2005), se dá a partir de um conjunto de ideias organizadas a que se atribui significação. Logo, a narrativa emerge de uma teia de elementos individuais interligados dentro de um todo que, dependendo das disposições, podem ser variadas, devolvendo sentidos e leituras diversas.

Em vista disso, sendo nossa intenção ‘ler’ *Van Gogh* mediante sua natureza híbrida *cinepictural*, onde Resnais ‘desconfigura’ a narrativa pictórica e a ‘reconfigura’ em narrativa cinematográfica, então, ‘hipoteticamente’, se observarmos os eixos semânticos e sintáticos de ambos os discursos, encontraremos a ação intelectual do cineasta pensando e recriando o pintor (processando um ensaio crítico) e o (re)inventando (na transcrição efetuada). É essa condição que faz dessa pesquisa, principalmente a partir do segundo capítulo, uma análise empírica estrutural dos procedimentos adotados por Resnais.

Por último, fazendo um adendo necessário para não cairmos em argumentos absolutos, apesar desse *corpus* estrutural atribuir identificação a cada gênero, não é um evento ausente de variações; podem ocorrer perturbações em sua sustentação (estrutura) ocasionando um fenômeno chamado *hibridismo*<sup>9</sup>, o que possibilitará o nascimento de novas categorias. Cabe aqui lembrar ainda a influência no campo literário dessas

---

<sup>9</sup> O conceito de Arlindo Machado será abordado mais adiante.

intervenções. Segundo Rosenfeld, “toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros (...) logo, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD: 1997,16, grifo nosso). Esse é o caso de *Van Gogh* que, em um movimento transversal, ‘atravessa’ por entre os paradigmas do gênero documental sendo impregnado por valores tradicionais desse, mas também, a ele acrescentando originalidade.

### **1.3 O gênero documental- leitura de alguns aspectos configuradores**

Ciente dos valores que ‘definem’ as distintas categorias fílmicas, vamos destacar alguns aspectos (estruturais) da classe documental que são responsáveis por sua formalização. Como discutido no texto de Altman (2012), os gêneros resultam de disposições semânticas e sintáticas que reconhecemos como conjunto de convenções, ou base canônica. Em sua obra *Introdução ao documentário* (2012), Bill Nichols afirma que “para pertencer ao gênero, um filme tem de exibir características comuns aos filmes já classificados como documentários” (NICHOLS: 2012, 54):

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários. (NICHOLS: 2012, 54)

Como exposto acima, esses paradigmas atribuem identidade ao gênero documental em seus aspectos gerais. Possivelmente essa dinâmica pode levar a desdobramentos internos, os chamados subgêneros. Essa ideia da categoria como resultado de arranjos semânticos e sintáticos nos permite introduzir na pesquisa a teoria jakobsoniana a respeito da construção da mensagem, mediada pelos fatores da comunicação e das funções da linguagem, o que contribuirá para compreender a natureza híbrida de *Van Gogh*, e nos auxiliará na análise dos procedimentos tradutórios do curta.

#### **1.3.1 Um ‘diálogo’ entre Bill Nichols e Roman Jakobson: dos modos documentais às funções da linguagem**

Esse episódio em que o gênero se põe em desdobramento é observado por Bill Nichols a partir da existência de seis modos *do fazer* cinema documentário – o poético;

o expositivo; o reflexivo; o performático; o observativo e o participativo. “Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital” (NICHOLS: 2012, 135), portanto, mesmo estando em igual classe fílmica, o documentário se põe em constante dinamismo formal.

Essas subcategorias originam-se por fatores diversos, sejam eles históricos ou estéticos, “cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reações às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança” (NICHOLS: 2012, 63). Apesar de apresentados separadamente “os modos superpõem-se e misturam-se. Os filmes considerados individualmente podem ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização, mas também podem combinar harmoniosamente os modos” (NICHOLS: 2012, 63).

Os seis modos *do fazer* documentário de Nichols serão descritos e assimilados com as funções jakobsonianas (2012) que são as seguintes: referencial; emotiva; conativa; fática; metalinguística e poética. Utilizaremos do livro de Jakobson em específico, o capítulo *Linguística e poética*, devido à problematização sobre o processo de criação da mensagem, e, é com a intenção de sugerir parâmetros de natureza interpretativa, e não com objetivo de definir, que Jakobson discorre sobre as funções.

Sublinhamos inicialmente, dentre todas, a *função poética*, discutida também por Terezinha Losada em seu livro *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino da arte* (2011). A partir dos seus estudos sobre a teoria de Jakobson, a autora coloca que essa função é um instrumento para analisar “o modo particular como cada mensagem foi elaborada” (LOSADA: 2011, 102), e para isso utilizam-se os dois eixos da criação – a *seleção* e a *combinação*, que são dois modos básicos de arranjo da linguagem, presentes na elaboração de qualquer mensagem. Entretanto, segundo Jakobson, “é a ênfase nesses mecanismos (de composição) que determina a função poética” (JAKOBSON *apud* LOSADA: 2011, 102), quer dizer, quando ocorre predominantemente uma potencialização dos modos de arranjo, teremos então essa função voltada para a elaboração do objeto de arte. A seguir apresentaremos as outras funções assimiladas aos modos documentais de Nichols.

Para compreendermos e assimilarmos ambas teorias (Nichols e Jakobson) primeiro se faz necessário uma compreensão dos fatores que formam o processo de comunicação verbal, que se dá da seguinte forma:

O *remetente* envia uma *mensagem* ao *destinatário*. Para ser eficaz, a mensagem requer um *contexto* a que se refere (referente), apreensível pelo destinatário e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um *código* total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um *contato*, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que capacite ambos a entrar e permanecer em comunicação (JAKOBSON: 2010, 156, grifo nosso).

Acima temos uma descrição da dinâmica que permite a comunicação verbal; os componentes dessa ‘teia’ comunicativa são chamados por Jakobson de *fatores*. O tipo de função da linguagem dependerá desses fatores, quer dizer, a ênfase atribuída a eles na mensagem, o que o autor chama de *ordem hierárquica* (grifo nosso). Ele ainda deixa claro que, apesar da divisão em seis funções distintas, possivelmente não as encontraremos de forma isolada. Abaixo seguem dois quadros que ilustram nossas colocações: primeiro, os *fatores da comunicação*, e em seguida, as *funções da linguagem* determinadas por eles:



Figura 1 : Seis fatores da linguagem por Jakobson

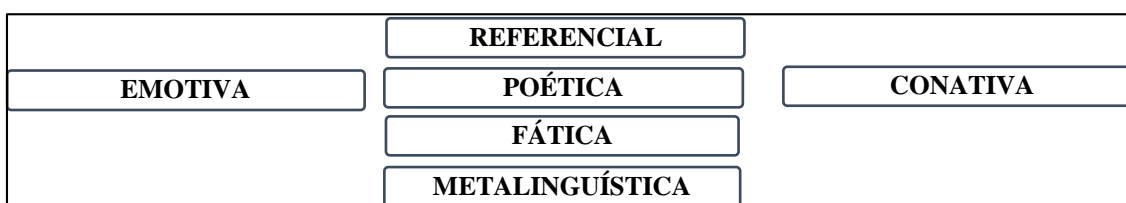


Figura 2: Seis funções da linguagem por Jakobson.

Está claro que Jakobson desenvolve sua problematização no campo verbal, no entanto, é declarado pelo próprio teórico que essa discussão pode ser aplicada a qualquer campo da comunicação, seja ela estética ou não. “Muitos dos procedimentos estudados pela poética não se confinam à arte verbal (...) a poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise da pintura se ocupa da estrutura pictorial” (JAKOBSON: 2010, 151).

Apresentados os elementos responsáveis pela comunicação verbal: seus *fatores* que convergem nas *funções*, e em seguida, essas na *mensagem*, buscaremos a partir de agora relacionar essa teoria à de Nichols. Começaremos com o modo poético, que não é o único em *Van Gogh*, mas bastante evidenciado em sua estrutura.

Segundo Nichols, “o modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS: 2012, 141). Poderíamos associar a essa maneira singular de criação ao *cinema de autor*, onde o fazer individual do diretor se sobressai como traço estilístico. O documentário poético se apropria de um tema (que pode ser histórico), mas o apresenta sob uma nova forma, já que [os documentários poéticos] “retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes” (NICHOLS: 2012, 140).

Uma das características decisivas do fazer audiovisual poético é a elaboração da forma plástica, pois, assim como atua na harmonia das sequências, preocupa-se ainda com a composição interna de cada plano, ou seja, com a disposição dos elementos no campo visual como, por exemplo, o movimento gerado por linhas, os ritmos propostos por repetições, os pesos e levezas gerados por áreas vazias e cheias, assim como por regiões claras e escuras etc.

Portanto, a preocupação com a composição da mensagem faz com que o diretor pense nos objetos e figuras humanas com a mesma força visual: como massas ‘pictóricas’ ou valores lineares. “As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em iguais condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles” (NICHOLS: 2012, 138).

Se o modo poético enfatiza a composição formal do documentário, “a preocupação sobre a forma, sobre a maneira como a mensagem é construída, é proeminente na poesia e na arte de modo geral” (LOSADA: 2011, 102). É importante esclarecer novamente que a função poética não está voltada unicamente para a poesia, mas para a dinâmica de organizar a mensagem, mesmo essa sendo determinada por outra função dominante. O estético ocorrerá quando a ênfase for hierarquicamente poética, ou seja, voltada principalmente para o arranjo formal.

Para Losada, “é a função poética que imprime a chamada ‘qualidade estética’ da obra de arte, perceptível na maneira especial e singular com que o artista seleciona e combina os elementos do código” (LOSADA: 2011, 104). A função poética em *Van Gogh* será abordada de forma atenta no segundo capítulo, já que o método de análise irá se pautar pelo *modo de arranjo* (seleção e combinação; semântica e sintaxe) para direcionar a análise da sua *mensagem* e sentidos, mas, por enquanto, daremos continuidade às analogias entre Jakobson e Nichols.

O *modo expositivo* refere-se ao mundo histórico “numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética (...); dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (NICHOLS: 2012, 142). Possui aspectos persuasivos, e volta-se diretamente ao espectador com a intenção de lhe dizer ou mostrar algo, por meio, principalmente, da verbalização do ocorrido. Em relação a essa voz a imagem perde consideravelmente sua força enquanto composição e plasticidade e coloca-se de forma subordinada ao acontecimento narrado. “Presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham” (NICHOLS: 2012, 143).<sup>10</sup>

Nesse tipo de documentário onde a objetividade está bastante evidente, podemos associá-lo a duas funções da linguagem de Jakobson: a *função conativa* e a *função referencial*. A primeira dirige-se diretamente para o destinatário (receptor). “Identificamos o emissor por meio da questão: *para quem?* A função conativa marca-se gramaticalmente pela presença do imperativo, do vocativo e pela segunda pessoa do verbo” (LOSADA: 2011, 95). “O termo latino *conatum* significa tentar influenciar alguém com emprego de um esforço” (CHALHUB *apud* LOSADA: 2011, 95). São mensagens construídas para uma relação direta com o público, marcadas por aspectos persuasivos velados ou explícitos. A segunda é dominada pelo sentido denotativo, ou seja, a mensagem literal e objetiva. “O referente liga-se à terceira pessoa do verbo, respondendo à questão: *do que se fala? De quem se fala?*” (LOSADA: 2011, 91). “A intenção da mensagem com função referencial é criar uma representação da realidade circundante” (LOSADA: 2011, 91). Portanto, a mensagem apoia-se integralmente na realidade; essa função se manifesta na arte por meio das “tendências realistas, que visam resgatar a dimensão sensorial e concreta da realidade” (LOSADA: 2011, 92).

---

<sup>10</sup> Destacaremos, mais à frente, o uso da voz *over* por Resnais no curta.



No modo expositivo prevalece a montagem por evidência; marcada por manter a continuidade pelo argumento verbal “esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento” (NICHOLS: 2012, 144).

O *modo observativo* é uma forma de documentação onde ocorre menos a intenção de criar padrões formais (função poética) ou de apresentar formas persuasivas (função expositiva). O cineasta observa, porém, sua interferência não é explicitada; ele se coloca mais como um observador, como um *voyeur*. Aqui poderíamos associar a *função referencial* e seu valor objetivo, já que o documentarista não explicita sua ação direta no filme, possivelmente sugerindo uma certa autonomia da ‘realidade’ que é ‘registrada’. Esse subgênero documental apresenta “uma força especial ao dar uma ideia de duração *real* dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos” (NICHOLS: 2012, 149).

Para falar a respeito do *modo participativo* Nichols assimila o cineasta a pesquisadores antropológicos: “os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentam” (NICHOLS: 2012, 153). Esse tipo de filme pede uma presença ativa no mundo histórico, e não um olhar discreto (observativo), ou alguém que elabora esteticamente a realidade (f. poética), ou o representa por intermédio do argumento (f. expositiva). Ali, ocorre uma presença ativa do cineasta, é uma relação dele como os atores sociais, com os cenários e com o contexto. Segundo Nichols, é um documentário em formato de diário. A esses relatos testemunhais podemos aproximar a *função referencial* que está pautada no relato do mundo histórico e, principalmente, a *função emotiva* “centrada no remetente, [que] visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando (...) tende a suscitar a impressão de emoção, verdadeira ou simulada” (JAKOBSON: 2010, 157, *grifo nosso*).

No *modo reflexivo* a relação se dá entre o cineasta e o espectador, “falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (NICHOLS: 2012, 162). Nesse modo, portanto:

Consideramos *como* representamos o mundo histórico e também *o que* está sendo representado. Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o

*documentário* pelo que ele é: um *construto* ou representação (NICHOLS: 2012, 162).

Essa espécie de documentário, por gerar reflexão, aproxima-se da forma ensaística. Distinto do modo conteudista do expositivo, se põe mais formalista, pensa no canal e no código, e por esse motivo o associamos à *função fática* e à *função metalinguística*.

Na *função fática* a ênfase é no meio (suporte) por onde se fala, ou se expressa o emissor, seja pela palavra, pelo som, pela imagem etc. “O fator de comunicação dessa função é o canal. Ele pode ser identificado pela seguinte pergunta: *Onde?* Refere-se, portanto ao suporte físico no qual a mensagem é transmitida” (LOSADA: 2011, 95).

Um mesmo tema pode ter significações distintas quando representados em canais diversos. Exemplificando com a palavra Losada diz: “utilizando a mesma palavra, a mensagem muda substancialmente em função do canal utilizado, causando um outro impacto, um sentido diferente para o receptor” (LOSADA: 2011, 99). Esse acontecimento é emblemático em *Van Gogh*, quando pensamos na pintura individualmente, e em seguida, configurada como audiovisual. Retomaremos essa discussão adiante quando falaremos sobre a transformação estrutural: a alternância da cor, da luz, do quadro etc.

A segunda função presente no *modo reflexivo* é a *metalinguística*, no entanto, antes de explicá-la, Jakobson faz uma distinção entre dois níveis de linguagem: “linguagem-objeto, que fala de objetos, e a metalinguagem, que fala da linguagem (...); na *função metalinguística* o discurso focaliza o código” (JAKOBSON: 2010, 162, grifo nosso). Logo, a linguagem reflete sobre si mesma, sobre seus elementos constituintes.

Se a metalinguagem se caracteriza por pensar sobre a própria linguagem, então, a ação tradutória é um trabalho dessa natureza, “a atividade de tradução, especialmente a poética que, para além do sentido literal, precisa resgatar o sentido poético de um poema ou romance, tentando reconstruí-lo no universo de possibilidades de outro código” (LOSADA: 2011, 97). Ao meditar sobre si mesma a linguagem recorre à ‘memória’ e ao conhecimento acumulado, que são indispensáveis nesse processo.

As seleções e combinações que o artista faz não são aleatórias ou descontextualizadas. Ao contrário, elas são ditadas pela tradição, de modo que o ato inventivo do artista está na profundidade e na ousadia com que ele consegue dialogar com as proposições artísticas anteriores – ação eminentemente metalinguística – preservando alguns de seus aspectos e transformando outros (LOSADA: 2011, 98).

Desta forma, tanto o modo reflexivo quanto a função metalinguística ‘recuperam’ e reinterpretam constantemente o passado, por meio de uma leitura sincrônica num movimento transversal às convenções, e, ao atravessá-las, as altera e é alterado. Assim, “os documentários reflexivos desafiam essas técnicas e convenções” (NICHOLS: 2012, 164) e, também, “o modo reflexivo é o modo de reflexão mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (NICHOLS: 2012, 166). Esses valores inserem imediatamente *Van Gogh* nesse *modo e função*, compartilhando com a ideia ensaística de Machado e Xavier.

A última forma documental apresentada por Nichols é o *modo performático* que “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS: 2012, 169). Fica evidente sua proximidade com o modo poético devido à ênfase no sensível. Essa dimensão subjetiva ou afetiva pode ser percebida pela própria perspectiva do cineasta, onde encontramos a *função emotiva* de Jakobson.

Essas criações não buscam a persuasão e nem autoritarismo de interpretação, ao contrário, “a sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa” (NICHOLS: 2012, 171), característica acentuada em *Van Gogh*, onde Resnais, por meio do seu olhar estético, estimula o nosso. Não apontamos a função poética em todos os modos, no entanto, seguindo a ideia de Jakobson - de que essa função é responsável pelo arranjo da mensagem, deixamos subentendido sua presença. Apontamos ainda que os modos poético, reflexivo e performático estão presentes de forma decisiva no curta, já que se encontram intensificados no código, no canal e na mensagem, fatores decisivos também para a criação artística. Abaixo uma analogia entre as teorias apresentadas:

<b>Funções da linguagem Jakobson</b>	<b>Fator comunicativo</b>	<b>Modos do fazer documental de Nichols</b>	<b>Ênfase</b>
Função referencial	Referente	Modo expositivo	No mundo histórico – didático
Função emotiva	Emissor	Modo participativo	Subjetivo, traços estilísticos

Função conativa	Receptor	Modo observativo	Cineasta como um <i>voyeur</i> - 'imparcial'
Função fática	Canal	Modo reflexivo	Questiona o modo documental (suporte)
Função metalinguística	Código	Modo reflexivo e performático	Questiona o modo documental; interferência direta do documentarista
Função poética	Mensagem	Modo poético	Na ordem formal e estética

*Figura 3: síntese das funções da linguagem e fatores da comunicação de Jakobson e dos seis modos do fazer documentário de Nichols.*

Expostas as funções da linguagem e os modos do fazer documental buscaremos em seguida apontar quais são comuns a *Van Gogh*, com o objetivo de conhecer alguns valores que possivelmente influenciaram sua natureza híbrida. Como já dito anteriormente, nem sempre iremos identificar um modo documental genuíno, já que é comum ocorrer influências formais diversas. No curta de Resnais identificamos de maneira dominante: o poético e o reflexivo (e performático). E esses modos serão enfatizados na pesquisa devido a nossa intenção que está pautada na análise formal e, conseqüentemente nas funções fática (canal), metalinguística (código) e poética (mensagem).

Desta forma, direcionando nossa atenção para essas três funções, encontraremos os possíveis meios empregados na alteração sígnica da imagem pictural. Retiraremos da nossa análise o modo participativo, o expositivo, o observativo, por mais que tenhamos ciência da presença mesmo sucinta desses. Ao modo performático cabe um adendo, ele será integrado na análise ao modo reflexivo, pois ambos se assemelham pela reflexão/ação direta do diretor no canal, código e mensagem.

O modo poético fica evidente quando “ênfatisa associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal” (NICHOLS: 2012, 62). Esses valores direcionam a construção do documentário, e serão analisados mais adiante na ‘leitura’ estrutural do plano como unidade, que é dotado de composição em seu campo visual e, ainda, da montagem e sua sequencialidade, e para isso será retomado o *modo de arranjo* de Jakobson (seleção e combinação).

O outro modo categórico no curta é o reflexivo que, com caráter hipotético, acentua as convenções e permite uma reflexão sobre os elementos constituintes da linguagem, nesse caso, o suporte da imagem (f. fática) e a codificação que lhe permite concretude (f. metalinguística). Podemos concluir que esses dois modos, juntamente com as funções fática e metalinguística se completam na função poética, devolvendo uma mensagem estrutural e significativa (semântica e sintaxe). “Trabalho plástico e trabalho semântico não se separam”: trabalham a aparência plástica da imagem” (AUMONT: 2004, 171), e ao elaborar a aparência da imagem gera-se o seu conteúdo.

Esse aspecto auto avaliativo estrutural não só está presente em *Van Gogh*, pelos modos poético e reflexivo, mas ainda na tradução intersemiótica<sup>11</sup>:

O trabalho interpretativo da crítica nada mais é do que um exercício metalinguístico. O mesmo ocorre com a atividade de tradução, especialmente a poética, que, para além do sentido literal, precisa resgatar o sentido poético de um poema ou romance, tentando reconstruí-lo no universo de possibilidades do outro código (CHALHUB *apud* LOSADA, 2011, 97).

Assim, os modos documentais de Nichols, ao mesmo tempo que incorporam o curta de Resnais nos cânones tradicionais, também o excluem, e é possivelmente esse caráter ambíguo que marca sua natureza híbrida. Esses objetos que transcendem os moldes convencionais do gênero são vistos como ramificações da categoria ou ainda subgêneros e evidenciam as possibilidades de transbordamentos fronteiriços que induzem a rompimentos paradigmáticos formais.

#### **1.4 O discurso fílmico como via de reflexão (a forma ensaística)**

O olhar inerte de Agostina Segatori no *Café do Tamborim* (1887), sugere a solitária Paris, que já não efervesce o coração voraz e peregrino de Vincent Van Gogh. Como um homem de buscas, de andança, seu espírito forasteiro almeja novos itinerários, novas cores e novas luzes. Resnais parece transferir o estado emocional do pintor para Agostina, por intermédio de um *contra campo* consequente da pintura *Autorretrato com chapéu de feltro* (1887/88).

---

<sup>11</sup> Roman Jakobson classifica a tradução em três espécies: tradução intralingual – dentro da mesma língua; tradução interlingual – entre línguas distintas e tradução intersemiótica – de um sistema de signos para outro: essa é a natureza tradutória que estamos discutindo.

Esse feito resulta na defrontação dos olhares das figuras que, apesar de serem criações distintas, se unem por intermédio das imagens cinematográficas e despertam uma nova leitura, um novo sentimento: o de que o pintor precisa partir, já que, o que ambos observam não parece entusiasamá-los. Esse evento remete-nos à natureza sincrônica da tradução poética, que discutiremos ainda nesse capítulo, onde obras distantes, não só no tempo e espaço, mas ainda tematicamente, se anulam individualmente e constituem um novo e único corpo narrativo. Essa ocorrência é bastante significativa para a análise da transcrição, pois, é por meio desse evento que o cineasta rompe com a linearidade cronológica (diacrônico histórica), o que lhe permite alternar dentro do filme a ordem das inserções da obra pictural, por exemplo, pinturas de 1887 aparecem antes daqueles de 1883 etc.



Figura 4: fotograma – Agostina Segatori Café tamborim (1887)



Figura 5: fotograma – Autorretrato com chapéu de feltro (1887/88)

Esse evento condiz com as análises de André Bazin (1991) em seu texto *Pintura e cinema*. Em um trecho em que discursa sobre *Van Gogh*, atribui a essa produção uma qualidade ímpar, pois o cinema ali não se coloca como um meio pelo qual a pintura é apresentada, mas como um veículo capaz de gerar novas implicações. Diz ele:

O cinema não desempenha de modo algum o papel subordinado e didático das fotografias num álbum ou das projeções fixas numa conferência. Os próprios filmes são obras. A justificação deles é autônoma. Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas com relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da conjunção da pintura e do cinema (BAZIN: 1991, 176, grifo nosso).

Dessa maneira, por se tratar de uma nova feitura estética, e por seu caráter tradutor, autônomo, porém recíproco, a obra de Resnais promove novas implicações significativas

e formais à pintura, acentua ainda mais a ideia de corpo paramórfico ou de criação paralela, marcada pela reciprocidade entre a ‘criação’ e a (re)criação, conforme mencionado por Haroldo de Campos quando discorre a respeito da impossibilidade de traduções literais no campo da criação poética, “Haroldo já falava em recriação, em criação de um corpo análogo, ‘iso-‘ ou paramórfico” (CAMPOS *apud* TÁPIA: 2013, grifo nosso).

Essas colocações expõem as associações visuais que o diretor viabiliza e que tem um efeito imediato sobre a imagem pictórica, reformulando estruturas e significados. Sublinhamos aqui um trecho onde ocorre a seleção e a combinação de ‘pinturas’, obviamente já em condições transmutadas (configuradas em imagens audiovisuais). Para apresentar um homem ‘transitório’, Resnais (re)cria Vincent Van Gogh imerso em uma atmosfera inconstante, não apenas geográfica, mas, principalmente, emocional. No entanto, esses elementos diegéticos não são apenas do campo imagético, outros valores são decisivos na tradução, como é o caso do som (trilha musical e narração) que analisaremos mais adiante. Por agora, nos fixaremos sobre elementos visuais e verbais que ocasionam tal espírito efêmero.

Logo no início do curta o cineasta insere uma frase com um teor significativo que estará no ‘alicerce’ do documentário. É o fio condutor da história narrada e em função desse, as imagens são organizadas. O trecho foi colhido de uma das inúmeras cartas direcionadas ao irmão do pintor, Theo, e diz o seguinte: “*Me parece sempre ser um viajante que vai a algum lugar e a um destino*”<sup>12</sup>. Outro elemento verbal que aguça essa ideia de sentimentos inconstantes, é a narração em *voz over*: “Mas, em algumas noites solitárias, sente pesar sobre ele o egoísmo da grande cidade. Ele sonha com outras felicidades mais profundas, de uma outra luz.”<sup>13</sup>. O senso nômade é intensificado ainda mais com algumas pinturas que vão se repetir no decorrer do documentário<sup>14</sup>, e trazem na sua aparência figuras que conduzem a tal significado(*figs. 6 e 7*)<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> “*Il me semble tout jours être un voyageur qui va quelque part et à une destination*”. Van Gogh (1947), Alain Resnais.

<sup>13</sup> *Mais certains soirs de solitude, il sent peser sur lui l’egoïsme de la grande ville. Il rêve d’autres joies plus profondes, d’une autre lumière.*

<sup>14</sup> A análise minuciosa e descritiva, por meio das bandas visual e sonora, será feita no segundo capítulo dessa dissertação.

<sup>15</sup> Figura 7: trata-se de uma pintura retratada por Resnais que, posteriormente, desapareceu.



Figura 6: Par de botas, Paris, segunda metade de 1886, 37,5x45 cm

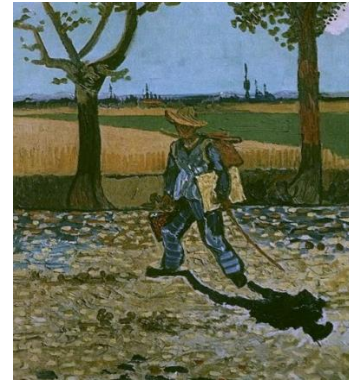


Figura 7: O pintor em seu caminho para o trabalho, Arles, julho – 1888, 48x44 cm

As figuras 6 e 7 ilustram as pinturas em suas características ‘originais’ em suas totalidades, já a 8 e 9 trazem imagens já transmutadas, onde são perceptíveis não somente as qualidades acromáticas, como também as proporções e dimensões alteradas pela câmera, pelos seus enquadramentos, episódio pertinente ao nosso segundo capítulo de forma mais esmiuçada. Por enquanto, estão sendo utilizadas para exemplificar os diferentes códigos manuseados para se construir uma ideia, para apontar que, apesar de terem naturezas ímpares, as imagens se ocupam dos mesmos objetos e desempenham papéis decisivos na diegese.



Figura 8: fotograma – Par de botas (1886)



Figura 9: fotograma – Pintor em seu caminho

Essa diversidade de ‘matéria prima’: pinturas, cartas, narração, trilha musical etc., se funde num corpo único e proporciona a *Van Gogh* sua essência híbrida. Sendo assim, a pintura não é mais autônoma e única, mas coletiva e sequencial. Resnais, por meio de associações visuais e sonoras, nos leva até Vincent Van Gogh. Sua biografia não é



representada com imagens encenadas, ao contrário, sua face, seus passos, suas cidades e campos, assim como seus ciprestes e sóis, tudo é composto a partir do empaste de tinta e, a partir daí configurado em luz sobre película e som.

Em seguida, a comparação para realçar a qualidade ímpar da *mise em scène* de Resnais, anexamos a ilustração da pintura *A ponte de Langlois*, de onde partiram Resnais, Vicent Minnelli<sup>16</sup> e Akira Kurosawa<sup>17</sup>. O olhar de Van Gogh:

Em março, em suas primeiras perambulações pelo campo depois que a neve derreteu, ele veio a se deparar com uma vista familiar: uma ponte levadiça. Construída com troncos enormes, esbranquiçados pelo sol inclemente, a sudeste de Arles. (...) A primeira vez que topou com a ponte foi em meados de março, bem na época em que o tempo começava a esquentar o suficiente para que as mulheres de lá fossem lavar as roupas na ribanceira do canal, coberta de mato” (NAIFEH; SMITH: 2012, 673-674).

Tanto Resnais quanto Minnelli têm como referência a paisagem de Arles, no primeiro (*fig. 11*) a própria pintura será o material para criação, enquanto o segundo (*fig. 12*), apesar de ser uma tradução *cine pictural*, não ocorreu diretamente sobre a obra pintada, a câmera não ‘desliza’ ‘destruindo-a e reconstruindo-a’ alterando a sua estrutura sígnica, e apesar disso, ainda reconhecemos valores próprios como: o excesso de tinta sobre a tela (empaste) e os ritmos

Por mais que a ausência da cor em um primeiro momento distancie as imagens de forma drástica, ainda assim, reconhecemos a natureza comum da imagem: a pintura realizada por Van Gogh. Quando pensamos em composição a recriação de Resnais contém uma plasticidade superior que, mesmo numa sequência de enquadramentos distintos, mantém o equilíbrio no campo visual quando distribui suas massas claras e escuras. Ele explora as tensões e os descansos do olhar em seus cheios e vazios (áreas côncavas e convexas). Essas propriedades reiteram *Van Gogh* como documentário poético, que prioriza as qualidades da imagem enquanto composição.

Quando observamos Resnais sentimos seu arranjo orgânico, parece que a atmosfera vaporosa do céu e a liquidez do rio movimentado pelas ondas nascidas da labuta das lavadeiras, estão circundados por uma brisa pacífica e branda. Em Minnelli traduz-se a partir da temática da obra, e temos uma recriação mais indicial. É evidente

---

<sup>16</sup> *LUST FOR LIFE*. Vincente Minnelli, (1956).

<sup>17</sup> *DREAMS*, Akira Kurosawa, (1990).

que quando observamos a sua imagem a ligamos à ponte levadiça de Van Gogh, pela memória que temos do local representado pelo pintor, e também, pela semelhança de sua aparência.

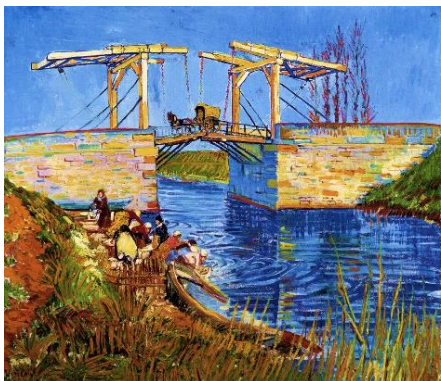


Figura 10: A ponte de Langlois com lavadeiras, Arles, março –1888, 54x65 cm



Figura 11: fotograma, Resnais – A ponte Langlois, (1888).

A ponte (Minnelli) se deposita na parte inferior do campo visual e reitera toda a sua solidez e sua fundação de tijolos; sua tonalidade em terra avermelhado gera, simultaneamente, um contraste cromático com o azul do céu, ocasionando uma divisão nítida entre os dois setores dominantes em sua imagem: o horizonte ocupado pela ponte e sua estrutura de barro e madeira, juntamente com o rio, e atrás de si, o céu que se deposita como fundo. Essa horizontalidade é reforçada ainda mais pela retangularidade do formato da imagem fílmica. Mas essa segregação solo-céu é amenizada por três pontos amarelos que conduzem nosso olhar diagonalmente do canto inferior esquerdo para o superior direito: o barco, a lavadeira e a estrutura de madeira. Portanto, ao contrário da fluidez de Resnais, Minelli equilibra por massas de pesos e acaba por ressaltar que a intenção desse cineasta foi valorizar a cromaticidade característica de Van Gogh.



Figura 12: fotograma, Lust for Life (Minnelli).

Em Kurosawa (*fig. 13*) encontramos a criação mais próxima da pintura de Van Gogh. Por mais que Resnais tenha agido diretamente sobre a obra, é o diretor japonês que, apesar de mudar a materialidade pictórica, mantém aspectos similares à sua exterioridade colorística. Temos uma imagem dominada pela família dos azuis, que atravessam a cena nos dois extremos verticais, podemos iniciar a leitura na parte superior (céu) ou pelo canto inferior direito onde o rio ‘rompe’ a moldura-limite<sup>18</sup> (o fora de campo). Essas águas que mais parecem a paleta do cineasta-pintor, refletem todas as cores que compõem a sua imagem audiovisual. A tela é dominada por um azul violáceo que, mesmo rompendo os limites do campo visual, o que poderia conduzir o olhar para fora da cena, o redireciona para a vibrante ‘abóbada’ em cerúleo<sup>19</sup>.



Figura 13: fotograma, *Dreams*, Akira Kurosawa.

Consideramos Kurosawa um cineasta-pintor porque em critério de composição colorística constrói uma imagem perfeitamente equilibrada, cada ponto cromático é depositado em um local exato para conduzir o olho num movimento de deleite: os verdes estão dispostos aplicados horizontalmente, na margem horizontal esquerda e direita, unidos pela vegetação entre o espaço vazio da ponte, porém, não pressionam o olhar para baixo, porque apenas um está relacionado com a margem horizontal, os outros estão descolados da base do quadro. O vermelho salta do barranco para os tijolos e o amarelo ocre gera um ritmo suave e circular entre: a madeira da ponte, o capim na base horizontal, e ainda, com as lavadeiras, a carroça e alguns tijolos. Todas as cores respeitando a mesma

---

<sup>18</sup> Retomaremos no 2º capítulo os conceitos de moldura-objeto, moldura-limite e moldura-janela, propostos por Aumont (2004).

<sup>19</sup> Uma variação de azul.

temperatura, intensidade e tonalidade,<sup>20</sup> harmonia que é encontrada na obra de Vincent Van Gogh.

Para concluir essa sucinta comparação entre diretores, vale ressaltar que cada um propôs uma abordagem e tratamento imagético distintos; o que promovemos aqui foram algumas pontuações afim de ressaltar a valorização da plasticidade na composição fílmica, possivelmente pensada por Resnais. Esses valores estéticos e o modo de criação singular do curta em estudo, atribuem ao filme uma essência experimental e um transbordamento formal que ultrapassam a linha fronteira que configura o gênero documental. O diretor utiliza a maioria das convenções da categoria fílmica em questão, porém, caminha para além delas. Portanto, ao refletirmos sobre a essência híbrida, poética e reflexiva (e performática) de *Van Gogh*, vamos nos aproximando do conceito de *documentário-ensaio*.

Mas, afinal, o que é o filme ensaio? Para compreendermos o hibridismo do nosso objeto de estudo primeiro necessitamos compreender o conceito de ensaio e posteriormente sua aplicação no campo do cinema. Arlindo Machado, no artigo *O filme-ensaio* (2003), discute o cinema como mediador do pensamento, como um instrumento tão eficaz quanto a palavra para a produção e a condução da reflexão, enfim é “uma forma de pensamento audiovisual” (MACHADO: 2003), com potencial analítico sobre o mundo histórico.

É sabido que o filme-ensaio descende de variados formatos audiovisuais, tem em seu gene o documentário, o experimental e o cinema moderno. De acordo com Ismail Xavier, em seu artigo *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo* (2014), apesar de provir dessas categorias, o filme-ensaio as supera e propõe uma nova ordem semântico/sintática. É a ideia do cinema como instrumento habilitado a gerar pensamento por meio dos seus códigos visuais e sonoros.

Possui certos aspectos do texto científico, no entanto, é típico ocorrer a presença de atributos subjetivos por meio do sujeito que fala, e ainda, uma certa preocupação com a elaboração formal expressiva do discurso, que não se atém apenas ao conteúdo. A forma ensaística é o caminho em direção não à verdade absoluta, mas à *possibilidade de ser*, ao

---

<sup>20</sup> São três as propriedades na teoria da cor: a *temperatura*, promove uma sensação de quente e frio; a *intensidade* está ligada ao acinzentamento da cor, podendo torná-la opaca, nesse critério ainda devemos considerar a transparência e a pureza da cor; a *tonalidade* corresponde às misturas de branco ou preto que geram variações de claros e escuros.

levantamento de hipóteses. Ao mesmo tempo em que ‘busca’ o registro, o faz com ‘autoconsciência’, pensando nos códigos, na organização e no canal que possibilitam sua concretização.

Ambos os teóricos citados nesse relato, ao falar sobre o ensaio e suas propriedades singulares referem-se ao texto: "O ensaio como forma" (2003), de Theodor Adorno, onde é discutida a não-aceitabilidade da forma ensaística como discurso científico. Isso se dá exatamente por seu caráter ímpar de consentir traços subjetivos o que, segundo seus críticos, o distancia da objetividade imaculada comum à ‘verdade’ dos fatos. É um tipo de texto marcado pela interpretação do sujeito que elabora: é “ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa” (ADORNO: 2003, 17).

É apoiado pelas *possibilidades de ser* e pela fuga dos moldes deterministas que identificamos *Van Gogh* como uma forma ensaística que, segundo os teóricos citados é passível de existência no cinema pelas proximidades que esse possui com o campo literário: sua discursividade, estrutura temporal e o texto verbal que aparece na locução oral. E dentro do campo audiovisual, o ensaio ocorre associado ao gênero documental. Portanto, faremos aqui uma concisa aproximação entre propriedades documentais e a forma ensaística. Recordando que nossa proposta não é a de nos estendermos na discussão ensaística, mas identificarmos a natureza híbrida de nosso objeto, para que fique claro ao leitor que mesmo em se tratando de um documentário *Van Gogh* apresenta uma estrutura peculiar.

O documentário, segundo Machado (2003) e Xavier (2014), estaria próximo do caráter reflexivo do ensaio devido às suas propriedades descritivas, pois, ambos os textos discorrem a respeito de algum fato ou acontecimento do mundo histórico, veiculando a mensagem de forma informativa ou com intuito questionador. Encontramos ambas em *Van Gogh*, que é ao mesmo tempo um relato histórico, mas também uma expressão estética audiovisual, o que enaltece sua estrutura híbrida, “[o filme-ensaio] é documento até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa, ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação” (MACHADO: 2011, 10, grifo nosso).

Esse trânsito entre o documento e a formalização estética permite que esse tipo de cinema possa “ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de

caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie” (MACHADO: 2003). Não estando engessado dentro das convenções, é comum a ele mesclar aspectos ‘reais’ e ‘imaginários’, sem se preocupar com verdades e inverdades. Possivelmente por esse motivo, *Van Gogh* se desdobra ainda hoje como uma criação singular, não apenas pela transformação da pintura em cinema, mas da maneira como foi feita considerando a formalização com a reflexão, ou seja, a arte pensando a arte.

### **1.5 (Re)tomar o acabado: lançar um novo olhar sobre o conhecido**

A característica mais evidente da transcrição é que ele não pretende criações inéditas, já que se apropria de algo já existente para uma nova reinterpretação, lançando um novo olhar sobre o conhecido. Essa informação se estende também para o objeto ensaístico. Ambas as formas discursam sobre algum evento e se interrompem quando acham necessário, sem esgotar o assunto. “Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim” (ADORNO:2003, 17). Essa asserção é bastante pertinente a *Van Gogh*, como já mencionado antes, onde parte das pinturas do holandês foram imagens-fonte para a criação do curta.

Consuelo Lins (2011), numa discussão sobre a reapropriação de imagens de arquivo em criações documentais, argumenta que essas fontes possuem ‘memória’, porém, ao mesmo tempo, abrem novas interpretações quando manuseadas fora do seu contexto de origem. Discute isso a partir dos conceitos de memória e registro, ou ainda, *monumento* e *documento* onde o primeiro “é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LINS: 2011, 59) e, por outro lado, “o documento será o fundamento do fato histórico, em si mesmo prova histórica” (LINS: 2011, 60), ambos intimamente ligados.

Podemos interpretar a partir da condição exposta acima que um objeto do passado é ao mesmo tempo uma memória pessoal e social. Sendo assim, supomos que ao invocar as pinturas de Vincent Van Gogh, Resnais as toma como documento histórico, que relatam os diferentes lugares por onde esteve o pintor, e estiveram ligados diretamente com sua vivência de homem histórico, e, que simultaneamente, nos oferecem possíveis informações sobre o estado de ânimo do pintor, e sua memória estética, pois temos ali diferentes fases pictóricas.

Essa ideia do documento/monumento, ou seja, de memória e fato histórico, é reconhecível na tradução de Resnais em vários momentos distintos. Por exemplo, quando supostamente ‘fabrica’ a ideia do *pintor-andarilho* que domina o documentário<sup>21</sup>. A partir de imagens e estudos que fez a respeito do tema, o diretor promoveu por meio do audiovisual uma síntese da vivência histórica do pintor, de sua pintura e de seu estado emocional inconstante.

As pinturas presentes no documentário e a montagem efetuada criam uma atmosfera de contínuo deslocamento. Resnais, ao representar o pintor peregrino, o fez por meio das jornadas de vida e arte refletidas nas obras de Van Gogh. Vemos em seus ciperstes contorcidos não só um olhar atento aos movimentos das coisas, mas também o olhar do homem apaixonado que, apesar de momentos psíquicos turbulentos, possuía uma força de metamorfose incrível. Mesmo em instantes desesperadores, ainda se punha decidido, como declarado em *Carta a Théo* (2007), livro que traz publicadas inúmeras cartas do pintor, “sou obrigado a lhe pedir mais algumas cores e especialmente telas. Quando lhe enviar as quatro telas do jardim que estou fazendo, você verá que, levando em conta que a vida aqui [o sanatório] se passa sobretudo no jardim, isso aqui não é tão triste assim” (VAN GOGH: 2007, 363, grifo nosso).

Esse relato é referente a algumas pinturas que fez durante sua internação no asilo de *Saint-Rémy*, nos anos de 1889-1890. Vincent Van Gogh ficou nesse local para doentes mentais por opção própria. Consciente da sua condição psíquica, escolheu um local onde receberia cuidados apropriados e teria, acima de tudo, um local para morar e pintar. Em uma carta ao irmão relata:

Queria dizer-lhe que acho que fiz bem em vir aqui, primeiro vendo a realidade da vida dos loucos ou doidos diversos neste zoológico, perco o vago temor, o medo da coisa. E pouco a pouco posso chegar a considerar a loucura como sendo uma doença como qualquer outra (VAN GOGH: 2007, 357).

Abaixo um paralelo entre os olhares estéticos, da criação do pintor e a (re)criação do cineasta relatando o momento da primeira internação de Vincent Van Gogh. Mesmo em se tratando da mesma imagem exige um certo esforço para reconhecê-las como sendo a mesma, pois, ao tomá-la, Resnais promove nela alterações profundas: retira a suas cores; a redimensiona – da verticalidade para a horizontalidade pelo recorte do enquadramento;

---

<sup>21</sup> Nossa hipótese é que Resnais tenha feito essa leitura.

aproxima o observador dos objetos; adiciona sequencialidade dentro da moldura, enquanto, simultaneamente, a *voz over* narra acontecimentos fatuais.

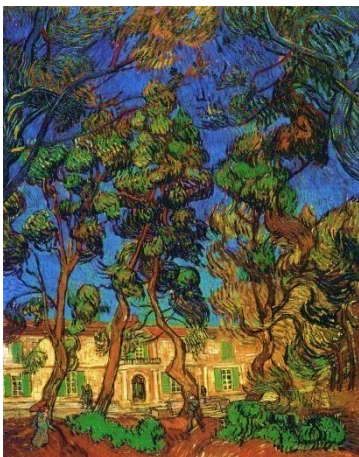


Figura 14: Árvore no jardim do hospital de Saint-Paul, Saint-Rémy, outubro – 1889, 90,2x73,3



Figura 15: fotograma, Saint-Rémy, Resnais

A seguir um trecho extraído da biografia escrita por Naifeh e Smith intitulada *Van Gogh: a vida* (2012). Trata-se de um relato sobre uma dessas longas andanças de Van Gogh pela Inglaterra, em 1876. Possivelmente essas informações, juntamente com a diversidade de locais retratados pelo pintor, tenham contribuído para a construção do texto fílmico que pontua essa condição de constante mobilidade no documentário.

Nos oito anos seguintes, quase não parou. Ricocheteando de um ponto a outro, de emprego a emprego, percorreu centenas de quilômetros do interior da Inglaterra, ‘indo a algum lugar’. Tomou barcos, trens, ônibus, carroças e até metrô. Mas andava, principalmente (...). Andava com qualquer tempo, a qualquer hora do dia e da noite, dormindo ao relento, apanhando algo para comer nos campos, comendo em albergues públicos ou simplesmente não comendo nada. Andou até ficar com o rosto tismado de sol, as roupas esfarrapadas, as solas do sapato gastas. Andava num ritmo constante – três milhas [4,8 quilômetros] por hora, segundo seus cálculos – como se o destino não importasse; como se a caminhada em si – a simples soma dos quilômetros, o desgaste do couro dos sapatos, o esfiapamento dos cadarços, o crescimento de bolhas – desse a medida da devoção do indivíduo (NAIFEH; SMITH: 2012, 158).

Para Machado (2011), coisas e seres passam pelo mundo e nele deixam seus rastros, porém, “para que esse rastro se torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época é preciso que alguém o procure, que alguém se interrogue sobre ele” (MACHADO: 2011, 8); portanto, para ser documento, estes ‘vestígios’ ou



informações/monumentos devem estar contextualizados. A abordagem do documento/monumento é pertinente a esta pesquisa porque possui pontos tangenciais com a tradução poética, por esta *retomar* algo ‘finalizado’ e ocasionar um novo fazer, e consequentemente, uma nova interpretação.

Quando falamos em retomar e reconfigurar, possivelmente ocorre um primeiro contato estrutural, o que sugere um conhecimento prévio do objeto a ser transfigurado. É comum que no processo de recriação um método analítico seja aplicado para ‘desmontar’ o objeto, reconhecendo sua arquitetura. Esse posicionamento emerge notoriamente frente a ação do ‘desconstruir (a estrutura), para posteriormente reconstruí-la’. Quando Haroldo de Campos explana sobre a ideia de corpo paramórfico, como uma recriação paralela ao objeto de origem, ainda aponta que os sentidos primevos podem ser revigorados, se essa for a intenção da nova criação, ou parte deles podem permanecer ocultos, sendo ‘silenciados’ pela nova ‘modelagem’ contextual. Desta forma, eles devem ser capazes de caminhar paralelamente de forma sincrônica, ocorrendo aqui uma ênfase no presente mesclado ao passado.

Essa postura analítica de ‘destruir’ e ‘construir’ pode ser assimilada a uma espécie de *desmontagem/montagem*, e tem sido frequente nos estudos de historiadores. Artistas (cineastas, escritores, pintores) tem analisado tais documentos a partir desse processo analítico. A própria prática de Resnais sobre a pintura de Vincent Van Gogh por meio de enquadramentos diversos, que age primeiramente como um desmonte e, em seguida, as reorganiza no campo do audiovisual, é um exemplo claro da ‘análise da desconstrução/reconstrução’.

Abaixo (*fig.16*), uma das várias imagens picturais onde Resnais pratica seu processo tradutor utilizando a desconstrução para, em seguida, reconstruí-las num todo unificado. Como mencionado anteriormente a “prática de desmontar/remontar documentos transcende o trabalho exclusivo dos historiadores” (LINS: 2011, 61), como é o caso dessa análise, onde o cineasta, por meio da câmera, destrincha a pintura em múltiplos planos, descaracterizando sua essência ‘original’ de imagem autossuficiente e individual, em uma natureza sequencial (longe/perto).



Figura 16: Rua de Montmartre: Le moulin à Poivre, Paris, fevereiro/março, 1887, 34,5x64,5.



Figura 17: fotograma, Le moulin à Poivre, Resnais.



Figura 18: fotograma, Le moulin à Poivre, Resnais.



Figura 19: fotograma, Le moulin à Poivre, Resnais.

O método utilizado em *Rua de Montmartre* segrega a pintura em um plano sequência por meio de um *travelling* horizontal, da esquerda para direita. Acima (figs. 17;18;19), um exemplo exíguo desse procedimento na tradução, com a intenção de sublinhar a ideia de retomar algo e recriá-lo. Retomaremos com maior ênfase sobre esse procedimento no capítulo seguinte, onde examinaremos a filmagem e a montagem e os sentidos criados.

Esse método se mostra tão produtivo na área artística, em razão da sua conduta investigativa que, possivelmente por meio das lacunas deixadas pelo criador e pelo próprio objeto, permite uma aproximação ao processo de construção artístico, e ainda o coloca em circunstância ‘aberta’, sujeito a novas leituras, mesmo em se tratando de algo tido por finalizado. “Ao retomar, remontar e recompor imagens ficcionais e documentais de outros tempos, lugares e cineastas, o realizador produz não apenas memória histórica e cinematográfica (...), mas uma percepção de que estas imagens não estão congeladas no tempo” (LINS: 2011, 64, grifo nosso). Esses objetos (re)tomados transcendem seus contextos de origens, e se colocam acessíveis a novas reformulações e significações, admitem uma qualidade transitável promovida pelo tempo-espço.

Toda essa discussão sobre investigação, desconstrução e reconstrução, torna necessária a inserção em nossa discussão da obra *Gesto inacabado – processo de criação artística* (2011), em que Cecília A. Salles propõe analisar o percurso da criação mediante documentos de processo. Para a autora, essa investigação “não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra” (SALLES: 2011, 23). Sendo assim, a investigação do *percurso criativo*, se aproxima das lacunas deixadas pelo conhecimento ‘finalizado’, dos ‘significados encapsulados’ que ficam num invólucro e só se abrem a partir de novos olhares.

A investigação do movimento criador é a direção que propomos quando geramos hipóteses sobre o olhar do diretor por trás das câmeras, ‘seguindo-o’ em sua filmagem e montagem atrás do processo do pintor holandês. Portanto, sobre *Van Gogh* é preciso “desmontá-la e, em seguida, pô-la em ação novamente, porque “é desfigurando a obra, quebrando suas molduras, atacando-se a sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas de suas virtualidades secretas” (BAZIN: 1991, 176). Quando falamos em percurso, referimo-nos aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público” (SALLES: 2011, 23). Temos o documentário como ponto de referência, além das pinturas, e ainda as cartas deixadas por Van Gogh, que podem nos ajudar a reconhecer características de sua obra, e posteriormente no que vieram a se tornar no audiovisual.

Como discutido anteriormente, pouco importa se a imagem foi ficcionalizada, ou ‘retirada’ diretamente do real, se foi produzida ou não pelo próprio diretor. “A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais” (MACHADO, 2003). E mais, “tornar nova uma imagem existente é também rediscuti-la, inseri-la em um contexto histórico diferente, mudar a direção de seu discurso, confrontá-la com outras perspectivas” (LINS: 2010, 595). Isso é o que ocorre em *Van Gogh*, quando Resnais propõe uma nova feitura documental em que a pintura é repensada pelo cinema.

## **1.6 A abordagem sincrônica**

Em *Van Gogh*, como apresentado anteriormente, a pintura não é apenas submetida a uma ação de transformação estrutural, mas ainda, temporal, pois é um objeto que ‘vem’ do passado para o presente. Esse evento tão específico e indissociável da transcrição, Plaza designa como forma sincrônica. Para ele há duas maneiras de transmitir a história:

“a forma sincrônica e a forma diacrônica. Essa mais própria ao historicismo, aquela mais adequada e co-natural ao projeto poético-artístico” (PLAZA: 2013, 2).

A abordagem sincrônica obedece somente às suas necessidades de recriação e retomada, quer dizer, não tem a obrigatoriedade de se manter atrelada ao aspecto linear e cronológico. Nas figuras abaixo, verificamos uma relação que não se atém ao compromisso regular do tempo histórico. Temos as telas *Casa de campo entre árvores* (fig.20), em seguida, *Paisagem com neve* (fig. 21) e essas obras são combinadas para narrar um determinado momento da vida do pintor: relatam a partida de Van Gogh para Paris.



Figura 20: *Casa de campo entre árvores*, Haia (Holanda), setembro – 1883. 28,5x39,5 cm.

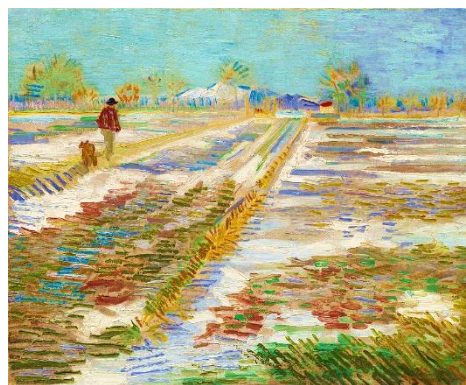


Figura 21: *Paisagem com neve*, Arles (França) fevereiro – 1888, 38x46 cm.

Porém, apesar dessa junção na diegese, pertencem a épocas de criação e a tendências plásticas distintas: a primeira vincula-se às obras iniciais, e conseqüentemente, tem uma paleta cromática (escura) de terras. Por outro lado, a segunda, traz cores luminosas e intensas. É óbvio que esses aspectos (históricos e estéticos) são amenizados – mas permanecem sensíveis em decorrência da opção em construir o documentário em preto e branco. Como será discutido adiante, mas podemos adiantar aqui, possivelmente essa escolha pelo acromatismo por Resnais não só resultou em um conjunto harmônico, como ainda, facilitou a ação sincrônica.



Figura 20: Casa de campo entre árvores, (1883), Resnais.



Figura 21: Paisagem com neve, (1888), Resnais.

Os temas representados por Van Gogh não tiveram grandes alternâncias, ele sempre olhou para o mundo por meio de: paisagens, objetos ou figuras humanas de trabalhadores, bêbados ou prostitutas. Porém, a sua paleta teve variações descomuns, já que começa a pintar com matizes de terras e tons escuros percebidos nas pinturas anteriores a 1886 e a partir desse ano seus matizes e tons começam a clarear (período francês - Paris). Com sua chegada à Arles, em 1888, não só trabalhou numa escala tonal clara, como utilizou as cores em seus valores puros, sem as misturas que quebram a vibração cromática.

Pintou principalmente a partir da combinação dos pares de complementares (verde-vermelho; amarelo-violeta e azul-laranja), arranjo que promove alta vibração no olhar chegando muitas vezes a causar incômodo aos olhos. Esse, por sua vez, só é amenizado por meio da utilização de áreas neutras em que o olhar descansa, o que geralmente ocorre por meio de linhas pretas. Por esse motivo, e isso é declarado pelo diretor como veremos adiante, colocar em conjunto e sequência inúmeras pinturas altamente coloridas iria possivelmente provocar desconforto visual, portanto um arranjo desarmônico.

Essa anulação tempo-espacial, caracterizada pelo olhar sincrônico, e amparada pela ideia de corpo paramórfico, ou seja, da tradução como um novo objeto estético, ressalta a qualidade de 'obra aberta' que reage de acordo com as possibilidades de arranjos e leituras, justamente como o ensaio deseja em suas reflexões. A tradução criativa obedece a regras próprias, sua organização estética e atribuição de sentido satisfaz as necessidades da criação, portanto, não se atem a moldes diacrônicos definitivos. Enfim:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA: 2013, 1).

A convivência mútua de trajetos paralelos, e não copiosos, marcará o ato de traduzir. Ao tradutor é oferecida a liberdade de transcender, de alargar ou até mesmo romper os limites estruturais, inserindo uns aspectos e suavizando outros. Já que “a tradução é transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz” (PIGNATARI, apud PLAZA: 2013, 30, grifo nosso).

Ainda sobre esse olhar sincrônico, pode-se dizer, para finalizar que “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderar-se de uma recordação tal como essa relampeja num instante de perigo. Isto é, a captura da história como reinvenção da mesma face a um projeto do presente” (BENJAMIN, apud PLAZA, 2013, grifo nosso). É trazer o passado (monumento) como memória e apropriar-se da lembrança dando-lhe uma roupagem de documento/testemunho ao (re)criá-lo como presente.

## 1.7 A tradução poética

Antes de qualquer apontamento sobre as diferenças entre uma área e outra, é importante pensar nas linguagens fílmica e pictórica como criações de imagens. É comum nas análises tradutórias uma atenção voltada para a averiguação do aspecto narrativo de um filme em vez de uma preocupação com as imagens sonoras-visuais enquanto estrutura discursivas. Também é notável que na relação cinema-literatura os estudos são inúmeros quando comparados aos estudos voltados para a relação cinema-pintura. Para Piqueras e Ortiz (1995) o cinema é visto como uma continuidade da história da imagem iniciada pela pintura, basta lembrarmos das primeiras figuras de animais que ocupam as paredes das cavernas, visto que, “um filme constrói imagens, e o homem levou quase dois mil anos construindo imagens, parece lógico supor que a imagem cinematográfica conserva alguma relação com o legado visual que a precedeu”<sup>22</sup> (PIQUERAS e ORTIZ: 1995, 9, tradução nossa).

---

<sup>22</sup> “(...) *una película construye imágenes, y el hombre lleva casi dos mil años construyendo imágenes; parece lógico suponer que la imagen cinematográfica conserva alguna relación con el legado visual que le ha precedido*”.

Estamos falando então da história da representação visual, a história do olhar, ou como diz Aumont (2004) a história das transformações pelas quais o olho foi sujeito. Iniciada ainda no paleolítico com suas pinturas rupestres acerca de 15 000 a.C., com a função mágica de adquirir alimentos, a partir desse momento passou por diversas formalizações, chegando “ao final do século XVIII e início do século XX [quando então] produziu-se uma revolução na história da visão, revolução que marcou o sistema perceptivo”<sup>23</sup> (ORTIZ e PIQUERAS: 1995, 28, grifo nosso). Aqui as autoras fazem menção às alterações no sistema perceptivo visual que acostumado a uma contemplação da imagem ‘congelada’ e individual, passa para o movimento e a sequencialidade, quando se inicia a era do cinema.

Quando pensamos em toda essa relação cinema-pintura devemos considerar um ponto decisivo: o olho que contempla a imagem audiovisual exige características distintas daquele que observa a imagem pictural. Enquanto esse se deposita sobre um campo visual isolado que o conduz por forças de composição interna, o olho cinematográfico é conduzido por uma imagem configurada em planos, portanto, aquele é impulsionado a seguir adiante (‘salta’ de um plano a outro). No século XIX a fixação em pintar o tempo foi perseguida permanentemente pelos impressionistas, mas foi concretizado com exímio sucesso pela técnica do audiovisual.

Em várias situações falamos da pintura como imagem-fonte. Quando Resnais seleciona a obra de Van Gogh não é com a intenção de promover um desfile cronológico e didático das criações do pintor, mas de fazer cinema com a pintura. É diferente do que outros diretores fizeram com a temática Van Gogh<sup>24</sup>, basta lembrar os já citados Vincent Minnelli (1956) e Akira Kurosawa (1991).

Mas, em *Van Gogh (1947)*, Resnais experimenta, mistura, traduz etc. Transcria uma estrutura em outra coisa que não é tinta, mas luz, que não é tecido, mas película. Que é silenciosa, em voz. Compõe uma *mise-en-scène* singular; é evidente que retoma acontecimentos sobre o pintor, por se tratar de uma obra biográfica, porém o faz mesclando elementos sincrônicos e diacrônicos, quer dizer, enquanto a *voz over* obedece a um seguimento linear e histórico, a disposição das imagens, por sua vez, acata as

---

<sup>23</sup> “A finales del siglo XVIII y principios del XIX se produce una revolución en la historia de la visión, revolución equiparable a la que supuso el sistema perceptivo”.

<sup>24</sup> Em anexo temos as criações sobre a obra e vida do pintor, realizadas por diferentes diretores e com distintos propósitos.

necessidades livres da criação tradutória e se põe de maneira sincrônica, pessoal e investigativa.

Apesar de todo universo visual do filme provir direta e unicamente da pintura, não devemos aproximá-lo do gênero animação, pois *Van Gogh* responde unicamente aos códigos cinematográficos.

O filme de pintura não é o desenho animado. Seu paradoxo é utilizar uma obra já totalmente constituída e que basta a si mesma. Mas é justamente porque ele a substitui por uma obra em segundo grau, a partir de uma matéria já esteticamente elaborada, que ele lança sobre esta uma luz nova. Talvez seja na própria medida em que o filme é plenamente uma obra e, portanto, em que ele mais parece trair a pintura, que ele a serve melhor em definitivo (BAZIN: 1991, 176).

Por fim, é nessa essência de retomar o finalizado que a transcrição têm suas qualidades otimizadas, porque cria a partir de um objeto aparentemente pronto, e provém daí alguns de seus fundamentos essenciais, tais como: promover uma nova criação vinculada a um objeto primevo, porém, autônomo a ele; construir seu próprio trajeto criador, para isso optando pela forma sincrônica devido à sua natureza flexível que permite arranjos distintos do objeto apropriado. Sublinhamos esse episódio como um processo intelectual do meio cinematográfico sobre o pictórico, já que configura o raciocínio audiovisual de Resnais pensando o pictural de Vincent Van Gogh, quer dizer, lendo cinematograficamente o caminho criador do artista plástico.

Em *Van Gogh* percebemos um olhar (Resnais) investigativo que adentra no ‘microuniverso’ da pintura, e nele observa, disseca e tenta recriar por meio da linguagem fílmica o possível movimento do olhar e da mão do pintor sobre a natureza. Ao ‘deslizar’ a câmera sobre a pintura fragmentando-a e, posteriormente, reorganizando-a num todo sequencial por meio da montagem, o cineasta promove o que Julio Plaza (2013) chamará de *tradução intersemiótica*. Para esse autor, o procedimento de *reconstrução estética* ocorrerá de três formas: a tradução ‘interlingual’, entre línguas distintas, a tradução ‘intralingual’, que ocorre dentro da mesma língua<sup>25</sup>. E, por último, e pertinente a essa pesquisa, a intersemiótica, voltada para o relacionamento entre linguagens estéticas dessemelhantes. Portanto, a tradução intersemiótica ou *transmutação sígnica* “é a tradução que *consiste na* interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos

---

<sup>25</sup> Esses tipos de tradução Julio Plaza ‘empresta’ de Roman Jakobson que é um dos primeiros estudiosos a sistematizar o campo da tradução.



não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou pintura” (JAKOBSON, *apud* PLAZA, 2013, grifo nosso).

Nossa análise da tradução intersemiótica se mostra mediada por duas linguagens que mantém afinidades imagéticas (cinema e pintura), porém, a base teórica para a análise desse evento descende em sua maioria das letras, como é o caso das teorias de Haroldo de Campos e Roman Jakobson. Teorias que apesar de pertencerem a outro campo do conhecimento podem ser aplicadas ao cinema e a pintura. As funções da linguagem de Jakobson, já mencionadas, constituem metodologia indispensável para verificar de que maneira se arquiteta a transposição sígnica, já que por intermédio da função poética -que otimiza a mensagem, e, a partir do modo de arranjo (seleção e combinação) analisaremos como Resnais construiu *Van Gogh*. “A *seleção* é feita em base de equivalência, *semelhança* e *dessemelhança*, (...) ao passo que a *combinação*, a construção da sequência, se baseia na contiguidade” (JAKOBSON: 2010, 166, grifo nosso).

Pensando de forma mais empírica acerca desses eixos em *Van Gogh*, podemos, mediante um paralelo entre cartas<sup>26</sup>, pinturas, esboços e biografias apresentar o arranjo ou composição por *substituição*, já que “[uma ideia seja ela expressa em palavra ou imagem] pode ser substituída por outra com teor equivalente (...)” (LOSADA: 2011, 102, grifo nosso), essa ação substitutiva é predominante no processo de criação e tradução. Apresentaremos a seguir um paralelo pautado em analogias que diz respeito a um trecho do documentário onde Resnais aborda umas das crises psíquicas de Van Gogh, fato recorrente nas biografias do pintor. Trata-se do desentendimento entre ele e Gauguin. Esse evento acentua a crise daquele e o leva, em conjunto com outras causas, à automutilação, no dia 25 de dezembro de 1888.

Em 23 de dezembro, o último domingo antes do Natal, chegou enfim o momento que tanto temia. Quando Gauguin saiu da Casa Amarela naquela noite, não deixou claro se pretendia ir embora de Arles. Mas foi o que Vincent pensou. O convívio de ambos, nos últimos dias, tinha se tornado insuportável. Estavam presos dentro de casa devido ao mau tempo (...). Quando não estavam trabalhando, Vincent passava os dias com argumentos desconexos pontuados por explosões de fúria e vazios de silêncio sorumbático. Finalmente convencido da verdadeira ‘loucura’ de seu anfitrião, Gauguin estava preocupado que, a qualquer momento, ‘um ataque trágico e fatal’ poderia pôr em risco sua

---

<sup>26</sup> Referimo-nos às cartas escritas por Van Gogh e destinadas ao seu irmão Theo que são fontes documentais sobre a vida e o projeto poético do pintor.

segurança – sobretudo à noite, quando Vincent perambulava ameaçador pela casa (NAIFEH; SMITH: 2012, 817).

A partir desse relato podemos apontar o cuidado que o cineasta teve em pensar imagens que contribuíram para transmitir a atmosfera de crises mentais e desespero que acometiam Van Gogh. Assim, de acordo com a ideia que será transmitida, os elementos que constituirão a mensagem serão selecionados e combinados. Note-se abaixo o mesmo evento em canais distintos: a crise do pintor representada no desenho, na pintura, no fotograma, na narração da *voz over*, e nas cartas a Theo.



Figura 22: croqui – A ressurreição de Lázaro Van Gogh.

Figura 23: fragmento – croqui.

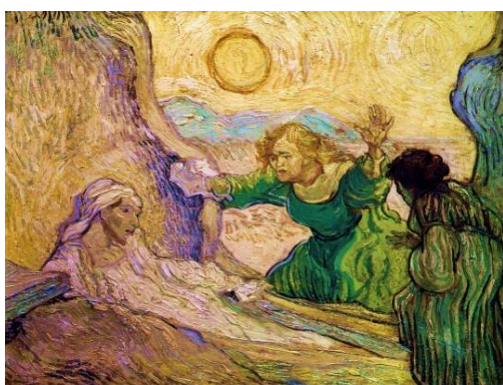


Figura 24: A ressurreição de Lázaro, Saint-Rémy, maio – 1890, 50x65 cm (releitura de Rembrandt)



Figura 25: fotograma, A ressurreição de Lázaro, Resnais.

Uma das pinturas selecionadas pelo diretor é *A ressurreição de Lázaro* (fig. 24), que terá propriedades materiais e picturais incorporadas pelo discurso cinematográfico. Porém, anterior a essa *transcrição*, temos outra natureza artística: o desenho, introduzido nesse texto com o intuito de deixar evidente a função de substituição por similaridade, e

de discutir o eixo de seleção e combinação, já que esses são definitivos na função poética, e simultaneamente, na tradução criativa.

A esquerda (*fig. 22*), temos um croqui com inúmeras anotações. Estes estudos eram comuns nas cartas enviadas para Theo. Temos um exemplo claro de naturezas tradutórias distintas, que vão da imagem (croqui) para a palavra; em seguida, do nanquim para a tinta, e, por último, da tinta para a película. A seleção dessas obras (desenho, pintura e fotograma) condiz com o conteúdo narrado pela *voz over*, o que reforça ainda mais o teor da mensagem que tem como desejo transmitir a atmosfera de instabilidade emocional que envolve Vincent Van Gogh, “...em uma calma ilusória, ele pinta sem poupar suas forças. Um dia, Van Gogh sente bruscamente a aparência das coisas escapando dele. Uma noite de Natal, o drama eclode...”<sup>27</sup>.

Esse momento de instabilidade encontra-se mencionado em um pequeno trecho de uma carta direcionada ao irmão do pintor, logo após o incidente da automutilação (1888). Na carta, Vincent Van Gogh expõe o seu desejo de alistar-se no serviço militar. Esse anseio ocorre em 1889, quando o pintor acredita que as normas militares o ajudariam a ter estabilidade psíquica. “Eu ‘me atrapalhei’ na vida e meu estado mental não somente é como também *foi* abstraído, de forma que independente do que fizessem por mim, eu não posso pensar em equilibrar minha vida. Quando eu *tenho* que seguir uma regra aqui no hospício, sinto-me tranquilo (VAN GOGH: 2007, 354).

Podemos exemplificar a dinâmica: *selecionar/combinar*, com um breve exemplo da noite trágica que marcou (fisicamente) o pintor: (...numa noite de Natal, o drama explode...). Resnais, movido pelo referente (*do que se fala ou de quem se fala*) selecionou as pinturas *A ressurreição de Lázaro* (1890) e *O quarto de Vincent* (1888) para narrar tal evento fatídico. As imagens oscilam entre si num ritmo acelerado simulando, muito provavelmente, o estado psíquico de Van Gogh.

A decisão de colocá-las dispostas numa ordem de aparição alternada e de forma ágil gera o campo e o contra campo que *não* só reconstrói a atmosfera daquele dia, mas ainda cria a sensação que o vai e vêm dos planos indicia a própria visão ‘vertiginosa’ do

---

<sup>27</sup> “Dans un calme illusoire, il a peint sans ménager ses forces. Un jour, Van Gogh sent brusquement l'apparence des choses lui échapper. Un soir de Noël, le drame éclate” – *voz over* (tradução nossa).

pintor, já que na sequência, por meio do *fade out*<sup>28</sup> a nítida ‘visão’ do quarto dilui-se em um plano completamente negro.



Figura 26: fotograma



Figura 26: fotograma



Figura 26: fotograma



Figura 26: fotograma

Fizemos aqui uma exemplificação sucinta, já que esse método ocorrerá no capítulo seguinte com maior detalhamento. Outro fator relevante para essa colocação é que aquela tela de Van Gogh já é fruto de uma tradução poética, pois se trata de uma releitura a partir de um quadro de Rembrandt, com ênfase na dramaticidade da figura feminina à esquerda que assiste ao milagre.



Figura 27: A ressurreição de Lázaro, 1630-1632, Rembrandt.



Figura 28: croqui, Van Gogh

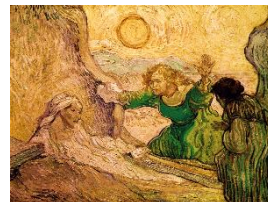


Figura 29: Pintura, Van Gogh



Figura 30: Fotograma, Resnais

As imagens estão ligadas por uma teia sintático semântica e o quadro de Van Gogh afirma-se como uma tradução, e conseqüentemente, como objeto paralelo e autônomo ao

<sup>28</sup> Escurecimento gradual da imagem partindo da sua intensidade normal de luz.

original, conforme o visto na teoria haroldiana. Essa, por sua vez, ainda ressalta as propriedades sincrônicas da tradução que concebem as relações entre os objetos de acordo com as necessidades intrínsecas ao processo tradutório.

Sob a influência da função poética (de Jakobson), a transcrição (haroldiana) se dará mediante um objeto concluído, ocorrendo de maneira paralela ao objeto primevo, quer dizer que a nova feitura acontece em paralelo com o original, porém, como um corpo independente, como um corpo paramórfico. Esse conceito estará presente de forma persistente na argumentação de Campos (2013) e será desse modo observado por nós como uma das propriedades principais na tradução de Vincent Van Gogh para Resnais, como notamos na citação abaixo:

Tradução de texto criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca (...); não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, *sua fisicalidade*, sua materialidade mesmo (...); o significado, o *parâmetro semântico*, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora (CAMPOS: 2013, 5. Grifo nosso).

Na citação acima, encontramos os termos ‘parâmetro semântico’ que nos remete ao eixo de seleção; esse, por sua vez, está fundamentado pelo critério de similaridade, ou seja, pela substituição de um elemento por outro, em busca daquele mais adequado ao que se quer expressar. A tradução poética é uma extensão do objeto-fonte, repensa o original e recompõe a partir de sua gênese o ‘ponto de origem’, já que, ao alterar os elementos estruturantes e sua disposição (composição), automaticamente, irá alterar o todo. Em decorrência dessas modificações, Campos adverte sobre a impossibilidade de uma tradução literal, e ressalta a viabilidade da tradução poética, corporificada como um novo fazer ou (re)fazer estético, o que nos remete ao conceito de isomorfismo.

Apesar desse desprendimento que a tradução estabelece com o objeto-fonte – colocando-se como uma existência estética independente, ainda assim atrelada por uma rede de conexões significantes: a tradução posiciona-se como uma reverberação semântica da criação primeira, porém materializada por meio de uma nova composição. Essa nova vestimenta formal carrega resquícios da criação de ‘origem’ e ao mesmo tempo impõe as suas.

Resnais traduz salientando, percorrendo e desbravando com a câmera lugares que foram transitados e explorados pelo corpo e pelo olhar/pincel do pintor. Portanto, ao metamorfosear a unidade da pintura em sequência, a totalidade em fragmentos, sua ordem

de origem é transmutada, e imediatamente temos a imagem audiovisual como um objeto próprio, porém com pontos alusivos à pintura. Então, fica evidente que a intenção do diretor não é uma tradução literal, já que essa, segundo Campos e Plaza, seria impossível devido à alteração física do signo.

É o caso das séries pictóricas *os girassóis* que, na concepção do pintor, surgiram com uma significância distinta daquela concebida pelo cineasta. Entretanto, mesmo com as implicações promovidas pelo discurso fílmico sobre o pictural, há um invólucro semântico que migra do objeto de ‘origem’ para a tradução. Os girassóis são concebidos pelo pintor com intuito decorativo, envoltos por uma atmosfera otimista e festiva: Vincent os pintou para decorar o quarto de Gauguin na Casa Amarela, numa expectativa eufórica pela chegada do amigo pintor. Na carta escrita ao irmão em setembro de 1888 ele diz: “O quarto no qual você se hospedará, ou que será de Gauguin, se G. vier, terá nas paredes brancas uma decoração com grandes girassóis amarelos” (VAN GOGH: 2007, 278).

A composição de Resnais aponta o significado de origem. Ali, os *girassóis* não carregam somente a euforia otimista, mas representam o início de uma acentuada crise, embalada pela aflição e a cólera. A seguir, um trecho onde o pintor escreve sob os girassóis, e, posteriormente, a imagem pictural e a cinematográfica, enfim, três momentos artísticos de conteúdo similar.

[15 de agosto de 1888].

Estou com três telas em andamento:1ª) três grandes flores num vaso verde, fundo claro, tela de 15; 2ª) três flores, uma em broto e desfolhada e um botão sobre o fundo azul real, tela de 25; 3ª) doze flores e botões num vaso amarelo (tela de 30). A última, portanto, é claro sobre claro e será a melhor, espero. Provavelmente não ficarei nisto. Na esperança de viver num atelier nosso com G., eu gostaria de fazer uma decoração para o atelier. Nada além de grandes girassóis (...). Enfim, se executar este plano, terei uma dúzia de painéis. O conjunto será, portanto, uma sinfonia em azul e amarelo. Estou trabalhando nisto todas estas manhãs, desde o nascer do sol, pois as flores murcham depressa e é preciso fazer o conjunto de um só traço (VAN GOGH: 2007, 259).

É possível perceber em suas palavras a euforia em relação a pintura: ao descrever a aparência das flores, sua opulência durante o sol, a sua fugacidade, a sua paleta cromática e a natureza de suas tintas, conseguimos sentir o seu entusiasmo em pintá-las. Um momento que permite uma analogia e metáfora: sendo uma planta que ‘olha para o sol’, talvez fosse essa a interpretação de si mesmo, de Van Gogh, em relação à chegada de Gauguin.



Figura 31: Quatro girassóis cortados, Paris, agosto/setembro – 1887, 60x100 cm.



Figura 32: fotograma, Quatro girassóis, Resnais.

É nessa correspondência: *girassol, sol, pintor*, que encontramos, talvez, os motivos para as várias assimilações entre o estado emocional de Vincent Van Gogh e essas flores que são representadas em situações ímpares: da sua robustez impregnada de vida às ressequidas pétalas ausentes de vida. O que é pertinente aqui é que Resnais retoma o ‘acabado’, e como tal, tem uma percepção do acontecimento ‘Vincent Van Gogh’ em sua totalidade (vida e obra). Esse fato permite uma leitura das flores como um espelho psíquico e emocional do pintor.

As aproximações abrem uma teia de possibilidades, o fato, por exemplo, de que se trata de uma flor que acompanha o percurso do sol, do nascente ao poente, permite uma associação com a condição psicológica do pintor e, portanto, ilustra, no documentário, do êxtase ao colapso, da luz à penumbra. Enfim, podemos hipoteticamente entender a relação (acima) texto e imagens (pictural e fílmica) da seguinte forma: na sua concepção original os girassóis ilustravam um momento de otimismo, a futura convivência com Gauguin. Posteriormente apontarão para a frustração cercada por uma atmosfera pessimista. Resnais as interpreta no seu antes e depois, no que elas eram e no que vieram a se tornar.

Tanto o texto (a palavra) quanto a pintura estão cercados pela vivência direta de Vincent Van Gogh; estão atrelados ao seu tempo e diretamente a ele. Por outro lado, tal essência ainda permanece na imagem de Resnais, juntamente com o traço poético do diretor. É uma junção entre o ‘acabado’ e o ‘refeito’; é a recomposição do passado em presente, logo, uma “tradução que considera a história em sincronia, como possibilidade, como mônada, como forma plástica, permeável e viva” (PLAZA: 2013, 9). Portanto, esse refazer artístico não se enquadra em uma tradução literal, primeiro, porque altera-se

fisicamente os signos; segundo, porque o tratamento estético obedece às regras do novo artista que os recria.

## 1.8 O cerne experimental de Resnais nos documentários nas décadas de 40 e 50

Citaremos adiante alguns filmes de autoria de Alain Resnais que datam de períodos anteriores e posteriores a *Van Gogh*. Os trabalhos executados a partir e após o curta-metragem em estudo são as criações mais conhecidas desse momento e pertencem aos anos quarenta e cinquenta. Antes desse breve apontamento, é pertinente ressaltar que nossa intenção não é promover uma discussão ampla que envolva todas essas obras, mas deixar o leitor ciente da existência das películas, e pontuar que o interesse na temática pictural já havia ocorrido nas realizações iniciais de Resnais. Podemos encontrar nessas obras formas estéticas que serão recorrentes nos filmes tardios. Nessa fase inicial, o diretor começava a criar e a amadurecer sua identidade artística. A plasticidade aplicada à imagem audiovisual é um exemplo desse estilo embrionário que verificamos em *Van Gogh* e que será plenamente desenvolvido nas obras consagradas de Alain Resnais que vieram a seguir.

Anteriores ao documentário que abordou a vida do pintor holandês temos nove obras das quais oito são sobre pintores, influência que se estenderá até *Guernica* (1950). São os seguintes filmes<sup>29</sup>:

- 1936 : temos *L'Aventure de Guy* e *La Bague*.
- 1946: *Schème d'une identification* (dessa lista é o único que não trata de pintura) e *Ouvert pour cause d'inventaire* (1º longa documental).
- 1947: *Visite à Oscar Dominguez*; *Visite à Lucien Costaud*; *Visite à Hans Hartung*; *Visite à Felix Laisse*; *Visite à César Domela* e *Visite à Christine Boomeester*.

O documentário *Van Gogh* fez parte de um evento ocorrido em Paris nos meses de janeiro a março de 1947 no *Musée de l'Orangerie*, onde comemorou-se os cem anos do nascimento do pintor, a partir de uma grande exposição, das pinturas, da apresentação

---

<sup>29</sup> Obras indicadas pela pesquisadora Profa. Dra. Sônia Maria Oliveira da Silva, em nosso exame de qualificação, a quem agradecemos a indicação.



do curta metragem e de outros episódios artísticos, como o texto de Antonin Artaud, intitulado *Van Gogh, o suicidado da Sociedade* (2003).

Na última exposição no Palácio L'Orangerie não foram exibidas todas as telas de grande porte do desventurado pintor. Mas havia, entre as que lá estavam, suficientes desfiles giratórios cobertos com penachos de planta carmim, caminhos desertos coroados por um vale, sóis violetas que giraram sobre parvas de trigo de ouro puro” (ARTAUD: 2003, 18).

O dramaturgo elaborou uma crítica em que colocou a sociedade como a ‘culpada’ pelo agressivo estado psíquico de Vincent Van Gogh que o levava a atirar contra o próprio peito em 1890, no campo de trival envolto por corvos. Para Artaud, a veracidade com que o artista plástico expunha verdades em suas telas teria ocasionado sua rejeição e a de suas obras.

Não, Van Gogh não era louco, mas seus quadros eram misturas incendiárias, bombas atômicas, cujo o ângulo de visão comparado com o de todas as pinturas que faziam furor na época, teria sido capaz de transtornar gravemente o conformismo larval da burguesia (ARTAUD: 2003, 9).

O estado emocional do pintor não foi interpretado por Artaud como transtorno, mas viu em Van Gogh um visionário, um homem para além de seu tempo. Um ser dotado da mais alta consciência do existir, capaz de perceber a verdade em seu estado puro e exprimi-la por meio de sua pintura, que não se fez nem narrativa, nem alegórica. Ele fez pintura e a pintura se fez por meio dele. Quer dizer, quando observamos um pássaro em Van Gogh, sabemos que é um pássaro pertencente ao universo pictural, um animal que flutua num céu violáceo com luas de azuis quentes de empasto de tinta.

Passaremos agora a apontar alguns dos documentários que possuem uma elaboração semelhante a *Van Gogh*, e alguns outros bastante conhecidos do diretor onde aparecem traços estilísticos que marcarão o registro estético particular do cineasta francês, isso se faz necessário porque:

Pode-se dizer que eles ‘preparam’ sua obra, da mesma forma como as observações, os ensaios e as discussões preliminares preparam a filmagem. Realizados sob encomenda, com a dupla preocupação de satisfazer escrupulosamente o cliente e de encontrar no serviço um motivo para uma reflexão pessoal, constituem esses curtas-metragens a própria fonte de todos os trabalhos posteriores” (PINGAUD: 1969, 98-99).

O método de construção fílmica que encontramos em *Van Gogh*, e que ocorre a partir de pinturas, já havia sido empregado anteriormente por Resnais, quando este

começou a filmar fotografias e cartões postais. Seus objetos de filmagem foram se diferenciando ao longo do seu trajeto artístico: nos documentários seguintes, como *Guernica* (1950), a câmera captou além de imagens planas objetos tridimensionais, o que ocorreu ainda em *As estátuas também morrem*, curta que também inovou pelo registro de lugares concretos; esse tipo de filmagem atinge sua totalidade quando a câmera vagueia por amplos espaços como em *Toda memória do mundo*.

Em *Noite e neblina*, a câmera como testemunha do olhar humano percorre locais onde a temporalidade compõe entre saltos de passado e presente. Todos esses aspectos apontam para um desenvolvimento do olhar cinematográfico de Resnais até a chegada de seus longas metragens: “nos curtas-metragens eu me permitia tudo o que queria, mas agora...” (RESNAIS apud GHISLAIN CLOQUET: 1969, 101), essa declaração reforça a ideia de que existe uma construção do pensamento estético do diretor nos seus trabalhos iniciais. Resnais é conhecido por pré-estabelecer um método de trabalho evidenciando uma ordem dos acontecimentos, de expor suas preferências durante a elaboração de um filme: “sabíamos perfeitamente, antes mesmo de filmar, onde é que determinado movimento do aparelho ia se inserir, ao que correspondia. Éramos mantidos num grande rigor. Era impossível dizer: veremos isso mais tarde, na montagem!” (PINGAUD:1969, 101). Essas minúcias ajudam a reencontrar o ‘rastros’ criativo desse artista.

A prática de retomar imagens existentes, sejam fotográficas ou audiovisuais, já havia ocorrido em 1920 com Vertov. Ressurge em 1947 com Alain Resnais e em 1950 com Chris Marker. Segundo Consuelo Lins, Marker e Resnais “renovaram essa prática, colocando em uma mesma mesa de montagem imagens de arquivos, imagens realizadas por terceiros e imagens realizadas por eles mesmo” (LINS: 2010, 588).

Os três primeiros documentários produzidos por Resnais como diretor são marcados por sua relação com a pintura. Temos *Van Gogh* (1947), objeto de análise dessa pesquisa, *Gauguin* (1950), e ainda *Guernica* (1950). Nesse último, o hibridismo resultante de imagens de fontes distintas se potencializa e vemos, além do painel *Guernica* (1937), outras pinturas cubistas de diferentes fases do pintor espanhol, além de esculturas, fotografias e recortes de jornais. Na década de 30 e no final da década de 40 e durante a de 50, a produção de Alain Resnais é marcada pelo gênero documental. Podemos perceber ali o cerne poético do cineasta sendo criado, ou seja, a sua identidade artística manifestando-se ainda de forma embrionária.

Se por um lado esses três documentários são familiares por possuírem aspectos temporais e técnicos similares como, por exemplo, o método de construção que está pautado na (re)apropriação de materiais picturais, estatuárias, desenhos etc., enfim, objetos plásticos que são metamorfoseados pelos códigos audiovisuais, por outro, se distanciam na sua intencionalidade. A distinção entre *Van Gogh* (1947); *Gauguin* (1950) e *Guernica* (1950-51) é que os dois primeiros remetem a fatos históricos pessoais, à vida e obra dos dois pintores, e se prendem aos critérios estéticos da forma, na maneira como é construído o objeto. O terceiro, por sua vez, remete a um fato universal: a guerra, o bombardeio à cidade basca em 1937, e terá uma preocupação tanto estética quanto política.

Nos três primeiros curtas citados identificamos a ‘consciência’ (memória/imaginário) do passado, ao retomar a existência de tais pintores. Nos documentários seguintes (*Toda memória do mundo; As estátuas também morrem e Noite e Neblina*) a relação temporal se amplia com avanços e retrocessos “é a confusão da cronologia: os acontecimentos passados não reaparecem pela ordem em que foram vividos, mas segundo a ordem em que o narrador os evocas” (RESNAIS *apud* ROBBE-GRILLET, et al, 1960, 46). Esse processo sincrônico é comum nas traduções poéticas. Um fator presente na abordagem do tempo em Resnais é que ele trabalha ao mesmo tempo, com elementos de natureza oposta a memória: o *deslembrar*. “Os acontecimentos vão subindo pouco a pouco das profundezas em que tinham sido mergulhados pelo esquecimento” (RESNAIS *in* ROBBE-GRILLET. et al:1960, 47).

Resnais não só (re)utiliza o documento pictórico, mas ainda o fotográfico e o audiovisual e esses dois últimos aparecem no documentário *Nuitet Brouillard* (1955), onde o cineasta discorre sobre os horrores praticados pelos nazistas nos campos de concentração durante a Segunda Guerra. Alternam-se imagens coloridas (presente) e registros do passado em preto e branco (fotografias e vídeos). A memória emerge quando Resnais adiciona no presente imagens do passado, e, mais ainda, na ocasião em que vagueia com a câmera pelos campos de concentração, ‘hoje’ silenciosos, mas impregnados de gritos e horror. O cineasta nos coloca dentro deles, e promove em nossa percepção uma retomada intensa da crueldade, possivelmente pela maneira como manuseia suas imagens e, principalmente, por meio da contextualização que delas faz na mesa de montagem.

Em *Toda memória do mundo (1956)*, documentário sobre a Biblioteca Nacional da França, o próprio espaço se coloca como um grande receptáculo da memória humana. A câmera desliza, inicialmente, por ambientes escuros e avolumados de documentos: papéis, livros, pinturas, objetos etc., talvez sugerindo a quantidade de tempo e de conteúdo dos rastros culturais humanos. Num corte abrupto, o diretor nos coloca externamente ‘voando’ por tetos e estruturas metálicas: é o invólucro de toda essa memória que se agiganta ainda mais quando, por meio de um *contre-plongée*,<sup>30</sup> Resnais nos torna ainda ‘menores’ diante do teto da ‘fortaleza’. De corredores a corredores, a sensação é de um espaço colossal e de objetos espantosamente infinitos, de memórias humanas depositadas em prateleiras e acomodadas por um número de identificação prontas para serem reavivadas quando (re)tomadas por um novo leitor. Depois dessas experiências, Resnais partirá para seu primeiro longa de ficção: *Hiroshima, meu amor (1959)*, filme sobre um romance efêmero entre uma jovem atriz francesa que está no Japão para atuar em um filme sobre a paz e um arquiteto japonês. A partir desse romance ‘proibido’, já que ambos são casados, várias memórias emergem na personagem feminina, que relembra seu amor também proibido por um jovem militar alemão que ocupava a França durante a Segunda Guerra Mundial; e no personagem masculino, que teve toda sua família morta pela bomba atômica atirada pelos norte-americanos sobre Hiroshima, ataque ao qual havia sobrevivido por encontrar-se, por obra do acaso, fora da cidade naquele dia.

Quando pensamos em *Van Gogh* como uma composição ensaística, não é simplesmente pelo fato de ter utilizado diretamente as pinturas como imagem fonte, mas pela maneira como o diretor articula uma reflexão sobre o pintor. Assim como Artaud, Resnais questiona, porém, o faz a partir da imagem audiovisual. Ao mesmo tempo que observa Vincent Van Gogh como pintor, ainda se coloca no lugar de criador. E por mais que esse documentário tenha sido criado a partir de uma encomenda para um evento comemorativo e tenha outras participações em sua realização, nessa pesquisa, nos voltamos para o olhar cinematográfico de Resnais que dirige a composição do curta metragem.

Já que para o cineasta a encomenda é vista de forma positiva e não como algo que castra seu processo criativo, portanto “o que importa não é a encomenda em si, mas a

---

<sup>30</sup> Câmera baixa que focaliza o objeto de baixo para cima.

liberdade de que se pode desfrutar dentro desse limite” (RESNAIS *in* ROBBE-GRILLET. A, et al: 1969,13), vale ressaltar que fabulosas obras estéticas nasceram dentro de sistemas de mecenato, e por mais que obedecessem ao ‘gosto’ do ‘patrocinador’, não excluía a técnica e o estilo da autoria. Mesmo havendo esse compromisso, era possível ao artista depositar em sua criação seus aspectos estilísticos.

Trabalhar a partir de uma referência pronta, como a pintura, não é visto como algo remoto em Resnais, já que a maioria dos seus roteiros eram elaborados por escritores. Ele admite que a autoria daqueles influenciava a sua, e coloca esse tipo de ocorrência como algo favorável “não é uma adaptação do livro, mas uma recriação” (RESNAIS *in* ROBBE-GRILLET. A, et al: 1960, 15) tanto que esse recriar é o objeto de nosso estudo. Resnais não trabalha com uma história pronta, mas a encomenda e posteriormente a transforma em roteiro e, em seguida, em imagens. Essa condição de trabalhar colaborativamente com literatos e artistas é visto já em *Van Gogh* e segue nas obras posteriores.

Um traço marcante nas criações do diretor, como colocado anteriormente, é a memória, para nós esse valor entra em *Van Gogh* pelo teor do texto narrado que traz em evidência o pintor viajante, como se Resnais recordasse os lugares por onde o holandês andarilho esteve e por meio de seu imaginário<sup>31</sup> resgatou paisagens reais transfiguradas em tinta. “O imaginário desempenha um papel considerável na nossa vida. Parece-me, em qualquer dos casos, um assunto ideal para o cinema”. (RESNAIS *in* ROBBE-GRILLET. A, et al: 1960, 152). A essa faculdade de lembrar o passado, de preservá-lo é visto pelo diretor como a própria consciência viva, ou o próprio imaginário, “creio que o tema da memória está presente de cada vez que uma peça é escrita ou um quadro pintado, porque ambos correspondem a uma vontade de parar o tempo e de lutar contra a morte (RESNAIS *in* ROBBE-GRILLET. A, et al: 1960, 154).

A saga do pintor peregrino é iniciada por Resnais no presbitério holandês onde moravam seus pais, quando o pintor retorna a Holanda depois de uma frustrada tentativa de ser pastor nas minas de carvão em *Borinage*<sup>32</sup>. Desse episódio em diante o diretor

---

<sup>31</sup> Resnais declara sua preferência em utilizar o termo *imaginário* em lugar de memória.

<sup>32</sup> Minas de Carvão na Bélgica.

inicia uma ‘romaria’ de idas, um filme ‘geográfico’ e que as pinturas selecionadas reconstroem os lugares vivenciados por Van Gogh.

O epíteto *Vincent Van Gogh: o peregrino* é constante nas biografias a seu respeito e em sua correspondência e é esse fenômeno que nos permite aproximá-lo do termo utilizado por Resnais: ‘personagens desenraizadas’ (1960), “são pessoas que flutuam; têm uma insatisfação, um modo de estar à margem (RESNAIS *in* ROBBE-GRILLET. A, et al: 1960, 154), em uma situação de instabilidade. Personagens que migram constantemente, não se fixando em um espaço existencial permanente, seja ele físico ou psíquico.

## **CAPITULO 2 – ‘DESTRUIR PARA RECONSTRUIR’ – OS PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS**

### **2.1 Representação e reprodução**

Quando pensamos em cinema e pintura estamos pensando no campo da representação, ambos empregam meios para ‘reconstruir’ o concreto. Não importa se um utiliza meio mecânico e o outro manual, o importante é percebermos que o que temos como objeto é um recorte de realidade. A imagem é o substituto, ela não é o objetivo/concreto, mas a representação desse. É a presença da ausência, ou melhor, representa a privação do ‘real’. Por mais que o cinema nos devolva uma imagem hiper-realista, mesmo assim é um espectro do real, portanto, “é mais realista pela riqueza perceptiva, pela ‘fidelidade’ dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes (AUMONT: 2012, 100, grifo nosso).

Pensando esse realismo no gênero fílmico, poderíamos julgar o documentário como um registro direto, porém, essa seria uma crença obsoleta. Para Bill Nichols tanto a ficção quanto o documentário são simulacros do real. A diferença entre ambos é que a primeira está marcada demasiadamente pela subjetividade e imaginação do realizador; e a segunda, de origem ‘objetiva’, provém do nosso cotidiano transfigurado pelo cineasta. Se por um lado uma pede interpretação (ficção), por outro, a segunda pede a crença (documentário social). Tanto uma quanto a outra é composta por imagens que representam algo, além de possuírem uma preocupação estética, configurando o objeto em valores de contemplação. Esses apontamentos têm a intenção de promover um conciso questionamento sobre o conceito de representação e, para realçarmos um pouco mais essa convicção, iremos contrapô-lo com o termo reprodução.

É sabido que a concepção de autonomia do aparato técnico sobre a decisão humana já é ‘ultrapassada’ ou superada, mas a retomaremos com a intenção de sublinhar a atuação ‘humanizada’ da máquina. Como postura antagonista à representatividade, há a concepção de reprodutibilidade do ‘real’: a primeira seria concebida como uma imagem semelhante ao mundo histórico, porém afetada em demasia pela subjetividade. E, por outro lado, a segunda seria concebida como uma réplica da realidade prática, e a sua qualidade mimética seria consequência de uma objetividade imaculada, proveniente do

aparato técnico. André Bazin, no texto "Ontologia da imagem fotográfica"(1991), argumenta que o *representar* confunde-se com o *reproduzir*. Argumenta ainda que o aparato técnico é autônomo e capaz de ocasionar um ‘recorte’ genuíno no ‘real’ e, conseqüentemente, essa forma idêntica ou mimética é chamada por ele de re-presentação, quer dizer, apresentar novamente a aparência do ‘objeto’ por meio da sua reprodução ‘autêntica’. E também, acredita que o fragmento representado de mundo, por si só, já possui um discurso natural, intrínseco na imagem, cabendo ao sujeito apenas ficar atento para apreciá-lo, sem interferir. Porém, numa concepção oposta a essa, e mais atual de representação, o fragmento de real capturado pelo aparato técnico, “não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo(...). A câmera exige, por exemplo, que se escolha fragmentos do campo visível (recorte do espaço pelo quadro da câmera e pela profundidade de campo, recorte de tempo, pela duração do plano)” (MACHADO: 2003, grifo nosso).

Deixando de lado a visão já superada do equipamento técnico como autônomo e aceitando a representação como força subjetiva, e, cientes de que é o cineasta quem seleciona o fragmento a partir do todo; delimita-o com um enquadramento e foco; subdividi-o em planos; os reúne em seqüências, enfim, pensa semanticamente, sintaticamente e expressivamente sobre a criação. E, por mais que o equipamento (seja ele, fotográfico, cinematográfico, pincel, pena etc.) possua a capacidade de corporificar a matéria abstrata, ‘o sopro da vida’ provém daquele que humaniza a matéria e o equipamento, quer dizer, daquele que opera o veículo pelo qual a ‘energia criadora’ é conduzida. Essas colocações tiveram a intenção de mostrar que a imagem, independentemente do seu grau de realismo, é um recorte da realidade selecionada, organizada e idealizada por uma força subjetiva. Vale lembrar que em *Van Gogh* lidamos duas vezes com a ‘presença do ausente’, na imagem audiovisual de Resnais e na pictórica de Vincent Van Gogh. E para que ambas existam é preciso um olhar humano, mas ainda, uma matéria-prima, um suporte (canal) e um conjunto de códigos, como veremos a seguir.

## **2.2A gramática filmica: códigos da linguagem**

Nosso método de análise nesse capítulo é identificar os elementos estruturantes, compreendendo suas principais características e funções, e verificar sua ação na tradução.



Apontaremos alguns específicos ao campo fílmico, outros ao da pintura, e ainda, aqueles comuns a ambas as áreas. Esse posicionamento será responsável pela leitura intersemiótica que Resnais promove. Dessa forma, a intenção é verificar quais e como os códigos cinematográficos agem diretamente sobre a estrutura pictórica alterando sua arquitetura e significância.

A imagem audiovisual deixa o estado de simples meio de veiculação de acontecimentos corriqueiros (fatos banais do real) quando pensa na técnica como forma elaborada, transcendendo o fazer apreciável do mero registro. O pintor, assim como o cineasta manuseiam técnicas, matéria-prima e ferramentas, reconfigurando o mundo. É sabido que o cinema comporta variados procedimentos, muitos migrados de outras áreas, mas também, possui aqueles que são específicos a seu universo, como é o caso da filmagem e da montagem, responsáveis pela movimentação imagética: “[o] específico da linguagem cinematográfica: trata-se, é claro, da imagem em movimento. É por esse motivo que muitas vezes se tentou definir a essência do cinema através dela” (AUMONT: 2012 *a*, 194).

Os Códigos cinematográficos por mais que formem um corpo fixo recorrente que personifica a linguagem, não devem ser entendidos como modelos ‘engessados’; apesar de recorrentes, são flexíveis dentro da composição. Podem funcionar por associações, desdobramentos, podem ser retirados ou reinseridos; no caso da tradução intersemiótica, temos a “integração de um código não específico em uma linguagem e das transformações que nela sofre” (AUMONT 2012 *a*, 198). “O código (...) revela qualquer organização lógica e simbólica subjacente a um texto. Não se deve ver nele, absolutamente, uma regra ou um princípio obrigatório” (AUMONT: 2012 *a*, 195).

Para estudar as mutações estruturais provocada *pelo* e *no* código podemos recorrer ao roteiro analítico que investiga a ordem de criação do filme, que vai da construção dos planos à montagem, portanto, ele permite uma visão de ‘mosaico’ (temporalizado). Sendo assim, pretendemos a partir de uma leitura nossa, reinterpretarmos um possível roteiro elaborado por Resnais. Partiremos da mensagem central de *Van Gogh*– a vida do pintor, relacionada com alguma fonte primária para a elaboração do roteiro: pode se tratar de algum texto anteriormente construído por outro campo artístico: literário, teatro, pintura, transcrito para o cinema. Em nosso caso temos as cartas, dados biográficos, esboços, e pinturas, todos contidos no curta metragem. Nos guiaremos pela ideia do pintor peregrino

– que em tantos lugares esteve –, mas que em *Van Gogh* é apresentado na Holanda e França.

Daremos abaixo um exemplo da análise da escrita fílmica mediada pela transcrição de um dos seus planos: os tipos, o ângulo de visão e os movimentos de câmera etc. Nos fotogramas abaixo o diretor relata sobre a ida de Vincent Van Gogh a Paris para morar com o irmão Theo:



Figura 33: fotograma, *Vista de Paris* (1886), Resnais.



Figura 34: fotograma, *Vista de Paris* (1886), Resnais.

Esse evento é ilustrado com pontuações<sup>33</sup> que intensificam uma atmosfera subjetiva da câmera: o *plano A* é finalizado com um *fade-out*<sup>34</sup>, e em seguida, o *plano B* inicia-se a partir de um *fade-in*<sup>35</sup> em forma oval centralizada que gradualmente surge, apresentando a partir da tela *Vista de Paris do verão* (1886) a chegada do Holandês ao período francês. Associado a esse plano B, temos um *zoom-in*<sup>36</sup>. Esse aproximar como um olhar abrindo-se por meio de um descortinar de pálpebras induz a nossa interpretação de que esse movimento de câmera seja o olhar do pintor, segundo Resnais que também observa por essa fenda ovalar.

Sendo assim, utilizaremos o seguinte método: trabalharemos com a imagem em sua ‘forma original’ – a pintura e, posteriormente, os fotogramas. Será verificada a questão do conceito de quadro como limite físico; a cor e sua ausência; o enquadramento como responsável pela fragmentação da pintura; seus ângulos e movimentação da

<sup>33</sup> Transições entre o plano A e B.

<sup>34</sup> No final de um plano a imagem escurece.

<sup>35</sup> A imagem surge do negro.

<sup>36</sup> Quando o movimento de câmera aproxima a imagem.

câmera; a montagem interna e externa dos planos, e essas ações nos permitirão observar a configuração do tempo-espaço na relação entre as duas linguagens.

Quando Resnais traduz Vincent Van Gogh em imagem fílmica desencadeia uma sucessão de transformações estruturais que promove a mutação da pintura que se põe como imagem-fonte. Para verificar essas transformações selecionamos dois itens, que por analogias e antagonismos, acreditamos potencializar a análise do procedimento tradutório. Estamos falando do tempo e espaço que possuem naturezas peculiares quando observados em suas áreas de origem, e, potencializam ou adquirem outras durante as transformações estruturais.

Por esse motivo, nossas análises serão divididas em dois momentos: a análise dos elementos espaciais, como o enquadramento, o conceito de moldura e quadro, a perspectiva, entre outros: a fisicalidade da imagem. E os temporais, pertencentes aos planos enquanto unidade e, ainda, a disposição desses no conjunto “um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente” (AUMONT: 2012, 19). Essa fragmentação ocorrerá para fins didáticos, pois temos consciência que os sentidos do objeto estão na relação existente entre eles.

### **2.3 Construção espacial: elementos ordenadores**

Para iniciar nossas colocações sobre a representação do espaço, recorreremos às distinções propostas por Aumont (2012) entre o espaço do espectador e o espaço da imagem. O primeiro está relacionado ao espaço ‘real’, cotidiano e histórico; o segundo seria o espaço plástico, ficcional e gerado por meio de uma ação criadora. Esse será o tipo de ‘área’ estudado por nós, aquela pertencente ao receptor não será abordada, a não ser sucintamente. Ressaltamos então o espaço plástico que se configura como imagem, aquela dotada de um campo onde ocorre toda a organização ou composição da imagem por meio dos eixos seletivos e combinatórios. Para Aumont (2012), os elementos plásticos configuradores da imagem (audiovisual) são: superfície, valores (luz), cores, elementos gráficos e matéria. Essa última pode ser interpretada a partir do conceito de materialidade de Ostrower (2014) que vai além do manuseio da matéria-substância e abrange a estética artística da época, seus sentidos culturais e sociais, assim como religiosos. “A materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é”

(OSTROWER: 2014, 33). A materialidade se expande para além da matéria, já que sua amplitude chega a discussão da comunicação humana, é tudo que constitui o objeto estético, desde suas propriedades físicas às ideológicas.

Estabelecendo um comparativo entre os elementos configuradores das imagens em estudo, podemos identificar no espaço plástico ou espaço representado da pintura, cinco elementos visuais, que segundo Ostrower (2004) seriam: a linha, a superfície, o volume, a luz (sombra) e a cor. Independentemente do tempo, movimento artístico, estilo vigente ao qual pertenceu uma pintura ou desenho, ela sempre será construída a partir dos elementos visuais, seja em uma representação abstrata ou figurativa. Nem sempre encontraremos todos em uma única composição; mesmo sendo comum o relacionamento entre eles, ocorrerá geralmente um predomínio de algum deles em relação aos demais.

O espaço representativo ou plástico é sintetizado em imagens, não é ‘natural’, mas um espectro. “O espaço não é um percepto, como o movimento ou a luz, ele não é visto diretamente, e sim construído, a partir de percepções visuais, como também cinésicas e táteis” (AUMONT: 2004,142), desta forma, perceber a espacialidade é visualizar manifestações que a configura, como, por exemplo, movimento ou presenças volumosas de objetos. O espaço possui duas naturezas distintas, e muitas vezes conflitantes: a bidimensional e a tridimensional; essa produz uma ilusão de profundidade, aquela é caracterizada pela planificação e promovem um embate na percepção porque vemos ao mesmo tempo a superfície e as simulações de volume que estão sobre ela. O olhar deve escolher qual dessas realidades deve prevalecer, frequentemente escolhemos o tridimensional, mesmos cientes que estão sobre uma superfície plana.

A percepção do espaço representado repousa, acabamos de ver, sobre a aceitação de algumas convenções: aquelas ligadas à perspectiva, inclusive seu corolário ‘atmosférico’, mas também o uso eventual de linhas para representar os contornos dos objetos. Ou então a pressuposição de que a luz, salvo fonte visível na imagem, vem sempre do alto. Ou a codificação, mais localizada historicamente, dos contrastes de cores (AUMONT: 2004,145-146).

As convenções citadas por Aumont (2004) retomamos elementos visuais propostos por Ostrower (2004) quando pensamos no volume, que é, enquanto elemento, o mais decisivo na construção da ilusão de profundidade e tridimensionalidade, seja por meio linear (perspectiva/ponto de fuga) ou variação tonal (luz, sombra e penumbra). Esses paradigmas visuais não agem sozinhos, é inegável a participação das regras psicológicas,

quer dizer, o papel do espectador em completar a imagem, nesse caso a tridimensionalidade.

Lembrando ainda que a leitura do espaço representado, assim como sua configuração, está inserida em pressupostos mentais e culturais. Ressaltamos aqui, por isso, o espaço representado pelos egípcios, e no outro extremo aquele elaborado pelos renascentistas, um enfatizou a superfície (bidimensional) e o outro a sugestão de profundidade. Apresentados algumas das especificidades do espaço representado, abordaremos adiante as estruturas físicas e perceptivas envolvidas em sua elaboração e apreensão. Começaremos com a natureza bidimensional (superfície) e sua delimitação: *o quadro*, comum a ambas áreas de criação.

### **2.3.1 O quadro fílmico e o pictórico**

Quando pensamos na relação tradutória envolvendo imagens de naturezas sígnicas distintas talvez sejamos levados num primeiro momento a observar suas principais diferenças. No relacionamento cinema e pintura ressalta aos olhos os tipos de tempo e movimento representados distintamente entre as duas linguagens. Mas quando percebemos suas semelhanças são surpreendentes os inúmeros pontos em comum, principalmente quando pensamos em conceitos mais espaciais e de composição. São abundantes as influências que a pintura exerceu sobre os cineastas, como por exemplo, “os escritos teóricos de Eisenstein, que estão repletos de alusões a pintores. Em particular, admirava a Goya, Ensor, Daumier, Van Gogh e as estilizações de El Greco”<sup>37</sup>(ORTIZ e PIQUERAS: 1995, 13, grifo nosso).

É sabido que Eisenstein dedicava grande atenção à plasticidade da composição de cada plano, cada unidade tinha um arranjo “claramente plástico e expressivo das horizontais e verticais, dos brancos e pretos, das simetrias e das diagonais”<sup>38</sup> (ORTIZ e PIQUERAS: 1995, 15). Esse ponto é muito próximo da pintura, no seu curta Resnais, aproveita as direções lineares e seus ritmos, as massas antes coloridas, agora numa gama de pretos, brancos e cinzas. Ele elabora sua imagem pensando nas forças tensionais existente no campo visual que é definido pelos contornos do quadro-limite, pois:

---

<sup>37</sup> “Los escritos teóricos de Eisenstein están repletos de alusiones a pintores. En particular, admira a Goya, Ensor, Daumier, Van Gogh y las estilizaciones de El Greco”.

<sup>38</sup> “Um empleo claramente plástico y expresivo de las horizontales y verticales, del blanco el negro, de la simetria y las diagonales”.

A arte da composição plástica consiste em levar a atenção do espectador pelo caminho e ordem exatos prescritos pelo autor. Isso se aplica ao movimento do olho sobre a superfície de uma tela de tecido, se a composição se expressa pictoricamente, ou sobre a tela de projeção, se tratando de uma forma filmica”<sup>39</sup> (EISENSTEIN, *apud* ORTIZ E PIQUERAS: 1995, grifo nosso).

Podemos visualizar este tratamento “pictórico” na imagem filmica quando os planos recebem um cuidado composicional visando o olhar contemplativo, a partir de: simetrias; forças direcionais (linhas) e pulsação visual (contraste tonal e cromático), entre outros. Portanto, a imagem cinematográfica pode ser pensada com ‘plasticidade’ e receber tratamento próximo daqueles que são característicos de imagens pictóricas. Muitas vezes o cinema recorre a influências de algum pintor e de seu tratamento sobre os elementos visuais. Podemos citar o tratamento da luz de Caravaggio, de Rembrandt ou de Vermeer:

Vermeer é o primeiro ‘cineasta’, pela peculiar forma de trabalhar a luz, pela sua insuperável capacidade de captar o instante. A revelação do mundo por meio da luz é uma disciplina na qual Vermeer foi mestre. É um dos pintores mais misteriosos a este respeito. Em um quadro de Caravaggio se compreende facilmente de onde vem a luz, porque é essencialmente direcional. Porém, o que há de mais misterioso do que a luz de um quadro de Vermeer? Essa fração de segundo isolada (...) que Vermeer representa. (...) Evidentemente, essas são as principais características do cinema<sup>40</sup> (GREENAWAY *apud* ORTIZ e PIQUERAS: 1995, 21, grifo nosso).

Nessa primeira, etapa mediada pelas analogias, nossa intenção é ler estruturalmente a imagem como um objeto dotado de propriedades físicas, e posteriormente, as análises sobre seu campo visual, ou seja, o espaço plástico onde a representação está depositada (a diegese). Começamos então pela estrutura responsável pela demarcação do recorte de realidade, determinada por duas dimensões – a altura e a largura. Estamos nos referindo ao quadro, responsável direto pelo tamanho da imagem

---

<sup>39</sup> “El arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador por el camino y orden exactos prescritos por el autor. Esto se aplica al movimiento de la vista sobre la superficie de uno lienzo, si la composición se expresa pictoricamente, o sobre la superficie de la pantalla, si se trata de una forma filmica”.

<sup>40</sup> “Vermeer el primer cineasta, por la peculiar forma de trabajar la luz, por su insuperable capacidad de captar el instante. La revelación del mundo por medio de la luz es una disciplina en la cual Vermeer fue maestro. Es uno de los pintores más misteriosos a este respecto. Em uno cuadro de Caravaggio se comprende facilmente de donde viene la luz, porque es esencialmente direcional. Pero qué hay más misterioso que a luz de uno cuadro de Vermeer. Esa fracción de segundo aislada (...) que Vermeer representa. (...) Evidentemente, éstas son las principales características del cine”.

entregue ao público: tanto a pintura quanto o cinema “apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem plana e delimitada” (AUMONT: 2012 *a*,19).

Na pintura a dimensionalidade do quadro pode responder a tamanhos variados, já no cinema podemos pensar o quadro enquanto fotogramas (película) medindo cerca de 2 centímetros. Que cada um quando projetados atingem escalas métricas, de acordo com a tela que os recebem. O *quadro* é “o que manifesta o circundamento da imagem, sua não ilimitação” (AUMONT: 2012 *b*, 149), portanto, a sua fronteira. É permitido pensar nessa borda de duas formas: como moldura-objeto, assentada em torno do espaço plástico, e ainda, como moldura-limite, que ‘termina’ o espaço plástico, aquela que separa a diegese da realidade histórica. Assim, tanto uma como a outra, mesmo considerando suas particularidades, desempenham funções semelhantes: separar o que é imagem (espaço plástico) do que não é imagem (espaço do espectador).

O quadro-objeto (moldura-objeto) é o “enquadramento material, físico, da tela pintada, a cornija de madeira dourada, o *passe-partout* (...) em suma, o objeto que se chama de moldura” (AUMONT: 2004, 112). A sua função é variada, podendo ser simbólica, ou agir como uma espécie de fonte luminosa (moldura dourada do barroco), porém, sublinhamos novamente sua função de separar a ficção da não-ficção. Poderíamos talvez associá-la à própria escuridão em torno da tela cinematográfica, mas isso estaria mais próximo da moldura-limite, já que “é o escuro em torno da imagem que, literalmente, a torna visível: [a escuridão] é ela que faz com que os fantasmas existam sobre a tela” (AUMONT: 2004, 118, grifo nosso). Em Van Gogh nenhuma obra é apresentada com o quadro-objeto, Resnais o retira de sua imagem, já que deslizando a sua câmera no campo visual, cria por meio do enquadramento inúmeras moldura-limite.

Essa distinção entre espaço ficcional e não-ficcional remete ao conceito de ‘janela’. Esses dizeres fazem referências ao conceito renascentista<sup>41</sup> de ‘janela aberta para o mundo’ do pintor Leon-Battista Albert<sup>42</sup> um dos estudiosos da perspectiva. A moldura-limite ou quadro-limite é comum às duas imagens. Quando retiramos a moldura-objeto da pintura percebemos o limite da imagem, esse é o mesmo limite evidenciado pela escuridão em torno da tela do cinema. É o “o limite material da imagem (...) limite físico,

---

<sup>41</sup> “A moldura como conhecemos hoje desenvolveu-se durante a Renascença, a partir da construção tipo fachada de lintéis e pilastras que circundavam os retábulos” (Arnheim: 2002, 229).

<sup>42</sup> Filósofo, escritor e arquiteto italiano do período renascentista.

esse quadro é também e sobretudo limite visual da imagem; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição” (AUMONT 2004, 113).

Serão essas margens (verticais e horizontais) que agirão ainda como forças tensionais na representação contida no campo visual. Por isso, o quadro-limite será abordado juntamente com o quadro-janela, afirmado por muitos como herança direta dada ao cinema pela pintura: “toda organização de formas no interior de uma superfície, delimitada, deriva da arte pictórica” (ROHMER *apud* ORTIZ E PIQUERAS, 1995, grifo nosso). A parte ocupada pela imagem é ainda conhecida como campo visual, onde desenvolve-se o espaço plástico. Esses quadros (limite e janela) interferem diretamente no universo diegético, as forças tensionais ‘emitidas’ pelas margens influenciam na composição do acontecimento representativo, seja ele figurativo ou abstrato.

O espaço plástico, como vimos, encerra a imagem representada no quadro-janela, e é ainda conhecido como campo, ou segundo Ostrower (2004) *campo visual*, área que está delimitada pelas dimensões: altura e largura (quadro-limite), características que lhe atribuem bidimensionalidade. Porém, por mais que possua uma natureza plana, se a popular temática propuser uma representação mimética da realidade, como na pintura renascentista, por exemplo, ou ainda se for uma imagem cinematográfica, a sensação visual que teremos será a de tridimensionalidade (profundidade e rotundidade) ao contemplá-la.

A impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é, portanto, poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto e branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo – e também fazer esquecer, não o quadro, que sempre permanece presente, mas o fato de que, além do quadro, não há mais imagem (AUMONT: 2012, 24, *a*).

Esse ilusionismo de ‘real’ é ainda mais acentuado por valores presentes na imagem mimética, como, por exemplo: a tridimensionalidade que é perceptível na insinuação de profundidade espacial e na aparência volumosa dos objetos. Podemos exemplificar com os volumes – para percebermos as três partes de um cubo é necessário que a câmera esteja ‘estrategicamente’ colocada em um determinado ponto e ângulo, além das diferentes variações de sombra e luz. “Os objetos podem participar da terceira dimensão de dois modos: afastando-se por inclinação do plano frontal e adquirindo



volume ou rotundidade” (ARNHEIM: 2002, 247). A qualidade perceptiva responsável pela alteração formal dos objetos e do espaço é a perspectiva, que entendemos como:

Uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional (uma superfície plana) segundo certas regras, e de transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado; de maneira ideal, uma projeção perspectiva deve transmitir que se reconstituam mentalmente os volumes projetados e sua disposição no espaço (AUMONT: 2012 *b*, 222)

Apesar dessa aparência ilusionista temos uma imagem plana projetada sobre uma superfície, mas a maneira como é elaborada supera suas reais características. O diretor ou pintor buscam apresentar a cena provocando um olhar atento e não banalizado, promovendo uma “representação do objeto a partir de um ângulo invulgar” (ARNHEIM: 1957, 43), ressaltando contornos lineares e gradações de sombreamento. Esses arranjos plásticos estimulam o olhar a se sentir atraído superando a visão cotidiana muitas vezes desatenta.

Esse arranjo plástico do ‘real’ devolve para o espectador uma percepção de espaço mimético<sup>43</sup>, essa analogia com o real mediada pela rotundidade dos corpos, e pela condução do olhar para ‘o fundo’ da imagem é promovido pela perspectiva, essa lei presente tanto no desenho (construção linear) quanto na pintura (construção tonal)também se encontra no cinema. E é conhecida ainda como regras de Leonardo, onde:

Os objetos próximos parecem maiores, sua textura aparente é mais grossa, seus contornos mais claros, suas cores mais saturadas, eles parecem ser mais baixos, estar menos próximo do horizonte. Grosso modo, isso significa que, no real como no quadro, a perspectiva linear, com o eventual auxílio da perspectiva ‘atmosférica’, permite perceber a profundidade, que ela é até mesmo, em suas diferentes formas, o único fator que permite percebê-la de modo idêntico no real e no quadro (AUMONT: 2004, 142, grifo nosso).

Apesar das pinturas de Van Gogh não serem definidas por uma perspectiva linear dominante, há trabalhos que trazem valores tridimensionais. As pinturas do holandês tendem mais a uma planificação, estilo que o colocam como um pós-impressionista, porque ao mesmo tempo que explora a relação cromática e luminosa não a faz

---

<sup>43</sup> Em grego, *mimese* significa imitação, e será esse valor decisivo no desenho, pintura e escultura nas criações greco-romanas, renascentistas e acadêmicas (período neoclássico) e, também no hiper-realismo do século XX.

desvinculada da estrutura, ou seja, não se atém somente a mancha luminosa e transitória como fizeram os impressionistas, mas a faz considerando também, a ‘arquitetura’ linear que contém o colorido e “usou cada pincelada não só para dispersar a cor, mas também para externar a sua própria excitação”(GOMBRICH: 2012, 547).

Van Gogh, assim, como Cézanne não recusou as escolas tradicionais, mas propuseram uma nova forma de pensá-las e reestruturá-las. Enquanto o objetivo principal da pintura impressionista era imitar a *impressão visual* que os olhos tinham da natureza, uma pintura mais racionalizada, mais cerebral, os pós-impressionistas apreciavam o método cromático de tal escola, mas prezavam o retorno da estrutura, por isso não rejeitaram os antigos mestres, ao contrário estava neles a referência para o regresso da estrutura, porém, o método para atingir tal objetivo (ordem e clareza) deveria ser diferente daqueles dos acadêmicos.

Mesmo Vincent Van Gogh tendo em suas pinturas, principalmente aquelas desenvolvidas em Paris e em Arles, forte influência do japonismo<sup>44</sup>, o que leva a uma planificação excessiva da imagem e a romper com aspectos técnicos da perspectiva linear e atmosférica, elas quando selecionadas e combinadas por arranjos da filmagem e montagem adquirem ilusão de profundidade devido a códigos fílmicos. O grau de realismo é ainda mais intensificado quando assimiladas ao conteúdo narrado pela *voz over*, como veremos mais adiante na abordagem da relação textos e imagens.

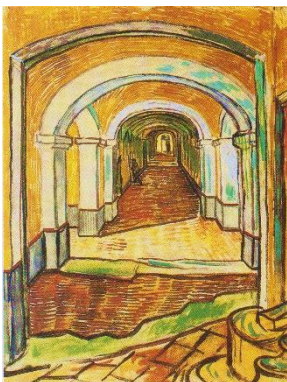


Figura 35: Corredor do hospital, (1889).



Figura 36: fotograma, Corredor do hospital, (1889).

---

<sup>44</sup> Corrente estilística da segunda metade do século XIX, que teve forte influência da arte japonesa, principalmente de suas gravuras clássicas.

Nas imagens acima, como hipótese do que falamos a pouco, Resnais seleciona obras que possuem uma estrutura em profundidade. No caso de *Corredor do hospital de Saint-Paul, Saint-Rémy*, é evidente que observamos na ‘pintura’ a perspectiva linear agindo, e devido à influência do japonismo no critério cor. Van Gogh trabalha numa paleta de amarelos, terras ocres e vermelhos e aparentemente não utiliza uma perspectiva atmosférica, característica da pintura clássica. A temperatura desses amarelos e terras, assim, como suas intensidades geram um certo conflito com as linhas que convergem para o fundo; por mais que na área mais escura o pintor tenha aplicado uma temperatura mais fria que é o verde, este gera uma certa pressão no olhar por estar próximo a sua complementar vermelho (terra avermelhado).

Caminhamos visualmente até o fim desse corredor, mas retornamos ao primeiro plano pelo amarelo intenso e ensolarado emoldurados pelos arcos brancos. Quando observamos a imagem ao lado recriada pelo cineasta, acromática, elaborada numa escala tonal de brancos, cinzas e negros, nos parece mais realista, por mais que esteja recortada por um novo enquadramento, seu realismo conduz o olho até o final e lá o deposita em sua escura e pequena porta ao fim do corredor.

Nessa análise inicial sobre o campo visual e os elementos estruturantes da composição, encontramos ainda a *perspectiva atmosférica* dialogando com a *profundidade de campo*, esse elemento se configura a partir da pouca ou nenhuma nitidez. Na pintura essa nitidez está associada à perspectiva tonal onde os objetos próximos estão mais nítidos e ‘detalhados’. É elemento de composição decisivo na arte acadêmica (clássica) e na sua proposta mimética do real, tem a função de reforçar a profundidade já promovida pela perspectiva linear.

Apesar desse parentesco formal, a nitidez do objeto ocorre de maneiras distintas em ambas as linguagens, a *profundidade de campo* estando associada a determinadas áreas com muita ou pouca nitidez, não necessariamente o objeto que está mais distante será desconsiderado, muitas vezes ele recebe uma focalização que o evidencia, em relação aos mais próximos. Então, apesar de poder ser utilizada para fortalecer a profundidade *do campo*, não é usada somente para isso. Já “que é uma perda voluntária do foco em todo o quadro ou em parte dele, para fins expressivos” (AUMONT: 2012 *a*, 33). Então, tal profundidade diz respeito a distâncias e proximidades, e relacionados aqui por nós com a

intenção de mostrar aproximações expressivas na composição entre as linguagens. Exemplos do *flo* (nitidez ou pouca nitidez) em *Van Gogh*.



Figura 37: Ameixeiros em flores, Arles, abril, (1888).

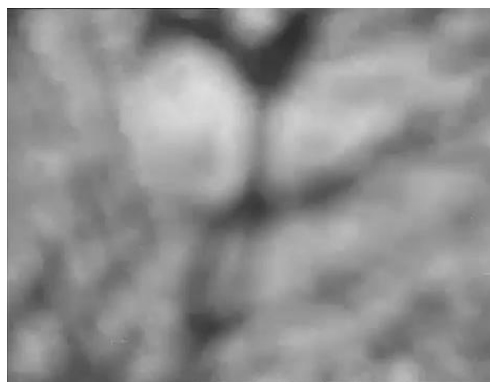


Figura 38: fotograma, Ameixeiros em flores, Arles, abril, (1888).



Figura 39: fotograma, Ameixeiros em flores, Arles, abril, (1888).



Figura 40: Ameixeiros em flores, Arles, abril, (1888), região selecionada para o flou.

Nas figuras acima um exemplo da aplicação do *flo* e da profundidade de campo. Essa é a terceira obra na sequência que narra a chegada do pintor holandês a Arles, seu encontro com a natureza exuberante das árvores frutíferas. Num *zoom in*, num primeiríssimo plano o cineasta nos oferece uma imagem que em um primeiro momento parece um abstrato orgânico (não geométrico), sem nenhuma figura narrativa, apenas manchas escuras turvas e confusas do olhar de Van Gogh, como se sentisse uma vertigem frente a uma explosão colorística e luminosa. Aos poucos em um *zoom out* a imagem se amplia e se revela num luminoso arvoredo de ameixeiras.

### 2.3.2 Enquadramento

Até o momento falamos do quadro fílmico e pictórico como um objeto que contempla determinadas características estruturais que aproximam as duas linguagens e

também as diferenciam, e, em como são configurados o quadro-objeto, o quadro-limite e o quadro-janela. E ainda, a perspectiva linear e atmosférica (tonal) que configura o espaço plástico a partir de aspectos realistas, ponto comum entre as duas áreas. Refletiremos a partir de agora sobre o campo visual em suas delimitações (quadro-limite) e também, sobre sua configuração interior (quadro-janela).

Chegamos então na discussão sobre o enquadramento, elemento estrutural próprio do cinema responsável pela geração de quadros múltiplos; o movimento no interior do plano; e, conseqüentemente, sua relação com o quadro seguinte na montagem. E é por meio desses códigos fílmicos que a pintura é mais afetada. Já que de um único quadro pictórico pode-se fazer diversos audiovisuais. A relação campo (visual) e enquadramento é facilmente reconhecido: “o enquadramento se manifesta como essencialmente móvel, sob a forma de movimento de câmera” (AUMONT: 2012 *b*, 230).

Podemos associá-lo à teoria da pirâmide visual, configurada por um “ ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e o objeto olhado por base” (AUMONT: 2012 *b*, 157). Ilustrando como funcionaria tal esquema temos as seguintes figuras:

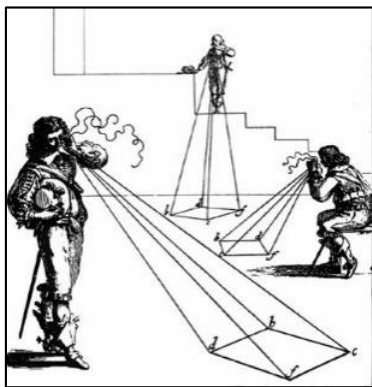


Figura 41: modelo de como seria a pirâmide visual.



Figura 42: pintura – exemplo de deslocamento do enquadramento (câmera) a partir da pirâmide visual.

Na figura à esquerda temos de forma ilustrativa as variações e deslocamentos desse olhar ‘piramidal’, o olho estaria possivelmente no vértice dessa figura, e sua base formaria um ‘novo’ campo visual de acordo com a sua locomoção. Demonstrando essa teoria na pintura teríamos, primeiro, um recorte seletivo identificado pelo retângulo tracejado (em preto a área eleita por Resnais), e, em seguida, os retângulos menores

revelando o trajeto do olhar (no vértice estaria o olho do cineasta). “Enquadrar é, portanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária” (AUMONT: 2012, 159).

Essa mobilidade do enquadramento desemboca em duas forças tensionais que agem diretamente no tema representado: *o centramento e o descentramento*.

Há na imagem vários centros, de diversas naturezas – centros geométricos, ‘centro gravitacional’ visual, centros secundários da composição, centros diegéticos narrativos -, e a visão das imagens (artísticas, no caso) consiste em organizar esses diferentes centros com relação ao centro ‘absoluto’ que é o sujeito espectador (AUMONT: 2012 *b*, 153-155).

Na pintura chamamos de centros perceptivo e geométrico: “existem sempre dois centros, dois núcleos: um, que é o centro geométrico, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro, que é o centro visual perceptivo da área” (Ostrower: 2004, 33). Se traçarmos um eixo vertical e horizontal em um retângulo encontraremos o ponto geométrico na intersecção dessas duas retas. O centro perceptivo estaria levemente acima desse cruzamento e isso ocorre para equilibrar os pesos visuais da imagem, já que estando no centro geométrico a figura é atraída para a parte inferior do retângulo.

Essas pontuações estão sendo construídas porque supostamente Resnais pensa nessas massas de peso na composição e, conseqüentemente em seu equilíbrio. Partindo do pressuposto de que o enquadramento vagueia sobre o campo visual pictórico gerando outros inúmeros quadros fílmicos, é possível levantar a hipótese de que o diretor ‘recorta’ essa pintura pensando em novas composições – equilibrando pesos, a partir das escolhas de direções, tamanhos, isolamentos etc.

Essa conscientização da composição equilibrada que se desenvolve a partir da harmonia central, seja localizando-a nos centros (densidade), seja se afastando dele (leveza), é interessante pois se dirige diretamente ao deslocamento do quadro-limite na formulação do quadro-janela. “Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de necessidade de todas as partes” (ARNHEIM: 2002, 13). E, Resnais, ao elaborar seu documentário, modifica não apenas a unidade pictorial, mas formula variados quadros equilibrados.

Abaixo podemos notar um exemplo de como a locomoção da câmera recorta a obra de origem, onde predominava um peso centralizado instituído pela figura depositada

sobre o eixo vertical e horizontal, e reforçado pelo cerúleo e suas nuances em violáceo, turquesa e negros azulados. Resnais, por sua vez, reconstrói a imagem atribuindo novos pesos e centros, na verdade a sua composição é descentralizada, porém, todas as massas convergem para um equilíbrio. A forma retangular atrás de Père Tanguy toca as duas alturas do campo, dividindo o fundo em duas formas retangulares, a esquerda mais recuada do eixo vertical, enquanto a direita ultrapassa esse eixo e ocupa maior parte do quadro-janela.



Figura 43: fotograma, Retrato de Père Tanguy, (1887).

Área menciona  
abaixo: Van  
Gogh dentro de  
*Van Gogh*.

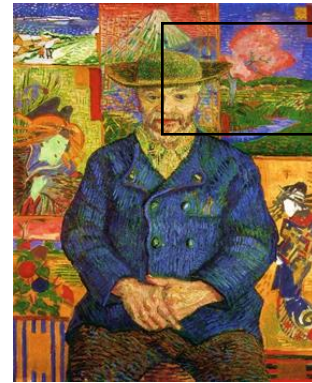


Figura 44: Retrato de Père Tanguy, (1887).

O interessante que essas desigualdades causadas pela descentralização não desestabilizam a composição porque, simultaneamente, há uma diferenciação de distanciamento. Uma forma de perspectiva por sobreposição coloca *Tanguy* no primeiro plano, o retângulo menor (Monte Fuji) no segundo, e no último, as árvores e morros e rios. Onde seus negros (vegetação), cinzas claros da árvore e água, e os diversos cinzas médios compensam equilibradamente, a direita que contém mais figuras, no entanto poucas massas pretas. “O desenquadramento, tal como foi definido por Bonitzer, consiste em esvaziar o centro” (BONITZER *apud* AUMONT: 2102, 160). Outra peculiaridade desse plano é o modo como Resnais ‘recupera’, por meio de um olhar próprio e atento, ‘o pintor dentro de suas pinturas’. Nessa fase, sob forte influência do japonismo, Van Gogh ainda compõe com elementos característicos de sua própria pintura: paisagens com árvores, morros, rios, pássaros etc.

E o cineasta elabora acromaticamente (uma escala tonal de pretos, brancos e cinzas) um equilíbrio de pesos e levezas, e ameniza a força visual ‘autônoma’ que a cor exerce dentro da composição. As centralizações e descentralização, como visto não

acontecem ao acaso, já que estamos pensando, hipoteticamente, no fazer de Resnais a partir do conceito de trabalho, isso implica em uma ação intencional, ou seja: o fazer artístico vai além da sensibilidade, pois exige conhecimento e método de ação. Então, a partir desses deslocamentos identificamos o ponto de vista do diretor, e nos questionamos: para onde o ápice piramidal se movimenta (ângulos, movimentos de câmera, enquadramentos etc.)?

O ponto de vista pode trazer situações diferentes, mostrando “um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada” (AUMONT: 2102 *b*, 160), esse ponto de vista é a personificação de um olhar, numa análise filmica identificar quem observa ‘por de trás’ da lente contribui imensamente para identificar quem ‘fala’, que pode ser do diretor, uma personagem, etc.

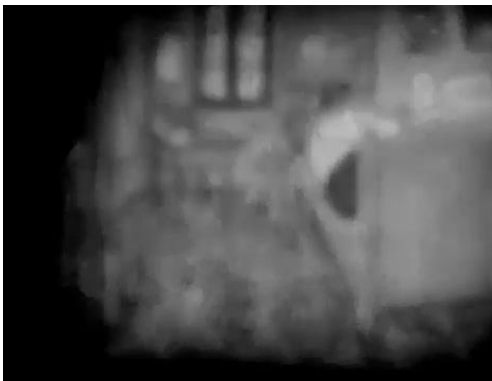


Figura 45: fotograma, *O quarto de Vincent*, (1888).



Figura 46: fotograma, *Prisioneiros se exercitando*, (1890).

Nos fotogramas acima identificamos dois possíveis olhares ‘por de trás’ da câmera, o primeiro pertence ao momento em que Van Gogh é tomado por um dos grandes surtos emocionais, que leva ao ato da automutilação, interessante pensar sobre o ponto de vista, de quem está olhando? O cineasta para a pintura *O quarto de Vincent* (1888), ou o próprio pintor, que tomado pelo temperamento colérico perde os sentidos ‘a visão lhe escapa’. O mesmo questionamento pode ocorrer no segundo fotograma, no asilo de *Saint-Rémy*, no hospital em uma outra internação Resnais enquadra e ‘encara’ a parede de *Prisioneiros se exercitando* (1890), é uma releitura a partir de Doré, mas ilustra talvez o sentimento do pintor, que tem o seu olhar interrompido pela parede de tijolos.

O segundo exemplo de ponto de vista, é de valor interpretativo a respeito de algum acontecimento, e em nosso ver, é um desdobramento do primeiro. Essa outra abordagem



do ponto de vista volta-se para uma visão subjetiva, interpretativa, refere-se “a tudo o que faz com que um enquadramento traduza um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc.”. (AUMONT: 2102 *b*, 160) significa que a câmera está narrando, está contando o fato.

Retomando a discussão sobre a importância do conhecimento dos centros tensionais do quadro-janela; onde seu esvaziamento (descentramento) é uma alternativa para o equilíbrio como ocorre em *Tanguy*, onde forças opostas se compensam: por exemplo, cheios e vazios; preto e branco, verticalidade versus horizontalidade, etc. A conscientização da força de atração que o centro exerce sobre o tema no campo visual seja na pintura ou no cinema, é indispensável quando se deseja compor uma imagem harmônica, esse ponto atrativo, que influencia quando o objeto encontra sobre ele ou deslocado dele, também influenciará em todo campo visual, mesmo nas cenas interrompidas pela margem.

Toda vez que a câmera se desloca do centro para as margens, ou seja, se movimenta no quadro-janela em direção ao quadro-limite, interrompendo a cena, desenquadrando e reenquadrando, vai gerando novos pontos perceptivos e geométricos. E ao mesmo tempo revelando novos recortes do ‘real’ que até então estavam ocultos, portanto, a consideração desses pontos, e o deslocamento da câmera desses centros atrativos, conduzem a um código próprio do cinema: o fora de campo. “No desenquadramento, as bordas do quadro parecem interromper a cena representada e deixam ressaltar a sua força cortante (...) desenquadrar é sempre enquadrar de outra maneira” (AUMONT: 2012, 164, grifo nosso, *b*).

É o desenquadramento que conecta a cena com o fora-de-campo, a partir de um novo enquadrar que faz completar o dentro com o que está fora do quadro, ampliando-o. A interrupção brusca - evidenciada pelo corte do quadro-limite - pode ser identificada nas pinturas de Degas, ou ainda de Toulouse Lautrec, em que, como visto abaixo, apesar do corte, as figuras humanas sugerem continuação do campo. Em Degas, quando observamos as bailarinas em verde, notamos a presença integral de apenas uma, as outras duas aparecem parcialmente, são recortadas pelo quadro-limite, sua continuação está para além do campo. Assim, como a figura com rosto verde amarelado de Lautrec. Se fosse no cinema, a qualquer momento as partes ocultadas das figuras poderiam se revelar pelo movimento da câmera.



Figura 47:  
*Bailarina Verde,*  
Edgar Degas,  
*entre, (1887-89).*

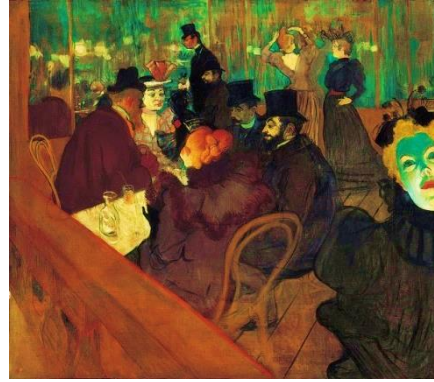


Figura 48: *Toulouse  
Lautrec no Moulin  
Rouge, (1885).*

Por mais que esses dois pintores tenham enfatizado em suas obras o movimento, ele ocorre de forma distinta ao cinematográfico, mesmo as duas linguagens trabalhando com representação temporal, a sequencialidade do cinema assim como a mobilidade de seu quadro (fora de campo), proporciona uma impressão de movimento mais 'real'. "O fora de campo na pintura é sempre imaginário, o espectador nunca poderá vê-lo, embora a representação o construa"<sup>45</sup> (ORTIZ e PIQUERAS: 1995, 35). Note-se que o sentido de 'construir', na citação, tem o sentido de ampliar, criar movimento para fora do quadro.

Há nas pinturas acima (campo visual) uma força tensional provocada pelo quadro-limite que interrompe (corta) as figuras, induzindo um certo impulso para fora. É um fenômeno que ocorre nesse tipo de composição, já que a pintura segundo Bazin (1991), é centrípeta (conceito que veremos em seguida). O importante é esclarecer que dependendo do posicionamento da figura em relação às margens pode haver uma espécie de fora de campo pictural, só que, de natureza imaginativa, ou seja, é uma *suposição* de como seria a continuação dessa cena ou figura. É o que Gombrich, em seu livro *Arte e Ilusão* (2007), chamará de esquemas visuais, ou seja, o cérebro buscará dar forma aquilo que ele conhece, mesmo não estando presente "o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui" (AUMONT 2004, 136). Por mais que exista a possibilidade dessa característica na imagem fixa, ainda assim, será sempre uma expectativa.

O fora de campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável; na imagem mutável, ao contrário, o fora de campo é sempre suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel (um reenquadramento), seja pelo encadeamento com outra imagem (por exemplo em um campo-contra-campo cinematográfico) (AUMONT: 2102 b, 236).

---

<sup>45</sup> "El fuera de campo en la pintura es siempre imaginario, el espectador nunca podrá verlo, aunque la representación lo construya".

A centralização e a descentralização, como efeitos do enquadramento e desenquadramento, assim como o fora de campo, nos trazem ainda outro conceito de força atrativa própria do campo visual de ambas as linguagens, porém, com particularidades. Se no cinema a força impulsiona para fora, na pintura aprisiona em seu interior, estamos falando dos conceitos de quadro: o *centrífugo* e *centrípeto*. Essas forças ocorrem “como centrífuga – abrindo-se para um suposto exterior, um fora de campo; ou como ‘centrípeto’ – não remetendo a nada fora definindo-se apenas como imagem” (AUMONT: 2012 *b*, 83, grifo nosso). Esses eventos estão relacionados a abertura e fechamento que o quadro-limite estabelece com o olhar. A imagem fílmica seria de natureza centrífuga, que se expande para o exterior, enquanto a pictural centrípeto restringe-se ao seu interior.

A pintura se encerra em apenas um quadro, expõem seu conteúdo e sua diegese em um *instante pregnante* (discutiremos esse conceito na construção temporal). Por outro lado, a imagem fílmica atinge sua plenitude sempre a partir da sequencialidade: movimento de câmera (enquadramentos), montagem de planos diferentes, plano-sequência, *campo - contra campo* (retomaremos esse item adiante), esses são efeitos que visam a continuidade de um determinado acontecimento.



Figura 49: Esplanada de um café a noite, (1888). (Efeito centrípeto).



Figura 50: Fotograma, Esplanada de um café (efeito centrífugo).



Figura 51: Fotograma, Esplanada de um café (efeito centrífugo).

A sequência acima narra o início de umas das várias crises psíquicas de Vincent Van Gogh, exacerbada pelo álcool, a presença desse no documentário é sugerida pelas

pinturas: *Esplanada de um café a noite*, que aparece acima, e ainda *Café noturno*, que vem na sequência daquela (no curta-metragem). O diretor por meio de um *zoom in* promove diversos enquadramentos na parte superior da pintura, enquadrando e reenquadrando o céu e as estrelas.

Após um corte e troca de planos abrupto, permanece na mesma pintura, porém, em uma outra área, composta por pessoas e mesas, utilizando um *zoom in* subtrai esses objetos repousando na lâmpada que ocupa o centro dessa cena. A exemplo do que dissemos acima sobre as diferentes forças tensionais estabelecidas entre campo visual e o olhar, notamos a pintura isolada como única e autossuficiente em sua natureza individual (único quadro), e em seguida, abrindo-se em múltiplos planos no formato audiovisual.



Figura 52: fotograma, *Esplanada de um café*, efeito centrífugo.



Figura 53: fotograma, *Esplanada de um café*, efeito centrífugo.



Figura 54: fotograma, *Esplanada de um café*, efeito centrífugo.

Antes de ilustrarmos alguns exemplos do fora de campo em *Van Gogh*, vale ressaltar uma distinção entre esse e o *fora de quadro*, o primeiro é o espaço ainda não visível, que está além do campo, porém que a qualquer momento pode mostrar-se, não vemos, mas sabemos que está ali. O segundo, engloba todo o universo de construção do filme, como: cenários, aparelhagem e equipe técnica, quarta parede, entre outros. O campo, assim como o fora de campo pertencem a ilusão, ao imaginário, o fora de quadro pertence ao mundo histórico que oferece materialidade para a criação do mundo fictício. Na pintura, podemos considerar os autorretratos, as pinturas representando o atelier, o quarto do pintor etc., como exemplos que compõem o fora de quadro (a quarta parede).

Sobre a relação *campo e fora de campo* apontaremos três tipos, em *Van Gogh*: primeiramente, as entradas de campo e saída de campo “que acontecem na maioria das vezes pelas bordas laterais do quadro, mas também podem ocorrer por cima ou por baixo,

e até pela ‘frente’ ou por ‘trás’ do campo” (AUMONT: 2012 *a*, 24). Abaixo temos um movimento de câmera e enquadramentos, que tem sua entrada pela parte superior da pintura, e que por um deslize descendente vertical revela áreas ocultas (fora de campo).

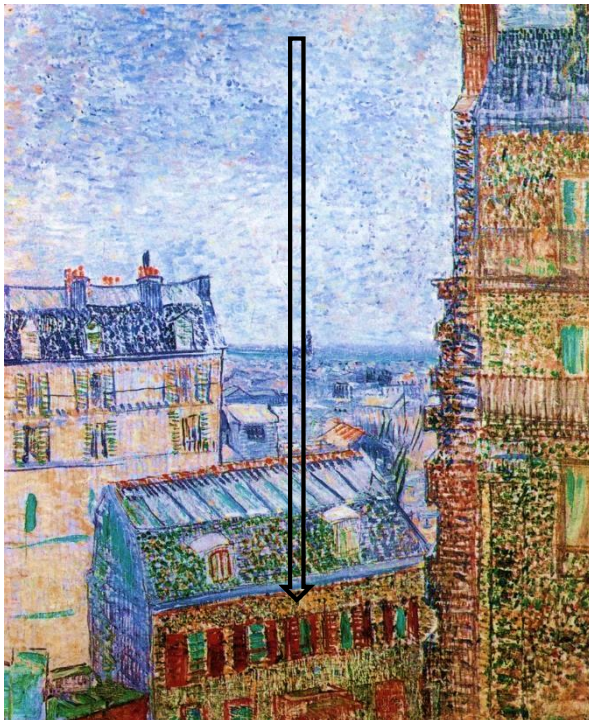


Figura 55 : Vista de Paris na rua Lepic, Paris, primavera – (1887).

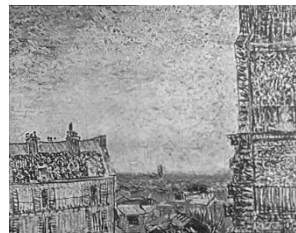


Figura56:  
fotograma, Vista  
de Paris.

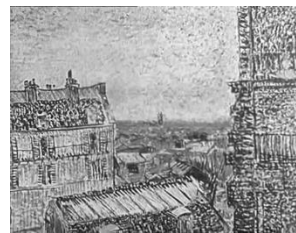


Figura57:  
fotograma, Vista  
de Paris.

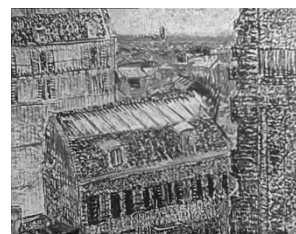


Figura58:  
fotograma, Vista  
de Paris.

O segundo tipo é criado por situações “diretas do fora de campo por um elemento do campo, em geral um personagem. O meio utilizado mais correntemente é o olhar de fora de campo” (AUMONT: 2012 *a*, 24). Essa indicação pode ser construída por um gesto, quando um personagem se refere a algo que está além do campo visual.

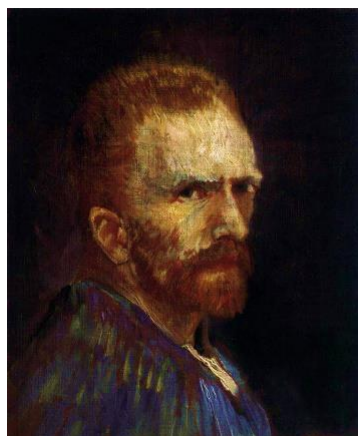


Figura 59: Natureza-  
morta com absinto,  
Paris, (1887).

Figura 60: Autorretrato,  
Paris, (1887).

A presença do copo de absinto e, em seguida, o olhar fincado de Van Gogh, parecem colocar as duas pinturas distintas no mesmo ambiente, é como se o pintor encarasse a dose inebriante. A 'sede' do artista fica ainda mais acentuada quando 'seu olhar' devolve novamente a imagem da bebida. A relação copo-pintor unifica a imagem como pertencentes ao mesmo recinto, e vai além, enquanto cinema induz a percebê-las como uma só imagem que, durante o desfecho do acontecimento, tem suas regiões ocultas reveladas. Esse tipo de relação de alternância de campo e fora de campo pode ainda conduzir a outro código fílmico: *o campo e contracampo*, que retomaremos na montagem.



Figura 61: fotograma, Natureza-morta com absinto.

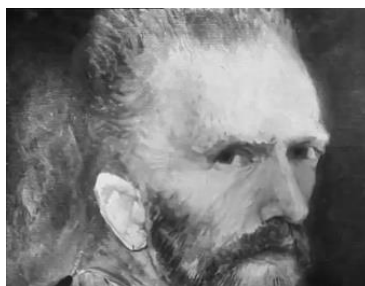


Figura 62: fotograma, autorretrato, (1887)



Figura 63: fotograma, Natureza-morta com absinto.

E por último, as vistas parciais “o fora de campo pode ser definido por personagens (ou outros elementos do campo), uma parte dos quais se encontra fora do quadro” (AUMONT: 2012 *a*, 24). Nessa passagem, Resnais elabora vários enquadramentos que percorrem o *Autorretrato com cavalete* (1888) no seu eixo vertical.

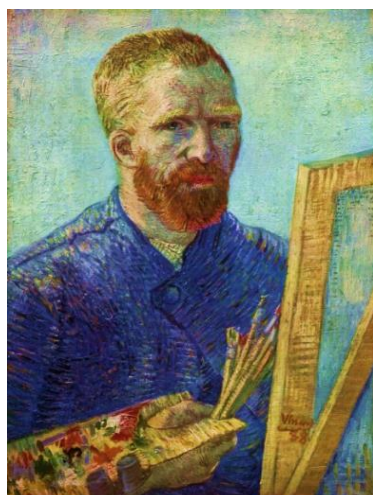


Figura 64: Autorretrato com cavalete, Paris, começo de 1888.



Figura 65: fotograma, Autorretrato com cavalete, (1888).

Obviamente há vários movimentos de câmera (fotogramas) que compõem esse plano acima; inserimos apenas um para ilustrar a vista parcial da figura, que pode sugerir a sua continuação. Já que uma das características da percepção é ‘completar o que está faltando’ no todo. Antes de finalizarmos a discussão sobre o enquadramento e suas implicações, vamos pensar um pouco mais sobre o quadro-limite e seus deslocamentos, que afetam diretamente os impulsos visuais no interior do quadro-janela: como as ações centrípeta e centrífuga conduzem de forma empírica ou imaginária para o fora de campo. É importante considerarmos a orientação espacial – vertical e horizontal, do quadro-limite e janela, que no processo tradutor de Resnais é configurado diferentemente.

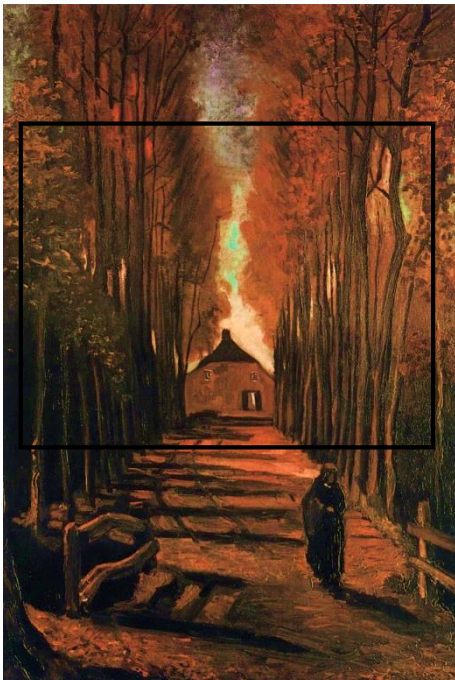


Figura 66: Avenida dos Álamos no outono, Nuenen, outubro (1884), verticalidade.



Figura 67: fotograma, Avenida dos Álamos, horizontalidade que, contudo, induz a percepção à verticalidade contida na pintura.

A imagem cinematográfica redireciona para a horizontalidade todas as pinturas de que se apropria, a obra pintada pode ser concebida nas duas orientações, porém, sendo comumente concebida “para ser vista na vertical: ela tem lugar, portanto, entre os objetos verticais (...) ela *pesa*, está submetida à gravidade” (AUMONT 2004, p.121), essa sensação gravitacional ocorre não somente pela rotundidade e peso sugeridos pelos objetos representados, contudo, ainda, porque a massas visuais tendem a se apoiar numa espécie de solo que é representado pela margem inferior do quadro-limite.

Essa sensação ‘de queda’, ou seja, essa atração para a parte inferior do campo está ligada diretamente com a percepção dos pontos geométrico e perceptivo que podem ser equilibrados quando considerados juntamente com as bordas do quadro. Portanto, quando pensamos na mobilidade do enquadramento (câmera) e o fragmento ‘cênico’ gerado, simultaneamente, estão ligados a eles, valores de peso e leveza.

Repontuando, os pesos visuais pictóricos é que induziram também, a existência imaginária do fora-de-campo. Na história da pintura encontramos em distintos momentos maneiras de lidar com esse efeito de ‘queda’. Podemos encontrar aqueles que abriram as bordas, como é o caso de algumas composições de Caravaggio, e outros que a reforçaram, como é o caso do Rafael.



Figura 68: *Narciso*, 1594-96, Caravaggio.



Figura 69: *Madona Sistina*, 1512, Rafael Sanzio.

Quando Caravaggio desloca ‘o fim’ da cena da margem inferior para o meio do campo visual, retira o peso da área inferior e o redireciona para a parte superior. Essa demarcação é visível em uma linha horizontal que divide o quadro, que é também reforçada pelas mãos da figura e acentuada pela diferenciação tonal (claro e escuro) dos terras (marrons). Uma imagem dominada pelo elemento visual – luz, que é decisivo no barroco. A composição luminosa ajuda na distribuição dos pesos, apesar da imagem sugerir um reflexo espelhado do mesmo objeto (Narciso), a gravidade é amenizada quando a luz, penumbras e sombras omitem algumas partes da figura. Desta forma, ‘silenciando’ os detalhes claros e lineares, a leveza acontece no reflexo de Narciso. Por



outro lado, na área superior os detalhes, os pontos luminosos mais acentuados, devolvem valores mais maciços.

Em Rafael, ocorre o contrário, ele reforça o limite inferior do quadro, acentua a borda por meio de uma superfície marrom, enfatizada ainda mais pelas duas figuras infantis que se debruçam sobre o tom terra. Entretanto, apesar de acentuar a parte inferior do quadro, não significa que sua composição seja desequilibrada e demasiadamente maciça. A gravidade é harmonizada por meio da suposta ‘flutuação’ da Madona, que tem a seu entorno uma ‘moldura’ clara (nuvens). As duas figuras em suas laterais que estão mais baixas reforçam a composição piramidal e esse tipo de arranjo promove uma composição sólida em que sua base naturalmente se deposita para descanso, e seu ápice se eleva. Apesar de presente na Madona de Rafael essa solidez é parcialmente subtraída quando coloca na parte superior esquerda e direita uma massa verde com variações tonais que tendem a tons mais graves (escuros). Sendo assim, cria-se um contraste de claro e escuro cromático, entre o denso verde e os claros acinzentados e é nesses dois opostos que o olho irá buscar o equilíbrio, e serão eles os responsáveis pela leveza da composição.

Se na pintura as bordas inferior e superior são enfatizadas a partir dos conceitos de leveza e peso, o cinema potencializa as laterais, devido ao fora de campo, entrada e saída de um novo conjunto diegético. “As bordas laterais são prioritariamente destinadas à entrada e à saída, a borda inferior é sempre, de modo mais espetacular, aquela por onde se aparece ou desaparece” (AUMONT: 2004, 123). Portanto, podemos concluir que possivelmente as preocupações em relação a composição do quadro são similares entre as linguagens aqui estudadas. Alterando-se os meios empregados para isso, uma pensa em seu peso influenciado pela atração interna, a outra em seu movimento de entrada e saída influenciado por um movimento de atração externo e sequencial.

### **2.3.3 Valores hápticos e óticos em *Van Gogh***

Quando analisamos a representação visual, devemos considerar não apenas sua estrutura linear; a tonalidade mutável formada pela variação luminosa, ou ainda, sua cromaticidade, entre outras. Mas devemos nos ater também à sua superfície, estamos falando das texturas visuais que estimulam percepções de formas variadas. Essa presença pode ocorrer de duas formas: uma pelo estímulo *ótico* e outra pelo *háptico*. Esses conceitos estão relacionados com a sensação toque-olhar, “o olho vê, mas também toca:

há na visão percepções óticas, puramente visuais, e percepções hápticas, visuais-táteis” (AUMONT: 2004, 148).

Como já mencionado anteriormente, o espaço é percebido não por si como ‘presença autônoma’, mas por meio da visualização de outras manifestações, como objetos, luzes, cores etc. Quando o espaço se configura cavo, ‘abrindo um buraco’ em seu suporte planificado (tela, lona, papel etc.), os objetos formalizados como volumes pela perspectiva linear ou tonal avançam em nossa direção. Desta forma, temos dois tipos de ilusão tridimensional, aquela que recua do nosso olhar escavando a superfície, e outra que salienta, avançando em nossa direção, essa por sua vez promove em nossa visão uma sensação visual de toque como se apalpássemos com o olhar o objeto. Esses conceitos estão relacionados com proximidades e distâncias (côncavo e o convexo). O háptico e o ótico, foram abordados de forma profunda por Wölfflin (2000) a partir de leituras de imagens pictóricas clássicas e barrocas.

Na imagem cinematográfica é mais comum o ótico, mas o háptico também aparece e esse associa-se com as figuras que tendem evidenciar à superfície da tela (tanto a fílmica quanto a pictórica). Logo, é caracterizado por uma evidenciação da superfície, sublinhando a bidimensionalidade do suporte, e ainda, a textura da matéria-prima tende à percepção háptica. Por outro lado, o ótico é caracterizado pelo espaço em profundidade, com aspectos mais miméticos. Esse fato de evidenciar a superfície provoca um certo conflito, já que a pintura século do XVI até meados do XIX tinha por intenção fazer dessa superfície uma janela, um espaço escavado, gerando a ilusão de recuo. A valorização da superfície coloca-se como um ponto antagônico quando pensamos em diegese como mimese. Já que a superfície em foco exige uma imagem quase abstrata. Desta forma, “diante da imagem representativa, é difícil se ligar realmente à superfície, investir nela como se investe no espaço” (AUMONT: 2004, 150).

O efeito de imagem háptica é mais comum na pintura e na fotografia, no cinema sua presença se dá de forma mais complexa. A relação do cinema com a profundidade e a superfície, quando ocorre, se dá de forma brusca, num instante ele pode escavar outro ele pode, por meio de um *zoom in* em um primeiríssimo plano, mostrar os poros da pele. Abaixo exemplo dessas duas percepções no cinema. Trata-se de dois planos construindo em *zoom in* onde a proximidade da câmera sobre as pinturas de Van Gogh nos dão enquanto imagens audiovisuais a sensação de uma composição abstrata, e a textura criada

pelas repetições possibilita uma imagem háptica dentro de uma linguagem onde o ótico reina. Encontramos em *Van Gogh* variados exemplos hápticos, que possivelmente foram facilitados por características do estilo próprio do pintor, que se atreveu em excessos formais, como o empaste de tinta e a pincelada rítmica, criando uma ‘arranhadura’ sobre a superfície.

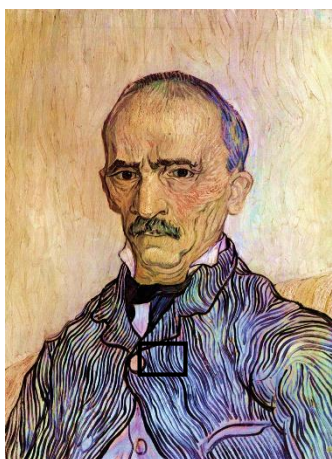


Figura 70: Retrato do vigilante chefe Trabuc do hospital de Saint-Rémy, (1889).



Figura 71: fotograma, Retrato do vigilante chefe Trabuc do hospital de Saint-Rémy. Imagem háptica no audiovisual.

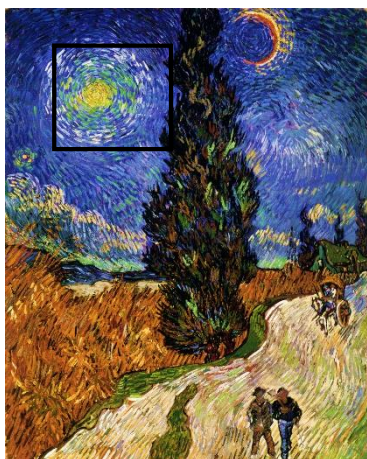


Figura 72: Caminho com cipreste, Auvers-sur-Oise, (1890).

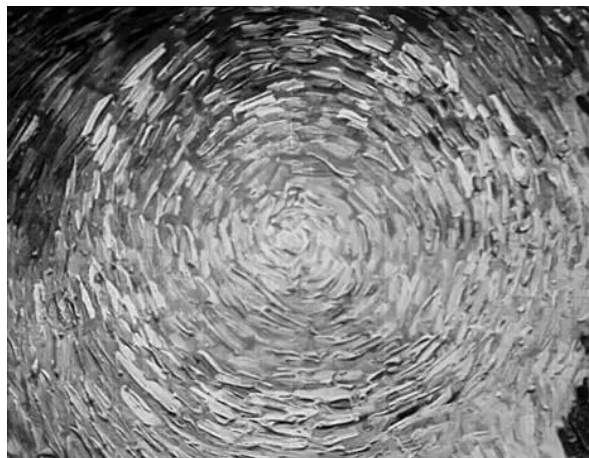


Figura 73: fotograma, Caminho com cipreste, Auvers-sur-Oise. Imagem háptica no audiovisual.

Apontamos alguns elementos espaciais que são definitivos na nossa análise. É evidente que existem ainda outras implicações formais, mas selecionamos e dialogamos com aquelas que em nossa leitura analítica da estrutura são consideradas decisivas na transcrição. Logo, feitas as distinções e analogias sobre o quadro e suas variações, além do enquadramento e as implicações ocorrida por meio do seu emprego, como as forças

atrativas de abertura e fechamento (centrífugo e centrípeto), seguiremos a partir de agora para uma abordagem temporal, em que os aspectos estruturais espaciais apresentados estarão intrínsecos no arranjo com valor temporalizado. Para isso iniciaremos uma análise no movimento interno ao plano e posteriormente sua sequencialização na montagem.

## **2.4 Construção temporal: plano e montagem**

Na discussão anterior discorremos a respeito de alguns valores espaciais que estruturam as linguagens visuais em estudo, encontramos algumas analogias e discordâncias. Partiremos, então, para a análise dos apontamentos formais atingidos a partir de agora pelo tempo, pois o acontecimento temporal é o grande diferencial da criação audiovisual. A pintura possui temporalidade, porém de maneira subjetiva, ela capta o instante de um acontecimento e o preserva, distintamente do cinema que é configurado por um tempo objetivo que representa e contém mobilidade. Os enquadramentos o colocam em uma rede narrativa onde a sucessão de imagens modelam como uma arte temporal.

O audiovisual caracteriza-se como uma linguagem de combinações temporais, combinam-se partes isoladas para a elaboração de um conjunto unificado, é como um mosaico de imagens, que vai dos fotogramas que constituem o fragmento composicional, que é o plano, e esse disposto numa teia imagética por intermédio da montagem, concretiza o todo. Mas afinal o que é o tempo na imagem? “O tempo é antes de tudo, do ponto de vista psicológico, a duração experimentada” (AUMONT: 2012 *b*, 165).

Em nossa abordagem lidamos com valores temporais distintos, e mais ainda, a transformação temporal que uma linguagem promove sobre a outra. Por mais que a pintura e cinema tenham proximidades muito evidentes nos aspectos espaciais, no tempo se distanciam consideravelmente. Antes de analisar de que forma o cinema transmuta a pintura em arte do tempo, vamos observá-las suscintamente dentro de suas propriedades temporais. Em função disso observaremos as imagens em duas categorias: as temporalizadas e as não temporalizadas.

As imagens *não temporalizadas* permanecem iguais no tempo, ocorrem é claro alterações que agem lentamente sobre a matéria-prima, como é o caso do escurecimento do verniz, o craquelê da tinta etc. Por outro lado, as imagens *temporalizadas* se

caracterizam pela alteração “ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que a produz e apresenta” (AUMONT: 2102 *b*, 166). A pintura se insere no primeiro grupo, e a imagem audiovisual no segundo. Essa contém um tempo que é gerado pelos planos e suas sequências, aquela por ‘imobilizar’ um instante, e ainda, pelas pulsões visuais promovida pelas forças tensionais do campo. Portanto, temos ideias temporais discordantes, uma que *elege* o momento mais significativo, e a outra, que se caracteriza pela *duração* do acontecimento (cinema). A pintura seleciona “o momento essencial (...) que se considera o momento mais representativo do acontecimento que o pintor quer contar”<sup>46</sup> (ORTIZ e PIQUERAS: 1995, 30) é um instante considerado o essencial da história.

Quando falamos em pulsão visual estamos considerando ainda o tempo do olho, que ao observar uma imagem imóvel e fixa promove sobre o campo um *scanning*, “o tempo ocular é, evidentemente, o da exploração pelo olho da superfície da imagem (...) se olha por meio de um percurso, de uma série de movimentos” (AUMONT: 2004, 85), então, além de considerar o acontecimento selecionado e representado, temos que considerar também a dinâmica do olhar sobre o campo visual pictural<sup>47</sup>, sendo que ele fortalece a síntese de movimento, sendo assim, o tempo estrutural na pintura será averiguado a partir desses dois aspectos.

Ao refletirmos sobre a representação temporal na pintura notamos que foi concebida de maneira variada, oscilou entre ser enfatizada ou amenizada, se o tempo aparece como o pícaro de um momento, também o percebemos quando descreve um movimento. No decorrer da história da pintura, pensando aqui em alguns períodos e na configuração temporal, temos nos primórdios da representação paleolítica, o *Bisão agonizante* representado no momento exato que é transpassado pelas lanças do pintor-caçador, foi elegido por esse homem como o instante que sintetizava toda a ação. É uma imagem que optou pelo evento e pelo movimento da figura, que desfalece ferida.

---

<sup>46</sup> “El momento esencial consiste en tratar de fijar, de detener la acción, en lo que se considera el momento más representativo del acontecimiento que el pintor quiere contar”.

<sup>47</sup> Estamos cientes que o estudo temporal tanto no cinema quanto na pintura possui desdobramentos múltiplos, como por exemplo, o indivíduo como receptor. No entanto, por questões da pesquisa, vamos nos restringir ao tempo estrutural, abrindo uma exceção ao tempo do olhar, que apesar de estar atrelado ao espectador, pode se configurar de forma distinta, exemplo, o tempo que o indivíduo permanece frente a imagem, e o tempo que o ‘olhar analítico’ contemplativo a percorre.

Em um outro momento, o indivíduo optou em priorizar o acontecimento, atribuindo pouca mobilidade a figura, não porque desconhecia a maneira de inseri-la, mas pela arte obedecer a padrões milenares de construção. A pouca mobilidade da figura egípcia reflete a ideia de durabilidade. Numa civilização que desejou ser eterna, promover criações transitórias cairia em contradições com seus preceitos ideários de perpetuidade. O convívio da mobilidade e instante voltam a povoar as criações da arte greco-romana, que mesmo inicialmente seguindo o modelo de *lei da frontalidade* dos egípcios consegue ‘soltar’ os braços das figuras de seus troncos, criam o escorço, considerada a primeira grande revolução da pintura.

Esse caráter narrativo da pintura tem início com a Roma clássica que vê em sua arte um meio de ‘contar’ os feitos dos seus heróis de guerra, valorizando ainda a aparência canônica e mimética da representação. Já no medieval, a natureza narrativa da pintura foi ainda mais explorada, sob o domínio católico a imagem deveria se ater a ‘narrar’ as passagens bíblicas do cristianismo, era um meio de catequizar os fiéis analfabetos. Mas sua condição até o século XIII era clara: a formalização deveria se distanciar de uma representação mimética, ou seja, se afastar de tudo que ressaltava valores humanos. Colocamos uma breve síntese para ilustrar o tempo-movimento na pintura, mas nos séculos seguintes, a imagem oscilou entre representação do instante pregnante (valor narrativo) e a mobilidade (valores miméticos), ou a presença simultânea de ambos.

As duas linguagens representam o tempo, a distinção é que no cinema essa síntese tem uma duração, enquanto a pintura “deve inventar seus signos, seus substitutos” (AUMONT 2004, 83), o cinema por meio da montagem de vários planos cria uma sequencialidade de quadros, a pintura representa o acontecimento em uma montagem de um só quadro. Observemos abaixo:

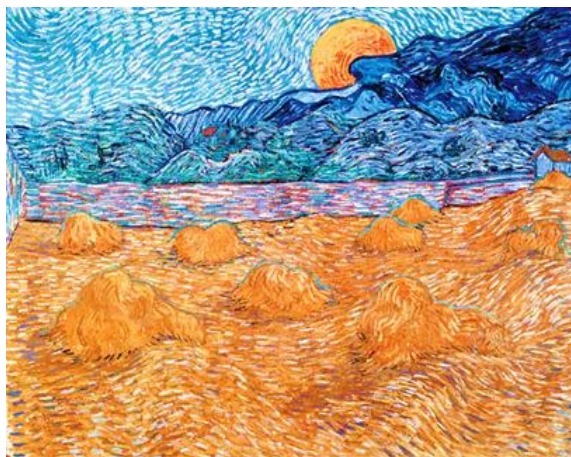


Figura74: Ascensão da lua,  
Saint-Rémy, começo de julho,  
(1889)

O momento elegido e o tempo ocular podem ser vistos na própria pintura de Van Gogh, principalmente aquelas criadas em 1889- 90, que possuem ritmo visual explicitado pela repetição de pequenas pinceladas que sugerem um movimento contínuo e possivelmente quase psicodélico. Em *Ascensão da lua* (1889), encontramos os dois tipos de movimento mencionados anteriormente (instante e pulsão visual), primeiro, Van Gogh opta pelo momento em que a lua se coloca para deleite, se exhibe contra um céu cerúleo. Em um ritmo enérgico criado pelo pincel encravado na massa de tinta conduz o olhar em um movimento ondulado pelo trigo ceifado e pelas montanhas ao horizonte. ‘Descansa’ no conjunto de linhas paralelas horizontalmente em violeta, e gira em gestos circulares, semicirculares e ondulados de um céu impaciente. Pulsa entre amarelos e laranjas do sol e azuis turquesas e violáceos dos morros.

Tudo numa agitação linear e de cores complementares altamente contrastante, gerando uma atmosfera colorística e emocionalmente frenética. Em várias passagens falamos sobre o ‘momento mais importante de um acontecimento’ selecionado pela pintura para representá-lo. Essa ação é chamada por Aumont (2004) de *instante pregnante* (pictural), e no cinema de *instante qualquer*. Se olharmos para alguns períodos pictóricos encontraremos a representação desse instante, para a pintura sempre ocorreu questionamento de qual momento seria propício para representar, fazer se prolongar e relatar tudo? Ou eleger uma situação diegética que representasse de forma integral e clara em apenas um quadro? É possível fundir as duas possibilidades: ser clara apenas por meio de um átimo, “contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento: instante pregnante” (AUMONT: 2012, 24, *b*).

Abaixo temos a pintura *O ancião aflito*. Não precisamos conhecer a história de vida desse homem para interpretarmos que nesse momento, deve estar sofrendo. Há vários elementos que fortalecem essa leitura, como por exemplo: a posição debruçada sobre as mãos; o rosto ocultado; a coloração azul acinzentado das roupas que contrasta com um ambiente em terra ocre. Vale salientar que suas vestimentas são construídas com linhas curvas e onduladas, promovendo um certo tremor no olhar, e ainda, graus de instabilidade emocional na cena, já que esses tipos de linha deixam o olhar durante toda a apreciação excitado. Podemos percebê-lo ainda como se acabasse de se inclinar-se, em pranto.

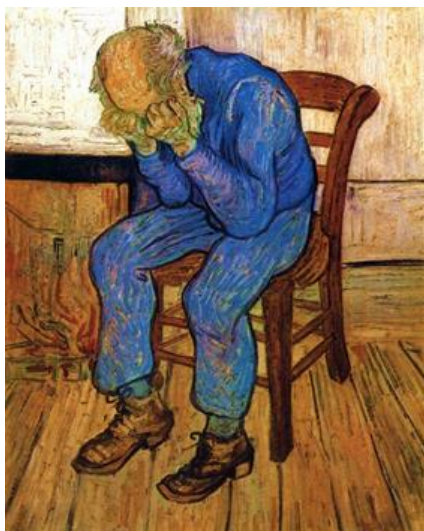


Figura 75: O ancião aflito, Saint-Rémy, abril-maio (1890).

Por outro lado, o cinema constrói a partir do ‘instante qualquer’, quer dizer, não precisa captar e representar um momento eleito que revele todo o ocorrido, pode se apropriar de ocasiões comuns e na sucessão destas situações relatar o acontecido. Como notamos abaixo, ao desmembrar a pintura (acima) em enquadramentos diversos, o cinema transforma o instante pregnante na soma de planos.



Figura76: fotograma, O ancião aflito.



Figura77: fotograma, O ancião aflito.



Figura78: fotograma, O ancião aflito.



Figura78: fotograma, O ancião aflito.



Por mais que a imagem venha de um quadro único, na tela cinematográfica percebemos como eventos sucessivos, e enquanto audiovisual o são, já que temos, uma sequência de quadros distintos elaborados pelo movimento de câmera. Temos a impressão de que nesse formato a imagem ganha um ar mais trágico, possivelmente, instigado pelo *zoom in* que nos coloca muito próximos da figura que, na sequência, sob o efeito de um *fade out*<sup>48</sup>, tem o ancião tomado por uma penumbra até atingir a escuridão absoluta. Nessa passagem o documentário conta a última e decisiva crise de Van Gogh, quando se refugia em *Auvers-sur-Oise* e a narração impregna a cena com um entristecimento contagiante. É a última parada do pintor peregrino.

Podemos compreender o cinema enquanto processo construtivo, como uma arte que apesar de composta por instantes distintos, não é momentânea “por mais breve e instantâneo que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas a impressão de uma certa duração” (AUMONT 2004, 100). A temporalidade está contida no plano como unidade, e ainda, no mosaico imagético que esse constitui quando disposto em blocos pelo montador, pois, “a montagem dos planos de um filme é antes de tudo a sequencialização de blocos de tempo” (AUMONT: 2012 *b*, 175). Essas frações (planos) quando isoladas representam uma descontinuidade temporal, que é amenizada por uma espécie de ‘colagem’ (montagem), podendo atender a critérios estilísticos distintos: na visão mais clássica é marcada pela transparência – uma ilusão de continuidade sem interrupções, mas também, podem aparecer acentuando os cortes e junções, propiciando uma imagem opaca, onde o código é potencializado.

A câmera não salta de um ponto do espaço para outro de maneira abrupta, essa sensação de continuidade é propiciada por intermédio da montagem “a sequencialização, fabrica um tempo perfeitamente artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não contíguos na realidade (AUMONT: 2012 *b*, 175-176, grifo nosso). Podemos concluir que a imagem cinematográfica não só contém o tempo como está no tempo (movimento), seja na sucessão de fotogramas, na mobilidade da câmera ou na sequencialização. Por essas considerações, faremos nossa análise temporal em dois momentos: primeiro, dentro do plano, em seguida, na montagem.

#### **2.4.1 O plano – procedimentos da filmagem (movimentos de câmera)**

---

<sup>48</sup> Escurecimento da imagem até atingir um negro absoluto.

Propusemos de forma sucinta, anteriormente, algumas analogias referentes a representação da temporalidade pictural e cinematográfica. Com base nessas colocações, iremos identificar alguns aspectos temporais do cinema, e, simultaneamente, esses aplicados à pintura durante a tradução intersemiótica. Para organizar didaticamente nossa análise propomos uma separação entre plano e montagem para identificar a configuração temporal em cada procedimento, apesar de cientes do convívio estrutural entre ambos.

Primeiramente, entendemos como plano “qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças [de plano]” (AUMONT: 2012 *a*, 40). Ou seja, é a filmagem de um determinado evento que se finaliza ao interromper tal apreensão pela câmera, essa interrupção é conhecida como *corte*. Para a leitura dos planos de *Van Gogh* buscaremos observar sua tipologia, ângulo de visão e os movimentos de câmera. É evidente que essas três estruturas estão intimamente ligadas, divididas aqui para fins de análise.

Essas composições se dão em relação ao comportamento da câmera e o objeto filmado. Por meio da seleção promovida pelo enquadramento (quadro-limite e janela) notamos o tamanho, o ângulo e o movimento. Quer dizer, o quanto é mostrado no quadro-janela, em que posição está o olhar dentro da cena, e ainda, para onde o olho é direcionado (movimento da câmera).

Essas características são próprias do processo de filmagem, que define um ponto de vista e uma duração. Nessa etapa pensa-se na construção do plano como unidade, nos seus elementos internos que, no estágio posterior, ainda são considerados, mas ficam subordinados à funcionalidade no conjunto, “na fase de montagem, a definição do plano é mais precisa: torna-se então a verdadeira unidade de montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme” (AUMONT: 2012 *a*, 39).

Quando o examinamos individualmente, encontramos no campo visual: o cenário; figuras humanas; objetos (figura e fundo), linhas e massas dominantes, vazios e cheios (positivo e negativo), pausas e movimentos etc. São essas propriedades selecionadas e combinadas no quadro-janela que geram a composição espacial e temporal (duração), e é, na verdade, a primeira etapa da montagem, só que voltada para a plástica do espaço e tempo na unidade, portanto ao mesmo tempo que averiguamos propriedades espaciais, encontramos as temporais, “o plano circunscreve (...) movimento, e, através de seus valores de composição (equilíbrio entre cheios e vazios, dominâncias de linhas verticais

e horizontais ou oblíquas etc.) produz ou acentua valores dinâmicos” (COSTA: 1989,184, grifo nosso).

Portanto, para adentrarmos na dinâmica interna desse bloco temporal, passamos simultaneamente pelos elementos espaciais já abordados. Antes de falarmos sobre as características físicas dos planos: tamanho, posição e movimento, é indispensável apresentar as três formas em que pode ser construído: plano fixo, plano em movimento e plano sequência, todos caracterizados por uma duração (tempo) do fato filmado. O primeiro, a câmera permanece imóvel durante todo o acontecimento (até o corte), se ocorrer movimentação interna pelo deslocamento da câmera, então, temos o segundo caso, pode ser notada a mobilidade por meio do zoom, travelling etc. Esse tipo de deslocamento será responsável pelos variados enquadramentos e pelo fora de campo. Dependendo da duração do plano, breves ou longos, temos o último caso, comumente conhecido de *plano sequência* que consiste em “um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência” (AUMONT: 2012, 43) e pode funcionar como uma unidade de montagem.

Feitas as distinções, citaremos alguns tipos de planos presente em *Van Gogh: O plano geral* é facilmente encontrado no documentário possivelmente pelo fato do pintor ter explorado bastante o gênero paisagem, permitindo ao cinema enquadramentos amplos.



Figura 79: Jardim paroquial com neve, Nuenen, janeiro, (1885).



Figura 80: fotograma, Jardim paroquial com neve, (1885).

O tamanho do plano é a relação entre o objeto filmado e o quadro da câmera, suas proximidades e distâncias, ou seja, a porção do que é apreendido pela câmera. Como verificado nas figuras acima ele capta o espaço em seu conjunto, geralmente, lugares espaçosos e externos. Na pintura *O pintor em seu caminho para o trabalho* (1888)

identificamos o plano conjunto quando o enquadramento da figura humana acontece sem isolá-la do ambiente.

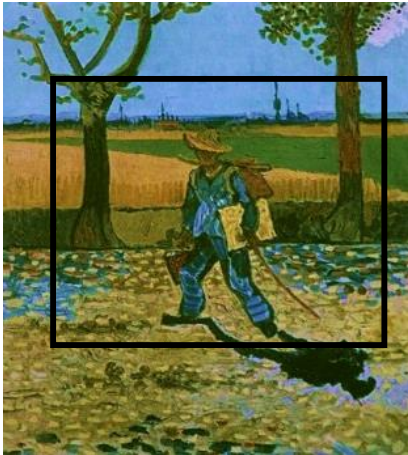


Figura 81: O pintor em seu caminho para o trabalho, Arles, Julho, (1888).



Figura 82: fotograma, O pintor em seu caminho para o trabalho.

No primeiro plano, a figura humana é enquadrada de meio busto para cima, esse tipo de enquadramento é bastante utilizado na sequência onde o diretor 'recorta' *Os comedores de batata*. Encontramos ainda o plano detalhe, utilizados tanto para figura quanto para objetos. Resnais recorre a esse enquadramento para mostrar fragmentos da figura, criando analogia entre olhar do pintor *versos* girassóis, ou para captar algum detalhe de figura, paisagem ou natureza-morta que julgue necessário para a narração.



Figura 83: Os comedores de batata, Nuenen, abril, (1885).



Figura 84: fotograma, Os comedores de batata. Primeiro plano.

O *close* cria uma certa intimidade e proximidade psíquica, acentua a sensação de toque na tela, reitera a bidimensionalidade do suporte e nos devolve muitas vezes uma imagem háptica. Como podemos notar, os tipos de planos estão associados com o olhar em relação àquilo que é visto. Essa visão contemplativa é construída por meio do quadro da câmera, pode mostrar uma fracção da realidade, uma composição onde a figura interage com o ambiente, ou ainda uma apreensão volumosa contemplando uma grande fatia do concreto.



Figura 85: *Cinco girassóis em um jarro, Arles, agosto (1888).*

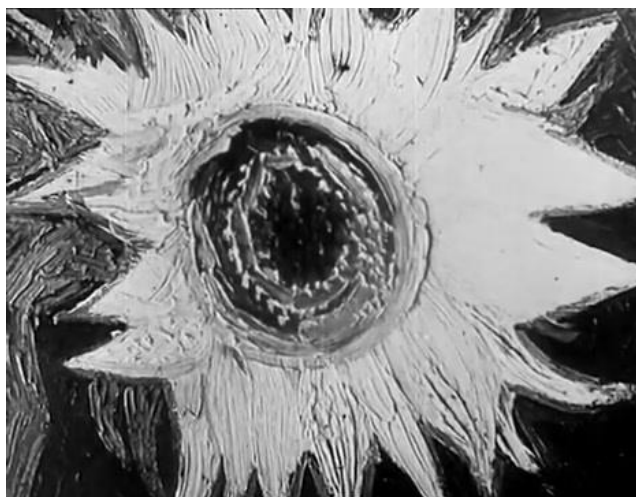


Figura 86: *fotograma, Cinco girassóis em um jarro (1888).*

Após decidir a que distância e tamanho o objeto será representado, o próximo aspecto a interferir diretamente na imagem é o ângulo, ou seja, de onde a cena será observada? Essa estrutura é associada ao ponto de vista, no cinema ele é materializado pelo quadro da câmera e pode ainda ser relacionado ao olhar do observador, do diretor ou de um personagem. “A filmagem pode ser frontal em relação ao eixo horizontal e vertical do sujeito filmado; ou o ângulo pode ser considerado de cima para baixo ou da direita para a esquerda” (COSTA:1989, 181).

Na pintura, o ponto de vista ou ângulo modificou-se ao longo da história, a arte de natureza clássica possuía pontos de vistas fortemente marcados, isso só vem a se alterar a partir do século XIX, quando a imagem pictural se torna menos narrativa e adota pontos de vista inusitados. Exemplo, são os enquadramentos de Degas “especialista dos pontos de vista descentralizados, acrobáticos (...) são, de fato, reconstituição de instantâneos” (AUMONT: 2004, 75).

Quando pensamos no ponto de vista da pintura clássica (acadêmica) e do cinema, chegamos a um contexto em que ambas as linguagens se distanciam, primeiro porque esse tipo de pintura elegia um ponto de vista único. Porém, essa não é uma regra absoluta se considerarmos a imagem cubista que representa vários ângulos de um objeto ou figura humana em uma única tela. O cinema é composto por imagens múltiplas o que implica em inúmeros pontos de vista. Sendo a câmera o instrumento pelo qual o diretor efetua a ‘escrita’ fílmica, conseqüentemente, isso acarreta em escolhas de ângulos carregados de intencionalidades, sejam eles ideológicos ou formais.

A imagem pensada de forma expressiva vai além do olhar cotidiano que perambula apenas de forma frívola; o olhar estético é atento, se prende a uma mancha, uma sombra, um sacolejar de uma folha, o vôo compassado de um pássaro etc. Portanto, é o ângulo como visão estética transformando um acontecimento comum em incomum. Em *Van Gogh* a imagem-fonte é de origem pictural, e com o movimento de câmera e enquadramentos diversos, novos e variados ângulos são inseridos nas pinturas, alterando enquanto audiovisual seu ponto de vista fixo. No exemplo abaixo a ação da câmera nos coloca abaixo da linha do horizonte marcada pela figura da ponte. De início a carroça é enquadrada em um plano conjunto, porém com o *zoom out* gradual a carruagem se distancia nos devolvendo um grande plano.



Figura 87: fotograma, A ponte de Langlois com lavadeiras (1888) .



Figura 88: fotograma A ponte de Langlois com lavadeiras (1888) .



Figura 89: fotograma, A ponte de Langlois com lavadeiras (1888) .



Figura 90: fotograma, A ponte de Langlois com lavadeiras (1888) .



Figura 91: fotograma, A ponte de Langlois com lavadeiras (1888) .

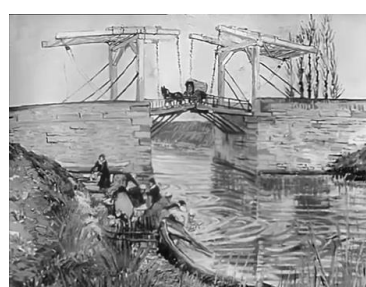


Figura 92: fotograma, A ponte de Langlois com lavadeiras (1888) .

Nessa sequência da *Ponte de Langlois* temos uma exemplificação da transformação do ponto de vista fixo da pintura de Van Gogh para a diversificação do olhar característico do cinema, que é gerado pela junção da distância, ângulo e movimento de *zoom* da câmera. A transcrição que resulta em planos *cine-picturais* pode nos devolver não apenas um ponto de vista, mas variados, mesmo em se tratando de uma pintura como fonte. Podemos ter um olhar visto de baixo, ou de cima, ou mesmo, por intermédio do *travelling*, um ângulo em movimento para a direita ou a esquerda.

O movimento de câmera é caracterizado pela mobilidade do enquadramento marcando um trajeto, pode ser em um *travelling*, onde a base (pé) da câmera é deslocada em relação ao eixo vertical ou horizontal, isso promove um movimento paralelo ao que está sendo apreendido. De maneira oposta, na panorâmica o pé permanece fixo e ocorre o giro (da câmera) a partir do eixo vertical e horizontal (esquerda/direita; para cima ou para baixo). Além desses, temos o *zoom out* e *zoom in*, que qualificam uma aproximação ou distanciamento devido ao uso da *objetiva focal*. Em *Van Gogh* encontramos de forma dominante dois tipos de *travelling*: o deslocamento paralelo e os *zooms*. Como veremos:



Figura 93: fotograma, Avenida dos Alamos, (1885).



Figura 94: fotograma, Avenida dos Alamos, (1885).



Figura 95: fotograma, Avenida dos Alamos, (1885).



Figura 96: fotograma, Avenida dos Alamos, (1885).

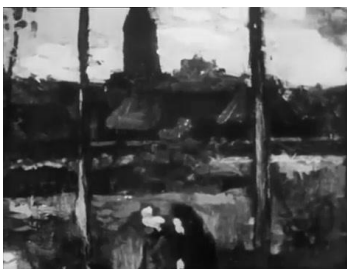


Figura 97: fotograma, Avenida dos Alamos, (1885).



Figura 98: fotograma, Avenida dos Alamos, (1885).

A câmera por meio de um plano geral insere uma figura solitária no ambiente espaçoso, em seguida um *travelling* horizontal desliza o quadro para a direita revelando um casal que caminha aparentemente reflexivo. Resnais exemplifica ou 'ilustra' o olhar

(olhares) de Van Gogh: o *olho-câmera* do pintor. No momento seguinte, um *zoom in* insere por aproximação o casal em um plano conjunto. E, por último um *travelling* vertical perpassa a câmera sobre a pintura alcançando a torre da igreja. É interessante notar que a organização do plano retoma de forma ‘natural’ os eixos de arranjo da mensagem proposto por Jakobson: a *câmera* é a ferramenta seletiva, é ‘aquele’ que ‘escreve’ ou ‘pinta’, escolhe as distâncias, os pontos de vistas e movimentos.

Como podemos notar, por mais que separados para essa análise, o tamanho, ângulo e movimento do enquadramento do plano estão interligados. O diretor pode optar por um plano geral, apresentando um grande fragmento do real e sobre esse deslizar o quadro da câmera em um movimento vertical; horizontal etc., e, ainda decidir se a filmagem construirá um olhar de baixo para cima ou vice-versa. Essa mobilidade do enquadramento demonstra o ponto de visão em relação ao acontecimento que está sendo narrado. “O olho da câmera torna-se aí explorador” (AUMONT: 2004, 69), ele estiliza a natureza atribuindo a ela um aspecto artístico “a câmera tem a tarefa paradoxal de pintar” (BALÁZS *apud* AUMONT: 2004, 71), ela narra, conta, estrutura a diegese.

A identificação dessas estruturas nos auxiliam na leitura da imagem. Devemos nos ater não apenas ao que é contado *no* filme, mas ainda *o* que o filme diz. “Em suma, o que importa não é tanto seguir o comportamento de uma dada personagem na tela, e sim estar atento ao comportamento que a máquina de filmar adota relativamente a personagem” (MOSCARIELLO: 1985, 14), pois, a câmera não está isenta de intenções, mesmo quando aparentemente ‘silenciosa’, ela ‘fala’, ou melhor, impregna sua ‘fala’ na imagem. Sendo assim, um recuo ou aproximação, um deslocamento horizontal ou vertical, nem sempre é para nos mostrar algo, mas sempre tem por missão *expressar* algo para nós em relação àquela imagem.

#### **2.4.2 Sequencialização da imagem – ordenação dos planos (montagem)**

Quando o pintor elabora sua imagem, ele tem a sua disposição os elementos visuais (linha, superfície, volume, luz [sombra] e cor) e ainda as possibilidades que a disposição daqueles oferecem, como: ritmo, pulsão ou tensão visual, áreas vazias e cheias, peso e leveza, entre outros. Esses podem responder de forma distinta de acordo com o material empregado (tinta, carvão, grafite, nanquim etc.). O mesmo princípio ocorre na poesia, na seleção e combinação de palavras, assim como no cinema onde a partir dos



elementos estruturantes do audiovisual o cineasta elabora sua montagem-composição, pertencente a dois momentos distintos: a elaboração do plano e a partir desse, o conjunto fílmico. Já que, “um dos traços específicos mais evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e da organização” (AUMONT:2012 *a*, 53).

Essa natureza combinatória é que permite os arranjos estéticos, o uso mais apropriado dos seus códigos e canal, proporcionando assim a mensagem poética. A etapa seletiva tem início nos primeiros esboços do filme, na elaboração do roteiro e na decupagem. E torna-se ainda mais clara no processo de filmagem e, em seguida, de montagem. As considerações e escolhas de como será construída a obra coloca em movimento o eixo semântico sintático.

É o que buscamos apontar na elaboração do plano, de acordo com seu tamanho, ângulo e mobilidade da câmera. Essas três estruturas, após consolidarem a imagem internamente (plano) passam, na etapa seguinte, a serem pensadas como unidades que por meio de ligações, cortes e pontuações, atribuirão coerência formal e significativa ao conjunto. Esses blocos temporalizados serão então distribuídos e relacionados pela montagem, que “é o resultado de duas operações contextuais: a de seleção e a de combinação ou, em termos ainda mais claros, de cortar e colar” (COSTA: 1989, 214).

Ou ainda, “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN *apud* AUMONT: 2012 *a*, 54). Resumidamente, podemos dizer que a dinâmica de um filme ocorre por seleção, desde a elaboração do roteiro, passa pela decupagem, depois pela filmagem e, posteriormente, pela montagem: agrupamento ou combinação sonoro-visual.

Em *Van Gogh* a montagem tem arranjos bastantes peculiares, pois obedece a um princípio que é comum a esse gênero: o da ordenação cronológica em função dos acontecimentos narrados oralmente. No entanto, ele vai além, ao pensar nas forças de composição do plano como unidade e do conjunto, o que revalida sua natureza documental híbrida. Se opõe à ‘colagem’ transparente, que oculta suas junções e cortes com a intenção de promover a ilusão de continuidade.

A continuidade que preza o efeito ilusório de uma sucessão ininterrupta, Ismail Xavier, em sua obra *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005), chamará de montagem *transparente*, que visa amenizar as rupturas e fortalecer a ilusão

de realidade. Ela é discutida em seu texto a partir da decupagem clássica, “as famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual’ (XAVIER: 2005, 32), a intenção é torná-la invisível.

Antagônico a esse modo, Xavier propõe o conceito de *opacidade*, que enaltece a linguagem como discurso, potencializando seus elementos. Encontramos essa discussão no capítulo ‘*O cinema-discurso e a desconstrução*’, onde o autor expõe o cinema que se desmonta perante o espectador com a intenção de exaltar o discurso fílmico: “[ele] deve não apenas desobedecer às regras clássicas (...), mas promover um verdadeiro *strip-tease* do discurso: este tem de se mostrar como tal em sua estrutura profunda (XAVIER: 2005, 159, grifo nosso).

Portanto, a conduta opaca deseja superar a utópica imagem que se coloca como réplica do ‘real’ vivificada pelo cinema mimético e, para isso, propõe uma imagem que assume seus meios de produção e conseqüentemente seus códigos, em suma, o discurso como discurso. Citamos Xavier porque reconhecemos algumas qualidades ímpares da opacidade em *Van Gogh*, não só pelos cortes abruptos e visíveis, como pelo uso feito do material pictórico.

Sobre a ordenação opaca em *Van Gogh*, ela se realiza nos dois procedimentos tradutores que metamorfoseiam a pintura: o primeiro deles, e já discutido, são os planos resultantes dos vários enquadramentos efetuados pela câmera, geralmente a partir de uma pintura, é a segregação da imagem individual; o segundo, é a montagem que após os recortes, pensa em sua colagem, que nem sempre obedece ao conteúdo de origem da pintura, mas sobretudo, o evento narrado – a cronologia de vida do pintor. Os dois procedimentos alteram de forma clara a pintura, uma por gerar sequência da unidade, e a outra por relacionar diversas pinturas distintas dentro de uma narrativa. É inegável que algumas obras foram selecionadas por conter aspectos temáticos singulares à narrativa, porém, há seleções em que o sentido original foi profundamente modificado para ser ajustado ao fato exposto no formato audiovisual.

Apresentaremos alguns exemplos da montagem por *implicação*, chamada assim por Nichols (2012), qualificada pelo acontecimento. Em nossa análise ela será referida ainda como *montagem-argumentação*, devido à hipervalorização do argumento que move o arranjo do plano e do conjunto. Para essa exemplificação recorreremos a outro elemento

canônico que também se põe de forma definitiva no documentário: a voz, que em *Van Gogh* aparece como *over*<sup>49</sup>. Retomaremos o texto do curta-metragem adiante, em sua relação com as imagens (pinturas) selecionadas. Para agora, selecionamos uma passagem onde Vincent Van Gogh ‘descobre-se’ pintor: o *acontecimento* (narração voz *over*) - “Para ele, seu país natal torna-se um livro de imagens. Ele deseja deixar nos seus quadros um testemunho da miséria dos camponeses. Ele observa intensamente os seres e os objetos com o mesmo amor”<sup>50</sup>.

O narrador descreve o fato histórico, o homem que se descobre pintor ainda na Holanda, e que, observando os camponeses, põe-se a representá-los. Mediante esse evento, foram elegidas algumas obras que intensificam esse momento inicial artístico do holandês. As pinturas foram as seguintes: *Casa de Campo* (1885) e *Os comedores de batata* (1885).



Figura 99: *Casa de campo ao anoitecer*, Nuenen, maio (1885).



Figura 100: *Os comedores de batata*, Nuenen, abril, (1885).

Ambas pinturas recriam a atmosfera campesina, marcada por indivíduos de semblantes rústicos e surrados pelo dia a dia da lida no campo. Em seguida, a pintura é tomada pela câmera - não em sua totalidade, mas em áreas específicas, descaracterizando o olhar globalizado instantâneo e a individualidade da tela pictórica, que a partir da interferência cinematográfica irá gerar inúmeros planos, qualidade própria da imagem sequencial fílmica. Como consequência desse procedimento, identificamos outro aspecto fundamental da transcrição – a tradução como criação paralela ao objeto de origem.

<sup>49</sup> Claude Dauphin, narrador, voz *over*.

<sup>50</sup> “Pour lui, son pays natal devient un livre d’images. Il veut témoigner par ses tableaux de la misère des paysans. Il regarde intensément les êtres et les objets avec le même amour”. (Transcrição da voz *over*).

Segundo Haroldo de Campos (2013), a transcrição está impregnada por elementos da criação primeva, porém, com o emprego de uma nova vestimenta formal, dentro da linha de criação permitida pelo original.

A câmera ‘toma’ primeiramente a obra *Casa de campo* (fig.99) explorando sua temática externa, onde uma camponesa à porta parece adentrar a moradia. Mediante um *zoom in*, ela transpõe as janelas e encontramos *Os comedores de batata* (fig.100), inseridos no documentário por um *primeiríssimo plano* que enquadra a lamparina.



Figura 101: fotograma, *Casa de campo* ao anoitecer.



Figura 102: fotograma, *Os comedores de batata*, *primeiríssimo plano* – lamparina.

A partir desse momento, vários planos emergem: o *plano conjunto* que enquadra o grupo de pessoas reunidos à mesa (fig.103). Van Gogh sentia-se atraído por esses momentos em que os camponeses se reuniam no interior de suas casas para compartilhar o alimento, conversas etc., possivelmente porque o fazia recordar da sua infância marcada por reuniões familiares para as leituras bíblicas e ainda por sua identificação com aqueles homens sofridos do campo. Em seguida, um *primeiro plano* enfatiza as faces dos camponeses e seus olhares fixos (figs. 104 e 105). Em decorrência de um corte abrupto, encontramos mãos marcadas pela labuta diária que dividem o alimento (figs. 106 e 107). Por último, é inserido o quadro: *Natureza-morta com pote de cerâmica, garrafa e tamanco* (1885), obra que ratifica a ‘voz over’ acerca do olhar passional de Vincent Van Gogh sobre seres animados e inanimados com a mesma paixão. O que faz retomar aqui o documentário poético que pensa no equilíbrio ‘plástico’ dos objetos e pessoas com a mesma força, uns reforçando a expressão de outros.



Figura 103: fotograma, *Os comedores de batata*, plano conjunto – grupo.



Figura 104: fotograma, *Os comedores de batata*, primeiro plano – camponeses.



Figura 105: fotograma, *Os comedores de batata*, primeiro plano – camponeses.



Figura 106: fotograma, *Os comedores de batata*, primeiríssimo plano – mãos.



Figura 107: fotograma, *Os comedores de batata*, primeiríssimo plano – mãos.



Figura 108: fotograma, *Os comedores de batata*, primeiro plano.

Essas telas, ao serem recriadas pela transcrição de Resnais adquirem forma e sentido audiovisual, mas mantêm alguns significados de sua origem. A tela *Os comedores de Batata* foi pintada no último *retorno* de Van Gogh a Nuenen para morar com os pais. Já desgastado com a ideia de seguir o caminho religioso, inicia suas pinturas pelas temáticas que já havia abordado – trabalhadores. Tinha fascínio por esses

indivíduos reunidos em grupos, “fossem mineiros a caminho do trabalho, cortadores de trufas, cavadores de valas, arrancadores de batatas, [ele desejava] a representação de pessoas ligadas entre si – pelo trabalho, pelo lazer, pelo amor” (NAIFEH; SMITH: 2012, 501, grifo nosso).

Quando nas minas de carvão em *Borinage* (1879) já havia se dedicado a desenhar os carvoeiros, porém, agora não eram os indivíduos cobertos de fuligem que lhe roubavam a atenção, mas os camponeses acobertados pela poeira de sua terra natal. Essa obra traz de forma clara a palheta em terra tão característica do início de Van Gogh, cores que só iriam clarear em sua ida para a França.

Para essa nova cena de camponeses em volta da mesa, ele esboçou a imagem das duas maneiras: o almoço à frente de uma janela o jantar ao claro-escuro do lampião. Logo se decidiu pelo segundo, mais escuro: retrataria os comensais no escuro da refeição noturna, revelados apenas pela luz amarela do lampião acima da mesa (NAIFEH; SMITH: 2012, 504).

Os recortes (fílmicos) efetuados nessa obra reiteram o olhar observador do pintor, sua dedicação em representar com o mesmo afinco tanto objetos como seres humanos. Todos os diversos planos elaborados encontram na temática da tela um fortalecimento no texto do filme. É uma sequência de cortes súbitos, provocando a descontinuidade visual, no entanto, parece que nossos olhos contemplam uma cena ininterrupta, provavelmente pela força do texto sonoro-visual, que nos prende pela situação.

Temos em *Van Gogh* uma duração de 17 minutos e alguns segundos que narra 37 anos da vida do pintor holandês. Uma junção de temporalidades adversas entre as duas linguagens. Relembrando que a pintura utiliza o *instante pregnante* selecionando o momento mais significativo do acontecimento para representá-lo. Em contrapartida, o cinema se apossa do instante qualquer, porém atribuindo um olhar incomum, e por meio do movimento de câmera e montagem dá seguimento à ação. Essa disposição em sequência ocorre por analogias entre duas imagens filmadas separadamente assimiladas pelo conteúdo e ainda, por aspectos espaciais.

Em *Van Gogh*, Resnais aplicou quase todas as possibilidades técnicas do cinema para atribuir *mobilidade cinematográfica* à pintura<sup>51</sup>. É por meio das intervenções de

---

<sup>51</sup> Estamos cientes que há propriedades temporais na pintura: instante pregnante, pulsão visual, movimentação direcional linear etc. Porém, estamos falando de um tempo mais próximo ao histórico fátual.

múltiplos enquadramentos e movimentos de câmera internos às pinturas que o cineasta segrega a pintura em vários planos e, posteriormente, os reúne na montagem sonoro-visual que transcria a mobilidade pictórica em mobilidade audiovisual.

O tempo será sugerido não apenas pela sequencialização *daqueles* que já em sua estrutura individual contemplam uma determinada duração, mas pela disposição desses blocos temporalizados (os planos) em um agrupamento com duração estendida e integrada. A outra vertente da montagem é a de caráter espacial, que reforçará a sequência temporal a partir de elementos em comum na sua configuração do campo visual, ou seja, por conter figuras que se relacionam com o plano anterior ou seguinte, o que induzirá a uma continuação. Esses elementos internos espaciais estarão igualmente presos ao texto do filme. A montagem espacial elege propriedades que promovem conexões entre planos e também estão assimiladas com a narração *over*.

Nos *Comedores de batata*, os cortes e posteriormente sua colagem, evidenciam a temporalização. Por essa ação ter ocorrido sobre uma mesma pintura, automaticamente insere ali uma continuidade espacial. Porém, ao final dessa sequência, uma pintura do gênero natureza-morta é inserida, e temos a sensação que esses objetos estavam presentes no ambiente de jantar do grupo. Isso demonstra a força da montagem por implicação (argumentação), que é capaz de sustentar as outras duas possibilidades de composição: o temporal e espacial. Esse tipo de inserção é abundante em *Van Gogh*, as obras que o compõem pertencem a momentos históricos e estéticos distintos do pintor e aqui encontramos outra peculiar característica da transcrição – a abordagem sincrônica. Como mencionada no primeiro capítulo, ela toma obras distintas e de forma não cronológica e as combina. Isso se dá pela autonomia e necessidade próprias da tradução poética.

Se analisarmos um pouco mais sobre *como* esses blocos temporalizados são arranjados, podemos encontrar a essência geral da montagem que é promover uma continuidade, mesmo que não seja pautada na transparência, mas há um esforço para que prossiga a diegese. Outra essencialidade é de cunho expressivo, e promove que a partir da associação de duas imagens surge uma terceira configurada como ideia. Pois é sabido que geralmente os significados não estão explícitos, são as funções criadoras (arranjos)

---

Por isso, em alguns momentos da discussão, mencionamos a pintura como uma imagem imóvel, em comparação com a representação do tempo no discurso fílmico.

que tem como desígnio gerar tais sentidos. Essas funções são reconhecidas de acordo com o arranjo ou combinação que a montagem recebe. Podemos reconhecer três: a função *sintática*, a *semântica* e a *rítmica*. A primeira desempenha efeitos de ligações e alternância, a seguinte a produção de sentido denotado e conotado, e a última, ritmos temporais e plásticos.

A *função sintática*, acontece a partir do arranjo das qualidades formais do plano e nas ligações entre eles – nos cortes e nas junções promovidas pelas pontuações. Um exemplo claro do efeito de juntura formal de dois planos é o elemento sintático *raccord*, “que consiste em juntar dois planos de forma que o fim do primeiro e início do segundo mostrem, respectivamente (e sob pontos de vista diferentes), o início e o final de um mesmo gesto” (AUMONT: 2012 *a*, 69), logo, ele promove a sensação de continuidade, que pode aparecer por meio de um movimento ou de um gesto que se inicia no plano anterior e desemboca no plano seguinte.

Como veremos a seguir, em um primeiro plano, o olhar da figura encara fixo algo ou alguém que parece estar para além do enquadramento. Temos como ponto comum a mesma pintura, mas presentes em planos diferentes, separadas pelo corte, e reinseridas na montagem pelo *raccord de olhar*.

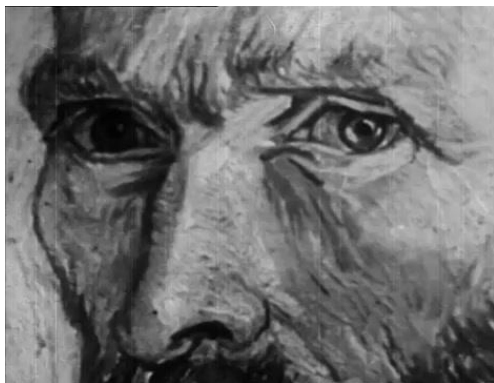


Figura 109: fotografia, Autorretrato (1889), Saint-Rémy.



Figura 110: fotografia, Autorretrato (1889), Saint-Rémy.

Esse tipo de *raccord* transcria a *mesma* imagem (figs. 109 e 110) como planos distintos, tanto em critérios temporais quanto espaciais. Isso possivelmente ocorre porque as lemos em sucessão. A existência dessa *continuidade* é promovida pela associação de planos distintos *ligados* pela sugestão do rosto, ainda reforçada pelo argumento do texto oralizado: o pintor se encara e talvez se questione.



Sobre esse tipo de pontuação temos inclusive o *raccord de gestos*, “um gesto feito por um personagem começa no primeiro plano, termina no seguinte (com mudança de ponto de vista)” (AUMONT: 2012 *a*, 77), como visto nos fotogramas gerados das pinturas *Ceifador com foice* (1890) e *O lenhador* (1890), obras distintas, mas ligadas pelos gestos, pelo objeto e tema em comum. A ação iniciada pelo lenhador (*fig. 111*) que eleva a foice, parece se completar quando o ceifador (*fig. 112*) apara a porção de trigo no plano seguinte.



Figura 111: fotograma, *O lenhador*, (1890).



Figura 112: fotograma, *Ceifador com foice*, (1890).

Um outro tipo de pontuação é o *raccord de eixo* – “dois momentos sucessivos (eventualmente separados por uma leve elipse temporal) de um mesmo evento são tratados em dois planos, o segundo sendo filmado seguindo a mesma direção, mas tendo a câmera se aproximando ou afastando com relação ao primeiro” (AUMONT: 2012, 77, *a*). Nos fotogramas *A casa amarela* (1888), notamos esse tipo de *raccord* quando a câmera toma a cena em um plano conjunto e em seguida a mesma imagem é aproximada por um *zoom in*, configurando um primeiro plano, marcando uma temporalidade distinta. O sujeito que observa a uma certa distância a *casa*, no momento seguinte é conduzido até a janela, área de transição para o interior da casa.

A elipse temporal aplicada nessa cena nos coloca a uma certa distância da casa, em seguida nos conduz rapidamente para perto da residência. O diretor poderia ter optado por uma mobilidade desacelerada contemplando a travessia da rua, mas é por meio de um *zoom in* que somos conduzidos até a casa amarela. Esse movimento de câmera condiz com a descrição desse tipo de *raccord*, onde o enquadramento segue o mesmo eixo de filmagem, porém recorta a cena em planos distintos.



Figura 113: fotograma, A casa amarela (1888).



Figura 114: fotograma, A casa amarela (1888).

Por último, temos o *raccord de movimento* – “no primeiro plano, é dotado de uma determinada velocidade e de uma determinada direção e vai ser repetido no plano seguinte” (AUMONT: 2012 *a*, 77), como vemos sugerido nos fotogramas abaixo:



Figura 115: fotograma, Olival (1889).



Figura 116: fotograma, Olival (1889).

Nessa cena Vincent Van Gogh deixa o asilo, e seus olhos encontram novamente a natureza. Esse *raccord* é construído por um movimento que parece promover uma vertigem devido às repetidas vezes que vai da base da árvore, passando por todo seu comprimento (movimento vertical) chegando aos galhos mais altos, para, em seguida, retornar a base. Essa ação ocorre várias vezes, num movimento contínuo e em velocidade aparentemente crescente.

A segunda função abordada será a *semântica*, para Aumont (2012) a mais ‘importante e universal’, que sempre estará presente de alguma maneira. Seja pela produção do sentido denotativo ou conotativo. Enquanto o primeiro detém valor de sentido direto, o segundo conduz ao sentido figurado, alegórico. A denotação refere-se à leitura e

compreensão do espaço fílmico, assim como a temporalidade própria a ele, ou seja, é a compreensão da diegese por meio da montagem narrativa.

A conotação refere-se a ideia que surge da junção dos planos, é a ‘terceira imagem’, dentro da representação espaço-tempo, muitas vezes a relação entre um plano e outro conduzem a uma determinada interpretação, onde a metáfora é o veículo de elaboração de uma ideia. Esse evento pode ser notado em algumas passagens onde repetidas vezes a imagem do pintor será relacionada com pinturas que sugerem suas andanças, aqui temos uma relação entre *Autorretrato com chapéu de feltro* (1887-88) e *Par de botas* (1886). Esse efeito conotativo será amplamente utilizado por Resnais na construção do documentário.



Figura 117: fotograma, *Autorretrato com Chapéu de feltro* (1887/1888).



Figura 118: fotograma, *Par de botas* (1886).

A *função rítmica* aqui examinada refere-se aos *ritmos plásticos* (na imagem audiovisual). Ou seja, aos valores de plasticidade da composição do campo visual, por meio da tensão espacial criada pela distribuição de manchas acromáticas, a luminosidade, direção linear etc. Ainda aqueles gerados pelo *raccord*: de gesto, direção, olhar e de eixo, assim como os cortes que interrompem um movimento. Na tradução de *Japão: ameixeira em flor* (1887) é possível verificar o ritmo plástico em vários momentos, por exemplo: nos vazios e cheios formados pelos vãos dos galhos com as margens (verticais e horizontais), a variações tonais entre o tom baixo (preto) dos galhos, os médios das áreas negativas, e o alto do ‘céu’, tudo enquadrado cuidadosamente pensando-se no ritmo visual. Em um *zoom out*, juntamente com um *travelling* para a direita, e em seguida, para cima, outras partes das pinturas são apresentadas e conforme o quadro da câmera se movimenta as flores da ameixeira vão aparecendo em maior número, em um branco

‘brilhante’ que se destaca dos demais tons presentes na composição, como vagalumes ofuscantes ao escurecer.

Os brilhos fagulham ainda mais o olhar quando um *fade out* toma a imagem promovendo um crepúsculo gradual até o preto absoluto. Portanto, nessa sequência existe um ritmo de contraste; de direção; de forma cheias e vazias ou positivo e negativo etc., que atribuem um ‘compasso’ visual de leitura, que chamamos de ritmo plástico.



Figura119: fotograma, Japão: ameixeira em flor (1887).



Figura120: fotograma, Japão: ameixeira em flor (1887).



Figura121: fotograma, Japão: ameixeira em flor (1887).



Figura122: fotograma, Japão: ameixeira em flor (1887).

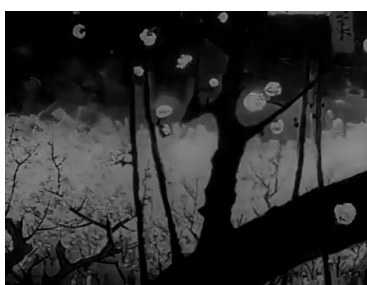


Figura123: fotograma, Japão: ameixeira em flor (1887).

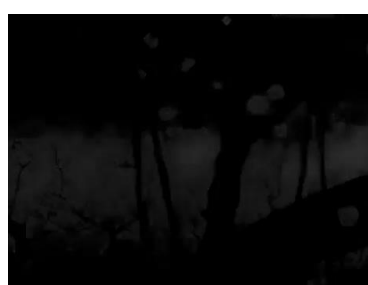


Figura124: fotograma, Japão: ameixeira em flor (1887).

Compreendemos a função sintática como composição, e que dependendo do arranjo de sua materialidade (código, suporte, matéria-prima etc.) pode resultar em diferentes elaborações. A função rítmica e sua natureza plástica estará intimamente associada àquela, já que é consequência da elaboração formal, e, por último, e comum às duas, o valor semântico (denotativo e conotativo) que será devolvido de acordo com a ordem estabelecida nas duas primeiras. Então, pensando no *corpus* fílmico como um mosaico de planos profundamente conectados e vinculados às funções sintáticas e rítmicas (a construção formal), retornamos à ideia da montagem como uma ação de cortar e colar, “a tela [fílmica] apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados planos, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama ‘decupagem’ de um filme” (AUMONT: 2012 *a*, 74).

A imagem segregada será ‘colada’ por meio dos *raccord* (Aumont) ou pontuações como descritas por Burch (2011) e esses elementos, como já mencionado, permitem a troca de planos, sua continuidade ou sua descontinuidade. Essas pontuações serão responsáveis pelas ‘amarras’ entre os blocos de tempo e espaço. Citaremos algumas dessas figuras de linguagem presentes em *Van Gogh* que assumem valores significativos na estrutura.

Os primeiros planos do documentário aparecem sob o efeito do *fade in* – o plano (B) principia por um clareamento gradual a partir do plano (A) completamente negro. Na sequência, sob o efeito da fusão duas imagens se sobrepõem e, em um curto momento permanecem simultaneamente na tela, em seguida, conserva-se apenas uma, a outra imagem desaparece por um efeito de dissolução.

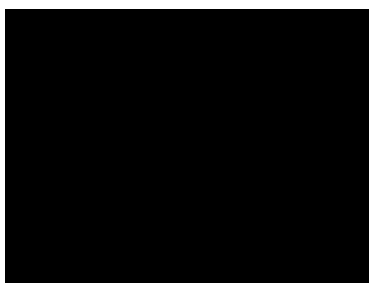


Figura 125: fotograma Paisagem com crepúsculo, (1883).

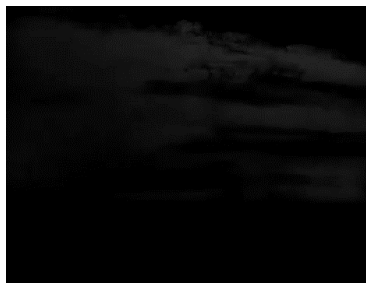


Figura 126: fotograma Paisagem com crepúsculo, (1883).



Figura 127: fotograma Paisagem com crepúsculo, (1883).



Figura 128: fotograma Paisagem com crepúsculo, (1883).



Figura 129: fotograma Paisagem com crepúsculo (1883) e Paisagem com pôr do sol (1885).



Figura 130: fotograma Paisagem com pôr do sol (1885).

As pontuações serão recorrentes no curta-metragem. Esse trecho narra o retorno do pintor ao lar holandês. Os efeitos imprimem uma semântica melancólica e um sentimento de fracasso, já que Van Gogh retorna a casa dos pais ainda sem ter conseguido ‘se encontrar na vida’. Após essas transições de dissolução entre imagens, o corte repentino que também aparece inúmeras vezes é utilizado. Esse tipo de efeito geralmente aparece

no documentário quando ocorre alguma mudança radical no temperamento do artista, como uma crise nervosa, ou um olhar deslumbrado por alguma paisagem ou personagem, entre outros.



Figura 131: fotograma, Avenida dos Álamos (1884) e paisagem com igrejas e casas (1885).



Figura 132: fotograma, Avenida dos Álamos (1884).



Figura 133: fotograma, A casa paroquial (1885).



Figura 134: fotograma, Natureza-morta com bíblia (1885).



Figura 135: fotograma, Autorretrato com cachimbo (1886).



Figura 136: fotograma, Autorretrato com cachimbo (1886) e Avenida dos Álamos (1885).

Nas imagens acima ocorre a associação dos efeitos: fusão e corte. A sequência tem início com a obra *Avenida dos Álamos no outono* (1884) que surge simultaneamente ‘fundida’ com outro plano (*Paisagem com igrejas e casas* [1885]) e, quando atinge sua nitidez total, é substituída por meio de um corte súbito que traz para a diegese *A casa paroquial de Nuenen* (1885). Essa, por sua vez, é interrompida de forma repentina para a inserção do plano *Natureza-morta com Bíblia* (1885) que, em seguida, após breve permanência, cede lugar para o plano *Autorretrato com cachimbo* (1886) que, por fim, se esvanece sobrepondo-se um outro plano.

Esses apontamentos são pertinentes porque será por meio deles, associados, é claro, ao processo de filmagem (planos), que a pintura será alterada para o audiovisual, pois serão esses *raccords* que atribuirão sequencialidade e sentidos (conotações; metáforas)

aos blocos temporais e espaciais. Além de simultaneamente decisivos no processo de construção, irão interferir no ritmo visual do documentário e na leitura semântica da obra.

## 2.5 A cor como ausência

Feitas as colocações dos aspectos espaciais e temporais que possibilitaram reconhecer pontos comuns e antagônicos entre as linguagens em estudo, e a maneira como alguns deles agiram na tradução poética, passaremos agora para o tratamento cromático do documentário, na verdade, discutiremos a ausência desse elemento composicional, já que é inevitável a surpresa pela exiguidade da cor da obra daquele que é considerado na história da pintura como um dos maiores coloristas de todos os tempos.

Quando pensamos sobre a cor cinematográfica e pictórica é comum acreditar que seja um código partilhado entre ambas linguagens. Até certo ponto sim, ainda mais se as considerarmos contidas na representação visual, porém, essas se distinguem quando analisamos a maneira como são construídas. Na verdade, a ‘matéria-prima’ para a ‘construção’ cromática as distanciam profundamente. Primeiramente, “a cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz [...] é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão” (PEDROSA: 2013, 20). Segundo esse autor, para que a percepção da cor aconteça são necessários dois elementos: a luz e o olho, o primeiro que promove o *estímulo* e o segundo que o recebe, portanto, a cor é um fenômeno físico (luz) que nos atinge como uma sensação visual.

Esses *estímulos* são encontrados em duas ordens distintas: o das *cores-luz* e o das *cores-pigmento*. A primeira seria associada à cor cinematográfica, que é caracterizada pela luz colorida ou luz branca, essa é resultado da fusão ou soma das suas primárias: o azul, o *verde* e o vermelho, por isso, são consideradas cores aditivas. Por outro lado, na segunda ordem encontramos a pintura, que tem como primárias: o azul, o *amarelo* e o vermelho que, quando fundidas resultam em um preto cromático, é uma mistura por subtração. Colocamos essas duas ordens distintas para esclarecer que mesmo tendo visualmente uma proximidade colorística, a construção da cor se dá de maneira distinta.

Essas disposições tem a intenção de apontar de forma sucinta a diferença cromática audiovisual e pictural, não sendo nossa intenção, entrar no campo da teoria da

cor. Um outro adendo se faz necessário nessa análise estrutural, na pintura a luz e a cor, apesar de estarem profundamente ligadas, são utilizadas e analisadas como elementos visuais distintos, quer dizer, promovem um efeito de plasticidade na imagem diferente.

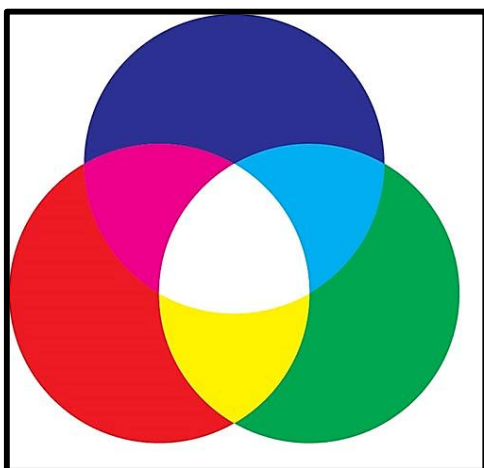


Figura 137: Cor-luz (cinema); sistema aditivo – da mistura das primárias forma-se a ‘cor’ branca.

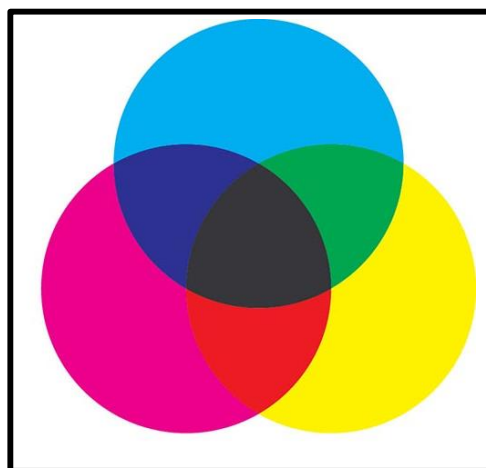


Figura 138: Cor-pigmento (pintura); sistema subtrativo – mistura das primárias forma-se a ‘cor’ preta.

Como veremos abaixo, Rembrandt manipula sua paleta: os matizes<sup>52</sup> amarelos, ocres, marrons avermelhados e alaranjados etc., pensando na criação plástica da luz. É óbvio que temos cor, porém, é subordinada às escalas tonais altas e baixas para gerar contrastes proeminentes de sombra e luz, por meio do qual essa é evidenciada como elemento plástico dominante; tudo na composição é pensado para que o *elemento luz* se destaque em todo o seu esplendor.

Por outro lado, no autorretrato de Van Gogh o elemento cor é eleito como dominante. Por mais que essas cores possuíssem uma luminosidade pelas intensidades adquiridas com poucas misturas, não é a luz que prevalece, mas os altos contrastes gerados pelas cores complementares: verde do casaco com o vermelho do fundo até a altura dos olhos da figura, e ainda os azuis da ‘toca’ com o laranja na parte superior do fundo. O olho pulsa entre os pares cromáticos opostos (complementares) que descansam nas linhas pretas presentes na figura.

---

<sup>52</sup> São cores terciárias - a partir de duas primárias construímos as secundárias, por exemplo, azul e amarelo resultam no verde, dependendo da quantidade de primária adicionada nesse verde, mais amarelo ou mais azul, ele resultará na terciária: gerando um matiz verde azulado ou verde amarelado.





Figura 139: Parábola do homem rico, 1627, Rembrandt.

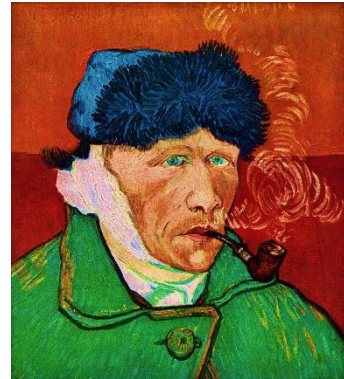


Figura 140: Autorretrato com orelha enfaixada e cachimbo, 1889.

Feitas as distinções sobre os elementos cor e luz na pintura, esclarecemos que tal distinção não ocorre no cinema, onde o tratamento da cor é inseparável da luz, já que essa propriedade física é o que substancializa o cinema. Para essa discussão paralela entre as áreas, utilizaremos o termo *cor* para a pintura e *luz* para o cinema, porém, em alguns momentos essas colocações podem mesclar-se pela necessidade das analogias entre a cor e a luz cinematográfica e pictórica. Mas é importante estarmos cientes que são concebidas e manipuladas de forma ímpar.

A partir dessas implicações podemos resumidamente entender que: a cor na pintura é plasticamente elaborada, não provém da luz cromática real, como acontece no cinema que compõe diretamente com a luminosidade. Quando observamos um pôr do sol na pintura, independente do estilo, não se trata da luz real, mas da sua construção por meio de pigmentos (tinta), o que permite ao pintor um controle maior sobre os brancos amarelados ou azulados (quente e frio). Então a pintura ‘fabrica’ a cor, e não se apropria dela diretamente, “a luz pictórica é uma ideia de luz” (AUMONT: 2004, 181). No entanto, para conceber um pôr do sol cinematográfico, o diretor deve ‘ir’ diretamente à fonte luminosa que, dependendo dos procedimentos utilizados, pode resultar em um ponto luminoso harmônico ou insuportável aos olhos.

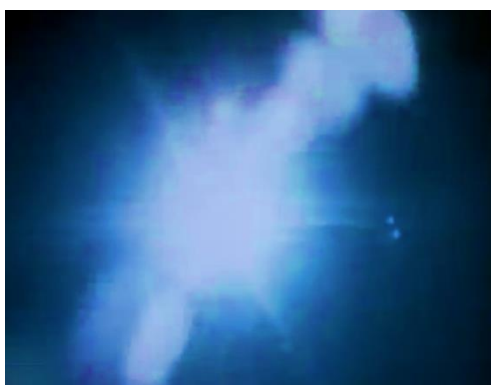


Figura 141: fotograma; *The life and the death of Vincent*, Paul Cox.



Figura 142: *O semeador*, 1888, Arles.

Por mais que as duas imagens acima sejam de natureza representativa, visualmente uma delas detém a propriedade de representar com maior realismo o objeto, devido às suas propriedades ‘fotográficas’, como é o caso do cinema e seu aparato técnico; esse fotograma parece ter sido atingido diretamente pelo ‘modelo’ representado: ‘o sol esteve ali’ em algum momento. Circunstância semelhante ocorre na pintura se pensarmos nas realizações ao ar livre ou nos retratos de observação. Mesmo se a pintura for elaborada de memória, pode-se depreender que, em algum momento, o pintor teve contato com o tema, por isso o rememora.

É pertinente pontuar aqui que nem sempre o cinema traz para a tela uma luz captada diretamente no concreto, exemplo disso são as técnicas de iluminação que podem sugerir uma luminosidade diurna mesmo sendo noite, que, no caso, é o que chamamos de *noite americana*. Então, tanto do cinema como na pintura temos uma representação icônica, quer dizer, não necessariamente o objeto precisa ter relação direta (com o olho) no momento de sua realização, pode ser retomado de memória, imaginariamente ou ilusoriamente. Desta forma, o sol do ‘semeador’, assim como o de Paul Cox, é uma ideia de sol (uma representação, um substituto).

O tratamento da cor e da luz pictórica influenciou e ainda influencia alguns diretores de fotografia que tem como base de referência alguns pintores como: Rembrandt, Caravaggio, Turner, entre outros artistas admirados pelo peculiar uso da cor e da luz. Apesar da herança pictórica “o cinema teve, portanto, de constituir sua própria sensibilidade para cor, e não pôde deixar de levar em conta princípios de sua técnica” (AUMONT: 2004,185).

Enquanto a obra pictural é julgada como uma imagem-opaca que aplica diretamente a cor sobre o suporte do qual se tona inseparável, e constrói um objeto com cores justapostas que podem ser tocadas, ou seja, são palpáveis. O cinema, por sua vez, é considerado uma imagem-luz, que não aplica concretamente nenhuma massa tangível, mas camadas sobrepostas de luzes coloridas, que tem uma relação passageira com o suporte, ao qual jamais se integrará de maneira durável. Dessa forma:

O cinema trata a cor como um bloco, toda a imagem é atingida, a um só tempo, por cada camada de cor primária. Assim, ele não pode, ou não facilmente, destacar um pequeno pedaço de cor do conjunto da cena (...). Por outro lado, a pintura pode sempre se dar o luxo suplementar de trabalhar, de definir localmente a cor – de abstraí-la, o quanto for preciso, da cena representada (AUMONT: 2004, 187, grifo nosso).

A exemplo do que foi citado acima, a sobreposição de luzes em camadas cromáticas no cinema seria o fator que dificultaria o destaque de certas áreas com nuances particulares, por outro lado, ocorre a facilidade de ressaltar variações da cor quando essa é depositada diretamente sobre a superfície, como podemos notar abaixo.



Figura 143: fotograma. Paul Cox – cinema.

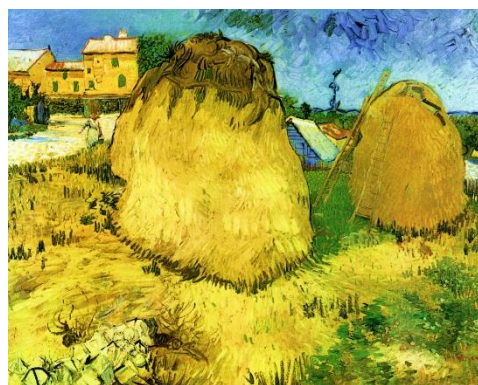


Figura 144: Monte de Feno em Provence, 1888. Van Gogh – pintura.

Mesmo em se tratando da mesma pintura, ao ser tomada pela luz colorida do cinema, a composição torna-se mais monocromática – domínio de uma cor sobre toda extensão. As cores tornam-se menos intensas, ou seja, contém maior domínio da cor branca que ‘empalidece’ o colorido. As variações dos amarelos ocres, assim, como os verdes são reduzidos no fotograma de Cox. A simplificação cromática ainda pode ser vista nos azuis do céu, enquanto na pintura encontramos azuis acinzentados, esverdeados, violáceos, no fotograma, eles são ‘retirados’, prevalecendo uma escala tonal de azuis claros e escuros. Outra característica distinta entre as linguagens é a sua relação com o

suporte, o cinema por ser caracterizado como um feixe de luz projetado sobre uma tela, promove uma relação passageira, e que após uma certa duração se esvai, já a pintura por cobrir o campo visual com pigmentos e nele permanecer, é mais duradoura. Pelas diferenças físicas de seus materiais distinguem-se ainda a forma como são visualizadas, “a imagem impressa precisa de luz para ser vista (...) a imagem projetada traz consigo a própria luz e requer, ao contrário, que se eliminem as outras fontes luminosas, que vêm enfraquecer a luz inerente à imagem” (AUMONT: 2102 *b*, 183, grifo nosso).

Considerada por alguns como uma ferramenta própria da pintura e um atributo do pintor, a cor não deve ser entendida como um elemento visual de simples manipulação, ao contrário, mesmo a pintura tendo uma maior destreza para manipulá-la, dentro do universo pictórico é compreendida como um dos elementos visuais de maior dificuldade no tratamento harmônico, já que enquanto estrutura visual é a que chega mais rápido aos olhos. E seu equilíbrio estético depende de todas as outras cores presentes no conjunto da obra. Esse grau de dificuldade para a harmonia em conjunto teria sido, possivelmente pelos argumentos de Resnais, um dos motivos para optar por uma composição acromática em *Van Gogh*, já que, “se há um campo onde o cinema é facilmente traído por sua técnica, este é o da cor” (AUMONT: 2004, 185).

Resnais alega não ter uma ideia pré-concebida e engessada sobre a cromaticidade de suas obras, a sua aplicação vai depender da proposta fílmica, isso justifica por exemplo, a ausência colorística em *Van Gogh*, que almejou construir além de um conjunto harmônico, uma narrativa dramática dos recortes picturais. O diretor argumenta que foi uma escolha formal, e não financeira como em *Gauguin* (1950), “o preto e branco interessava-me porque permitia criar elos entre telas extremamente diferentes; evidentemente que *Van Gogh* poderia ter sido feito a cores” (RESNAIS *apud* ROBBERG 1964-65, 24).

A relação entre pinturas distintas que na recriação audiovisual poderiam se relacionar de forma desarmônica, senão mediadas pelo tratamento acromático, pode ser observado nas figuras abaixo que possuem uma paleta bastante distintas. Essa acromaticidade permitiria ao diretor articular uma reflexão cinematográfica sobre a vida e a espiritualidade do pintor unicamente por meio de seus traços picturais, essa fala aparece logo no início do documentário. Retirar a cor foi um ato ousado de Resnais, pois

ela é a protagonista de maior evidência e no trabalho de Van Gogh parecia (e ainda parece) à primeira vista, uma ideia incoerente. Porém,

O próprio Resnais o justifica assim: o branco e o preto me interessavam porque me ofereciam um meio de unificar o filme independentemente do seu conteúdo. Como os quadros não estavam eleitos em função de sua cronologia, isso me permitia uma *livre exploração espacial, uma viagem no quadro*, sem o cuidado de uma heterogeneidade que havia imposto a cor (...) esse branco e preto me interessavam por permitirem *criar vínculos entre detalhes extremamente distintos*<sup>53</sup> (VV. AA apud ORTIZ E PIQUERAS: 1995, 137, grifo nosso).

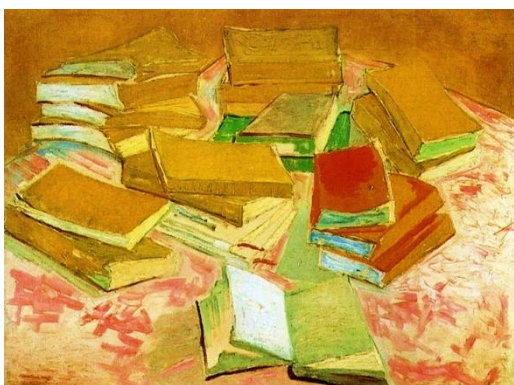


Figura 145: Natureza-morta com novelas francesas, Arles (1888).



Figura 146: Le Moulin de la Galette, Paris (1886).



Figura 148: fotograma, Natureza-morta com novelas francesas.



Figura 148: fotograma, Le Moulin de la Galette.

Dessa maneira, podemos interpretar, pelo que já declarou o cineasta, que o emprego do preto e branco foi uma decisão consciente, com a intenção de evidenciar a

---

<sup>53</sup> “El blanco y negro me interesaba porque me ofrecía el medio de unificar el filme independientemente de su contenido. Como los cuadros no estaban elegidos en función de su cronología, esto me permitía una libre exploración espacial, un viaje en el cuadro, sin el cuidado de una heterogeneidad que me habría impuesto la color. (...) Ese blanco y negro me interesaba por permitirme crear vínculos entre detalles extremadamente dispares”.

estrutura rítmica da pintura, seu *corpus* dominado por repetições e distorções, etc., como que ‘escoriada’ pelas pinceladas velozes e determinadas. Esses vestígios dos gestos do pintor marcam uma verdadeira arquitetura trágica da obra – e vida. Então, possivelmente, Resnais “retira” um elemento visual fundamental da pintura (a cor), para ressaltar as arranhaduras estruturais deixadas pelo pincel, que juntamente ao empaste de tinta é a segunda grande característica da pintura de Van Gogh. Essas estruturas podem ser verificadas nos fotogramas abaixo:



Figura 149: fotograma: *Caminho com cipreste* (1890).

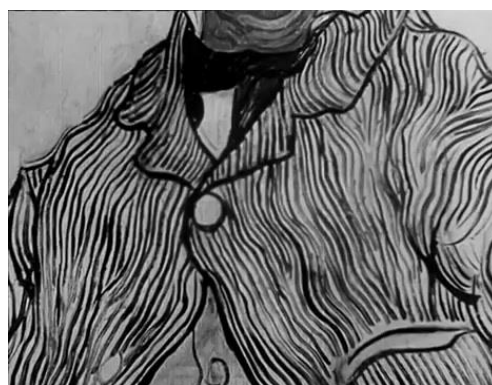


Figura 150: fotograma, *Retrato do vigilante chefe Trabuc* (1889).

Essa argumentação reforça o sentido de tradução poética presente nesse tipo de ‘recriação’, que como corpo paramórfico e sincrônico contém necessidades seletivas e combinatórias próprias, como a criação acromática com obras que não obedecem (no documentário) a uma cronologia fixa. É a ideia de ‘destruição’ como forma de criação defendida por Bazin, onde o cineasta opera uma ação cinematográfica que vai ‘contra’ a natureza pictural, seja na retirada da cor; na elaboração de variados quadros ‘abrindo’ a pintura por meio dos enquadramentos; seja pela montagem por implicação que reúne pinturas distintas por meio de um acontecimento, pois, o cinema “força a percebê-la [a pintura] conforme um sistema plástico que a desfigura profundamente” (BAZIN: 1991, 172, grifo nosso).

Em uma publicação a revista *ciné-club* (1948) em resposta às críticas que recebeu em função da fotografia acromática do documentário, Resnais argumenta que esse tipo de composição poderia atribuir além de dramaticidade, um certo realismo. Já que retiraria os altos contrastes, um exemplo seriam suas árvores que, ao serem tomadas pela câmera, e

ainda, por meio da montagem, desempenhariam uma função narrativa, assim como se observadas no espaço real. Observar figuras abaixo:

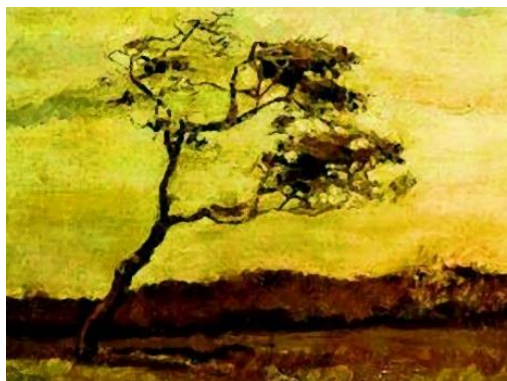


Figura 151: *Arvore açoitada pelo vento*, Haia, (1883).



Figura 152: fotograma, *Arvore açoitada pelo vento* (1883).

Quando ocorre a subtração cromática o documentário passa a possuir uma escala tonal de pretos, cinzas e brancos variados. Apesar disso, ocorre uma espécie de ilusão, uma miragem parcial de ‘real’. “O espectador não fica chocado quando vê uma imagem em que o céu tem a mesma cor do rosto das pessoas, aceita (...) lábios pretos em vez de vermelhos; cabelos brancos substituindo os loiros” (ARNHEIM:1957, 22, grifo nosso).

Esse ‘realismo’ acromático, talvez pareça mais natural do que a cor quando inserido em uma sequência que o integra ao texto narrado, que o insere ‘dentro’ de um acontecimento. Em *Van Gogh* a inexistência da cor inicialmente promove um certo estranhamento, mas no decorrer do curta esse se vai dissipando, pois vamos nos acostumando à carência desse elemento visual. E conforme os planos vão se sucedendo temos a impressão de estar em alguns momentos frente a imagens indiciais. Em relação à unidade tempo-espacial, temos duas pinturas cromaticamente e ‘geograficamente’ distintas, mas que, por meio da montagem baseada no acontecimento e na acromaticidade aplicada pelo cinema, adquirem unidade narrativa, como veremos abaixo (figs. 153;154;155 e 156).

Se pensássemos em termo de temperatura *Caminho com cipreste* (1890) e *Trigal com ceifeiro ao sol* (1889) estariam em condições adversas, o primeiro tomado por uma atmosfera fria dominado por azuis baixos e cinzas, e o segundo dominado por matizes quentes de amarelos e ocre. Mas quando reestruturadas pelo cinema ambas as imagens

parecem pertencer ao mesmo ambiente, suas colorações; suas orientações (verticais e horizontais) e ainda as dimensões físicas distintas se anulam quando incorporadas em um arranjo uniforme. As duas imagens são unidas cinematograficamente por elementos plásticos internos, como movimentos e formas circulares, o que reafirma o documentário poético.

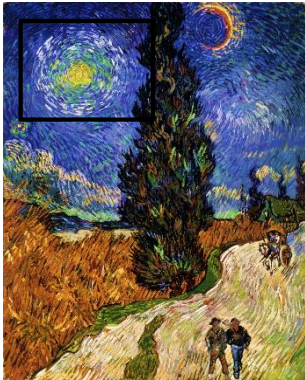


Figura 153: Caminho com cipreste, Auvers-sur-Oise (1890)



Figura 154: Trigal com ceifeiro ao sol, Saint-Rémy (1889)

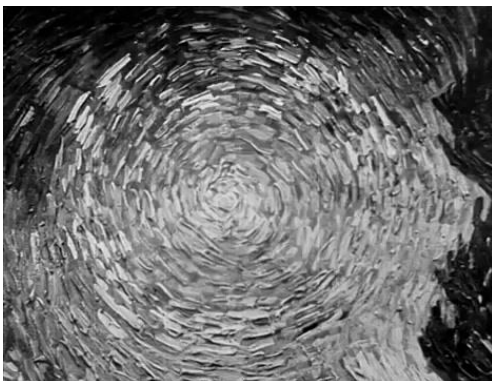


Figura 155: fotograma, Caminho com cipreste, Auvers-sur-Oise (1890).

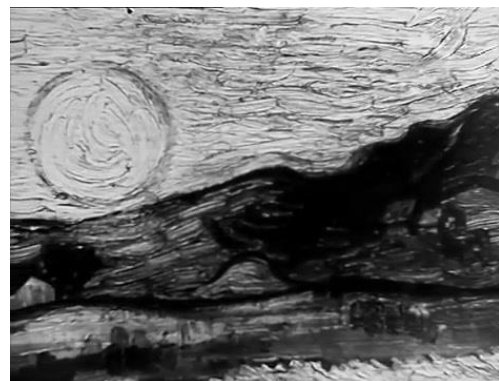


Figura 156: fotograma, Trigal com ceifeiro ao sol, Saint-Rémy (1889).

Sendo assim, os motivos eleitos por Resnais para justificar a acromaticidade de seu *Van Gogh* nos demonstram um intelecto estético que questionou não apenas o conjunto harmônico, mas ainda ao teor dramático que a escala tonal de pretos, cinzas e brancos iria proporcionar à obra, associada, é claro, à textura pictórica dos relevos, que proporcionam ao cinema uma exploração háptica. A impressão da ‘mão’ do pintor aplicando a ‘cor’ sugere em nossa interpretação que ele ‘está’ frente a nossos olhos, espalhando a tinta, modelando suas figuras. E, se a cor traz uma atmosfera espiritual do artista, as marcas de seus empastes trazem a existência física daquele, pois ele esteve ali,



e ainda ‘está’, pois, sua presença é sentida no gesto do pincel perpétuo aromatizado a linhaça e terebintina, o que confere um traço realista ao documentário, conforme o desejado por Resnais.

Essa ocorrência ressalta uma característica determinante no curta-metragem: a intenção do cineasta em ‘percorrer’ com a câmera os movimentos criadores do pintor.

Em tais momentos, Van Gogh como outros homens escrevem. Assim como o aspecto de uma página manuscrita, os traços deixados pela pena sobre a folha de papel revelam algo dos gestos de quem escreve, de modo que sentimos instintivamente quando uma carta foi escrita sob grande tensão emocional – também as pinceladas de Van Gogh nos dizem algo a respeito do seu estado mental. Antes dele, nunca um artista usara esse meio com tanta consistência e efeito (GOMBRICH: 2012, 547).

Esses traços deixados na obra que revelam o movimento criador, foram mensurados por Cecília Salles (2011) como *rastros* do processo de criação. Capazes de revelar os possíveis caminhos percorridos pelo criador, obviamente esses acontecimentos são contextualizados. “É necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original” (SALLES: 2011, 29). Pensando nesse ‘olhar’ primevo pictural e no olhar da câmera que ‘segue’ o ritmo do pincel, os encontramos na imagem do *Dr. Gachet* – médico psiquiatra de Van Gogh em *Auvers-sur-Oise* (abaixo). Inicialmente em suas mãos e, em seguida, percorrendo a figura inclinada até depositar um olhar demorado na face do homem de semblante pensativo e melancólico.



Figura 157: fotograma Retrato do Dr. Gachet (1890)

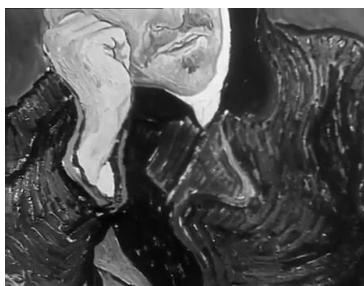


Figura 158: fotograma Retrato do Dr. Gachet (1890)



Figura 159: fotograma Retrato do Dr. Gachet (1890)

No texto de Bazin (1991) sobre a relação cinema e pintura, o autor deixa evidente sua admiração pelo procedimento da *transcrição*, o termo utilizado pelo teórico é *recriação*, mas o conceito é semelhante, e afirma que o cinema se põe acima de um instrumento didático que promove um desfile cronológico de pinturas, ao contrário, “os

próprios filmes são obras. [...] Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas em relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da conjunção da pintura e cinema” (BAZIN: 1991, 176). É a mesma ideia de corpo paramórfico defendida por Haroldo de Campos, na compreensão da tradução como objeto que se move paralelamente ao original, porém, a ele atrelado, em ordem de reciprocidade.

O autor (Bazin) ainda exalta o feito de Resnais, elogia a ousadia do diretor ao conceber uma obra que traz Van Gogh, mas não a sua cor. Que poderia ter se convertido num desastre estético e frustrante, mas como declarado por ele, o êxito de uma obra reflete a compreensão que o diretor tem sobre aquilo que representa, e por último, nos deixa um questionamento e uma reflexão “os filmes de pintura valerão o que valerão aqueles que os fizeram [...] Sabíamos realmente, antes de Resnais, o que era Van Gogh menos o amarelo?”(BAZIN, 1991, 177, grifo nosso). Possivelmente não, Resnais nos apresenta um ‘novo’ Van Gogh, nos conduz com sua lente poética por caminhos íntimos antes só percorridos pelo pintor, nos revela outra face dos girassóis desnudos e sem cores, mas tomados pelas arranhaduras do pintor.



Figura 160: cinco girassóis em um jarro, Arles, (1888).



Figura 161: fotograma, Cinco girassóis em um jarro (1888).

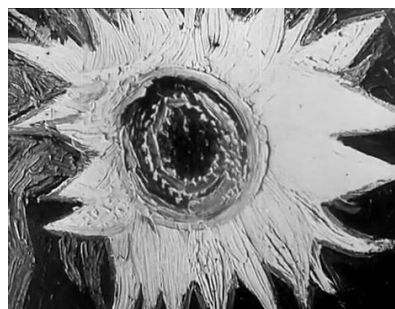


Figura 162: fotograma, Cinco girassóis em um jarro (1888).

Temos um trajeto desenhado pela câmera – olho, que o percorre refazendo os caminhos do pincel (olho), traduzindo, interpretando, relendo e ‘destruindo’ a unidade

espacial pictórica e reconstruindo-a em sua sequencialidade. É uma contínua metamorfose que constrói, destrói e reconstrói o objeto. Podemos ler nesses fotogramas “uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria-prima [...]. Processos que envolvem seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções” (SALLES: 2011, 35), práticas que refletem as transformações da matéria – diferentes direções, massas claras e escuras, escassez e excessos de tintas etc.

O cinema nos oferece um olhar novo sobre a pintura. Talvez apresentando caminhos que nem suporíamos percorrer, como é único observar um girassol sem amarelo, um cipreste sem verdes, ameixeiras sem os lilases, céus sem os azuis..., para poder ver tudo que nos ‘reste’ ver, seja isso forma, fundo, movimento - vida, pulsação.

## CAPITULO 3 - DA PALAVRA A IMAGEM

### 3.1 A imagem que narra

Como dito antes, *Van Gogh* fez parte de uma série de eventos comemorativos ao centenário do pintor holandês, um documentário elaborado a partir de uma encomenda, fato que não diminui seu valor artístico, na verdade, por mais que tenha nascido em tal contexto, e mesmo sendo uma das primeiras obras de Resnais, tem grandiosidade em sua criação. Nessa última etapa da pesquisa, vamos promover uma junção entre o *texto* do filme e as pinturas selecionadas e combinadas na atribuição formal e significativa que constituíram no documentário.

Em *Van Gogh* temos uma relação muito próxima entre a imagem *cinepictural* e o texto biográfico narrado. Porém, quando analisamos o documentário percebemos que a imagem-fonte para a sua produção já trata de material sintetizado com valores significativos que, quando inseridos no contexto audiovisual, tem seu sentido de origem parcialmente afetado, já que a pintura em sua forma primeva, como unidade ‘narrativa’, passa a compor um grupo de imagens que detém uma discursividade pautada pelo encadeamento, ou seja, na sequência de planos que formam o todo.

Essas propriedades semânticas são comuns aos objetos que mesmo em suas formas mais simples já carregam algumas qualidades de leitura. As imagens figurativas são mais aceitas em sua interpretação em relação às abstratas por tal motivo, “qualquer objeto já é um discurso em si (...) qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação” (AUMONT: 2012 *a*, 90).

Se o cinema é um veículo de ‘contar história’, também o é a pintura. Narrar é contar algum acontecimento que pode ser real ou imaginário e para que esse evento seja relatado são necessários segundo Jakobson, seis fatores: o remetente, o destinatário, o contexto, a mensagem, o canal e o código, e a maneira como esses serão selecionados e combinados na construção da mensagem nos devolverá um determinado tipo de texto narrativo, como exposto no primeiro capítulo.

Apesar da influência primeva da narração literário teatral sobre o cinema, esse sistematizou um discurso que atende às suas necessidades audiovisuais. “A narrativa é um enunciado (...) que, no romance, é formado apenas por língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e músicas” (AUMONT: 2012 *a*, 106, grifo nosso), o que implica em um *corpus* narrativo mais complexo.

A diegese está presente em qualquer mensagem discursiva, mesmo de forma elementar, e é caracterizada por um conjunto de elementos que são dispostos dentro de uma ordem formal (início, meio e fim) com o intuito de gerar significação. Essa ordenação é pertinente a qualquer criação, seja ela artística ou não, mediada pelo trabalho, ou seja, uma energia intencional depositada em uma ação criadora. “Nas configurações, sempre a ordem há de alterar o produto, pois ela própria é o produto. Pela ordenação dada, contexto e conteúdo passam a se interpenetrar e a corresponder-se” (OSTROWER: 2014, 97), é a disposição dos códigos mediada por um propósito que atribuirá um conceito a eles.

Entendemos que a ordem estabelecida pela seleção e combinação varia de acordo com a materialidade, por exemplo na pintura temos os elementos visuais, na verbal a palavra, no cinema, a imagem e o som em movimento. Porém, no documentário de Resnais em estudo, temos a junção desses códigos sígnicos distintos, que, apesar de incorporados no audiovisual, ainda mantém seus aspectos particulares. É o que faremos a partir desse capítulo, apresentar a relação entre a imagem pictural, o audiovisual e os textos: oralizado no filme, biográfico e a correspondência de Van Gogh.

Identificamos o texto de *Van Gogh* pela presença da *voz-over*, interpretada por nós, como a própria voz do tempo, histórica e cronológica. O texto narrado assimilado às pinturas eleitas supostamente refazem os rastros de uma vivência, que recuperam por meio de seus vestígios pictóricos e verbais a vida e a arte do pintor, o que possibilita a montagem de um mosaico estético – biográfico. O texto fílmico sonoro é definitivo na estruturação do curta-metragem, pois lembrando que as disposições das pinturas não obedecem aos critérios cronológicos, contudo, a *voz over* promove as amarras de forma linear, cronológica e histórica.

Vincent Van Gogh registrou em cartas seus diálogos familiares; questionamentos existenciais; sonhos e expectativas; devaneios e frustrações e ainda seus pensamentos e

ações artísticas. As produções biográficas sobre o pintor recorrem não apenas à sua obra, mas também às mais de seiscentas cartas deixada pelo artista. Encontramos o pintor nos mais diversos signos. Quando apreciamos as criações cinematográficas que o retratam, deparamos com suas pinturas e suas cartas direta e indiretamente: assim como há pinturas em suas palavras, há palavras em suas pinturas.

Os signos que configuram cartas e pinturas, ao serem possuídos por uma terceira forma artística, neste caso o cinema, passam por uma nova corporificação, em que a alteração estrutural é clara e os sentidos podem permanecer ou transformar-se totalmente. Esse evento pode ser percebido quando analisamos a obra *'Pomares em flor cercado por cipreste'*, em três campos da criação distintos: na palavra e na pintura de Van Gogh e no audiovisual de Resnais que os transcria. Segue o exemplo abaixo:

Arles

(fevereiro de 1888 – maio de 1889)

Esta manhã trabalhei num pomar de ameixeiras em flor; de repente começou a soprar um vento formidável, um efeito que eu nunca tinha visto aqui, e que voltava de tempos em tempos. Entrementes o sol, que fazia resplandecerem todas as 'florzinhas' brancas. (...) – há neste efeito branco muito de amarelo com azul e lilás, o céu é branco e azul (VAN GOGH: 2007, 201).

Nas palavras de Van Gogh é possível notar sua euforia pelo tema representado, esse momento é marcado por várias pinturas que tiveram como 'modelo' os pomares em flor: pereiras, ameixeiras, pessegueiros etc., que marcam sua chegada a Arles. As pinturas trazem em suas cores a excitação do pintor pelo local, mas em Resnais foram recriadas com sentido duplo: o entusiasmo e o declínio.

Entre a pintura e o fotograma ocorre obviamente uma maior proximidade pela representação imagética, porém, a palavra não se distancia muito delas, pois, ao descrever sua cores e modelos florais, Van Gogh evoca uma memória visual, e ao relatar detalhes cromáticos do tema arbóreo é possível 'visualizar' sua palheta, e o vento mistral que o obrigava a cravar com mais força seu cavalete ao chão e muitas vezes a ser rápido na execução de um tema.

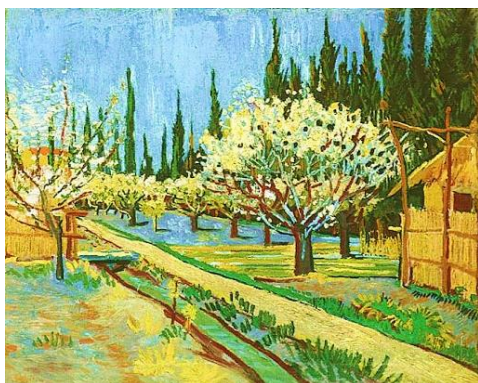


Figura 163: 'Pomar em flor cercado por ciprestes' (1888).



Figura 164: fotograma, 'Pomar em flor cercado por ciprestes' (1888).

A relação intersemiótica entre a palavra e a imagem que carregam o mesmo conteúdo, apesar da discrepância de suas fisicalidades, pode ser 'vista' como uma tradução que muda completamente a estrutura do signo, por exemplo, do texto literário para o cinema. E ainda, parcialmente alterado, numa forma híbrida como é o caso em *Van Gogh*, onde a palavra (texto narrado) caminha equidistante da imagem, porém, em diversos momentos a tange guiando seu sentido. Apesar das duas maneiras manterem vínculo com o objeto primeiro, no segundo caso a alteração mantém aspectos físicos da obra traduzida, pois percebemos valores pictóricos em *Van Gogh*, como a pincelada do artista plástico, o empaste de tinta, a escolha dos ângulos, dos enquadramentos etc., mesmo em se tratando de uma composição audiovisual.

É essa convivência sígnica mútua que define a diegese do documentário em estudo, que vamos discutir adiante. Para analisar a relação texto narrado oralmente e as imagens (audiovisuais e pictóricas) vamos utilizar os conceitos de *diegetização*, *narração* e *psicologização*, de Jacques Aumont, com o intuito de investigar como ocorre a junção, a montagem do verbal com o não-verbal.

### 3.2 As operações de Aumont: diegetização; narração e psicologização

Quando mencionamos as diferentes ações da tradução sobre o sígnico artístico de 'origem' é porque em *Van Gogh* ainda reconhecemos propriedades da pintura mesmo como imagem audiovisual. Possivelmente porque essa era a intenção do diretor: incorporar duas linguagens artísticas, cinema e pintura, porém, ao fazer cinema, contar uma história por meio de imagens e sons articulados, a partir do manuseio da pintura. As

propriedades picturais permanecem, é claro, de forma parcial, seja em suas estruturas internas de massas e ritmos exaltados pelo preto e branco, seja por parte do conteúdo (diegese pictórica) que é considerada, mas reinterpretada pela relação com outros quadros no conjunto sequencial.

Esses vínculos sequenciais construídos com pinturas distintas são integrados pelo texto fílmico; pela montagem documental que exalta o acontecimento; e se fortalece ainda pela mobilidade da câmera e seu realismo acromático depositado sobre a imagem pictural. Faremos uma exemplificação, a partir de algumas colocações feitas por Piqueras e Ortiz (2005) sobre uma passagem no documentário que relata a saída de Van Gogh de uma das internações psiquiátricas.

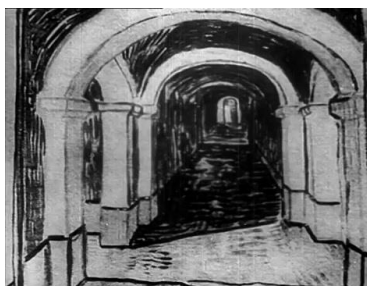


Figura 165: fotografia, Corredor do hospital Saint-Paul,(1889).



Figura 166: fotografia, Corredor do hospital Saint-Paul, (1889).



Figura 167: fotografia, Recepção do hospital de Saint-Paul, (1889).

A voz *over*, paralelamente às imagens, anuncia o deslumbramento do pintor ao se reencontrar novamente com a natureza: “Os médicos declaram que o estado de Van Gogh melhora. Abrem a ele a porta do asilo. Ele escapa. A natureza invade sua visão.”<sup>54</sup> (narrador, tradução nossa). Enquanto a voz que relata o estado mental do pintor fez com que recebesse alta médica, as imagens apresentam o ambiente em que o holandês se encontrava, seu deslocamento em um longo corredor até a porta e a ‘fuga’ a ele concedida. “Os movimentos de câmera no interior dos quadros dão uma forte impressão de realismo, como na saída [do quadro] do asilo/hospital onde um *travelling* por um corredor com arcos nos guia até a porta” (ORTIZ e PIQUERAS:1995, 136-137, grifo nosso).

A seleção e combinação das obras *Corredor do hospital de Saint-Paul*, e *Recepção do hospital Saint-Paul*, ambas do mês de outubro em 1889, Saint-Rémy,

---

<sup>54</sup> *Les médecins déclarent que l'état de Van Gogh s'améliore. On lui ouvre la porte de l'asile. Il s'échappe. La nature le frappe au visage.*



possuem um vínculo significativo bastante próximo, pois foram executadas em um momento específico da vida do pintor. Na sequência um conjunto de quadros provenientes da pintura *Olival* (1889) intensifica o realismo e a sensação de movimento, a partir do *travelling* vertical que percorre repetidamente a imagem produzindo uma paisagem inebriante. “Essa sensação de realismo se vê alternada pela visualização durante breves minutos de imagens com um ritmo acelerado, a câmera se move rapidamente, acima e abaixo, sobre uma árvore de formas tortuosas”<sup>55</sup> (ORTIZ e PIQUERAS:1995, 136-137).

Após o *zoom in* que nos leva corredor adentro até a porta da recepção, encontramos um arvoredado. A câmera nesse momento parece transformar-se no pintor, que após meses de internação, e ao percorrer o longo corredor encontra novamente aquela em que sempre depositou seus olhos - a natureza. É como se o estampido luminoso do dia ensolarado fagulhasse em nossos olhos, assim como parece ter ‘cegado’ instantaneamente a visão de Van Gogh.

Em um movimento contínuo e gradativamente acelerado, o arvoredado se transforma verticalmente em uma imagem indefinida, e uma vertigem predomina no olhar do pintor. “A exuberância da natureza, ‘*nos disse o texto*’, como se tentasse transmitir a visão de uma pessoa embriagada, fortemente emocionada ou desequilibrada”<sup>56</sup> (ORTIZ e PIQUERAS:1995, 136-137).



Figura 168: fotograma, Recepção do hospital de Saint-Paul (1889).



Figura 169: fotograma, Olival, (1889).



Figura 170: fotograma, Olival, (1889).

<sup>55</sup> Essa sensación de realismo se ve alternada por la visualización durante breves minutos de imágenes com un ritmo acelerado, la cámara se mueve rapidamente, arriba y abajo, sobre un árbol de formas tortuosas.

<sup>56</sup>La exuberancia de la naturaleza>, nos disse el texto, como si intentara transmitir la visión de una persona embriagada, fuertemente emocionada o desequilibrada.



Figura 171: fotograma, *Olival*, (1889).



Figura 172: fotograma, *Olival*, (1889).



Figura 173: fotograma, *Olival*, (1889).

Essa ocorrência de inserir realismo, movimento, e também, de subjetivar o olhar do artista por meio do trabalho de câmera, e montagem, são justificados metodologicamente pelas três operações: diegetização, narração e psicologização, que abrangem simultaneamente o texto fílmico, e ainda as correspondências, essas aqui inseridas como possíveis fontes documentais utilizadas por Resnais. O próprio Aumont (2012) em *A estética do filme*, obra já mencionada por nós, substitui o termo narrativa por diegese, já que essa abrange elementos mais amplos dentro do filme. Porém, na abordagem das três operações (2004) presente no livro *O olho interminável – cinema e pintura*, o autor as aborda separadamente, com o intuito de demonstrar os procedimentos que transmutam o pictórico em audiovisual. E é por tal motivo o (didático) que seguiremos esses três momentos distintos da ação da câmera e da montagem direcionados pelo texto.

Na sequência descrita acima sobre a ‘saída’ de Van Gogh do hospital psiquiátrico encontramos as operações quando a câmera desliza sobre a pintura e nos apresenta a cada instante uma área diferente da anterior. E através de *campo* e *fora de campo* o universo diegético vai sendo formado, inicialmente por meio do quadro da câmera que recorta a cena pictural em enquadramentos diversos. Em seguida, a montagem ‘cola’ esses ‘cortes’ pictóricos em um acontecimento maior que narra as andanças existenciais do pintor, dos anos holandeses aos franceses: *Paris*, *Arles*, e a última ‘estação’, *Auvers-sur-Oise*.

Recordando sobre a temporalidade pictórica que elege um *instante pregnante* para relatar um acontecimento, ou seja, o momento mais significativo é representado, então há um discurso na imagem, e se há tal elemento, existe uma diegese mesmo que sucinta quando comparada à diegese complexa cinematográfica. Por meio das três operações podemos ver a transcrição agindo na ‘destruição e reconstrução’ da pintura (Bazin). Já que, “[subtrai os códigos das] representações pictóricas, o que é aí pintura – a pincelada,

a tinta, a cor, a composição-, para transformá-la em diegese, em narrativa, em filme” (AUMONT: 2004, 111, grifo nosso), podem ser e, serão assimiladas, ainda, à teoria jakobsoniana de seleção e combinação (cortar e colar).

O texto oralizado no curta, como já dito, reconstrói de uma maneira geral aquilo que está presente em seus escritos de próprio punho; nas biografias escritas por terceiros: a ideia do andarilho. Colocaremos de forma geral (abaixo) algumas passagens essenciais do texto que criam essa sugestão do pintor peregrino, ideia que sustenta toda a diegese do documentário e, em seguida, as abordaremos dentro das três operações vinculadas ao texto fílmico: pinturas e oralização.

O documentário tem início com um pequeno texto intertítulo – explicitando as intenções do filme: *este filme tenta representar, unicamente, através do seu trabalho (pintura), a vida e a aventura espiritual de um dos maiores pintores modernos*<sup>57</sup>, e continua enaltecendo a importância artística do pintor, *o gênio e a importância de Vincent Van Gogh, que são hoje, universalmente reconhecidas*<sup>58</sup>, para, na sequência, expor a realidade difícil que o pintor enfrentou tanto na esfera financeira, como na indiferença ao reconhecimento do seu talento: *no entanto, Van Gogh teve que lutar e trabalhar desesperadamente na miséria em meio a indiferença quase total, para tentar atingir através de sua pintura a ‘plenitude’ que ele previu*<sup>59</sup>. Quando mencionamos o estado de constante movimento que gera a ideia do pintor andarilho é porque logo no início do curta uma frase nos guia a tal interpretação: *me parece sempre ser um viajante que vai a qualquer parte e a um destino*<sup>60</sup> (texto no intertítulo, tradução nossa).

Como já observado, a ideia do andarilho traz Van Gogh nos dois últimos países em que esteve, a Holanda quando retorna a casa do país, e posteriormente, a França, na ‘cinzenta’ Paris, onde sua palheta começa a clarear, e em seguida Arles, onde reinaram as cores mais intensas, e por fim, *Auvers-sur-Oise*, onde passará seus últimos dias. Podemos identificar, mediados pela ideia do “deslocar-se” de canto a canto, quatro momentos decisivos no curta: no início marcado pelo retorno de Van Gogh a casa do país

---

<sup>57</sup> *Ce film tente de retracer, uniquement à l’aide de ses oeuvres, l’avie et l’aventure spirituelle de l’un de plus grands peintres moderne.*

<sup>58</sup> *Le génie et l’importance de Vincent Van Gogh sont aujourd’hui universellement reconnus.*

<sup>59</sup> *Pourtant, Van Gogh, dut lutter e travailler désespérément dans la misère et au milieu d’une indifférence presque générale pour essayer d’atteindre à travers sa peinture l’absolu qu’il entrevoyait.*

<sup>60</sup> *Il me semble toujours être un voyageur qui va quelque part et à une destination.*

na fria Holanda, após tentativas e fracassos em ser pastor. As pinturas selecionadas nesse momento são em sua maioria produzidas em Nuenem, onde reina a palheta de terras e tons escuros.

Tomado novamente pelo desassossego e pela necessidade de mudança, e ainda, pelo falecimento do pai, Van Gogh parte para Paris, para morar com o irmão Theo. Nessa cidade suas cores começam a mudar, estabelece contato com pintores diversos. Mas novamente em busca de novos sóis, muda-se para o sul. As pinturas selecionadas mesclam-se cronologicamente.

No Sul ocorre a explosão de sensações visuais e mentais, das euforias artísticas às crises psíquicas regadas a boas doses de absinto e tabaco. É nessa cidade que Van Gogh passará pelas crises mais agressivas, que o levarão constantemente a internações, mas também será onde sua pintura atingirá o seu ápice. Seus temas variam dos arvoredos a autorretratos, das naturezas-mortas aos cafés noturnos etc. Sua última estada é Auvers-sur-Oise, onde após várias internações reencontra a natureza, porém, tendo atingido a sua meta de vida, ‘a busca do eu’, como declara nitidamente em algumas correspondências, põe fim à vida peregrina com um tiro no coração.

Abaixo, como dito anteriormente, faremos a relação entre o texto do narrador e as pinturas selecionadas e combinadas no documentário. Para isso, e de forma mais atenta, esses apontamentos serão amparados pelas três operações (de Aumont), teoria que para essa pesquisa auxilia na verificação da cinematização da pintura (termo Baziniano). Apesar dessas operações estarem indissociáveis, ou seja, uma complementa-se na outra, para fim de análise faremos uma abordagem em três momentos distintos, cientes de sua interdependência. Selecionamos algumas cenas e sequências que nos permitirão explicitar a particularidade de cada uma.

### **3.2.1 Diegetização – ‘destruir’ a unidade pictórica**

Essa etapa pode ser comparada ao momento das filmagens, onde a câmera ‘seleciona’ os recortes seguindo o texto fílmico. “Cada quadro [pintura] é tratado como um mundo ficcional, como uma cena, a um só tempo unitária e passível de ser decupada” (AUMONT: 2004, 111, grifo nosso). Ou seja, a partir de uma pintura que carrega uma determinada diegese (instante pregnante) outros ‘quadros’ surgirão por meio dos recortes da câmera, promovendo enquadramentos, movimentos etc. No exemplo abaixo podemos visualizar esse evento:

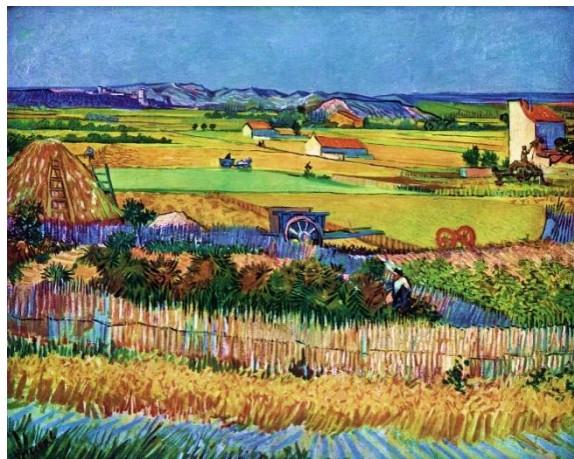


Figura 174: Colheita na La Crau, com Montmajour ao fundo, Arles, 1888.



Figura 175: fotograma, Colheita na La Crau (1888).



Figura 176: fotograma, Colheita na La Crau (1888).



Figura 177: fotograma, Colheita na La Crau (1888).

A pintura *Colheita em La Crau* (1888) foi uma das primeiras obras executadas por Van Gogh ao chegar na região de Arles.

Tenho sete estudos de trigais, feitos rápido, rápido, rápido, bem depressa, exatamente como o camponês silencioso sob o sol abrasador, concentrado apenas em sua colheita [...] estou trabalhando num novo tema, declarou a Theo, campos verdes e amarelos até onde alcança a vista (NAIFEH; GREGORY: 2012, 698).

A diegetização, portanto, elabora uma nova diegese (narrativa) por meio da inserção de um acontecimento que, na tradução intersemiótica, aproveita rastros significativos da obra de origem, porém, a insere numa narrativa maior. Quando a câmera fragmenta uma pintura em diversos quadros, atribui significações pertencentes à mesma cena, porém constituída por planos (quadros) distintos, por mais que tenham saído do mesmo contexto pictórico. Explora, reproduz a *intensidade/profundidade* do *olhar/pincel* de Van Gogh.

A diegetização em *La Berceuse- Augustine Roulin (1889)*, assim como na obra anterior ocorre por meio daquilo que Aumont chama de ‘ação destruidora de especificidade’, conceito de origem Baziniana. Ali a fragmentação não ocorre mediante cortes repentinos, mas pelo deslocamento da câmera, que em um *travelling* vertical de cima para baixo, vai revelando outros enquadramentos e facetas daquela personagem que poderíamos não ter notado.

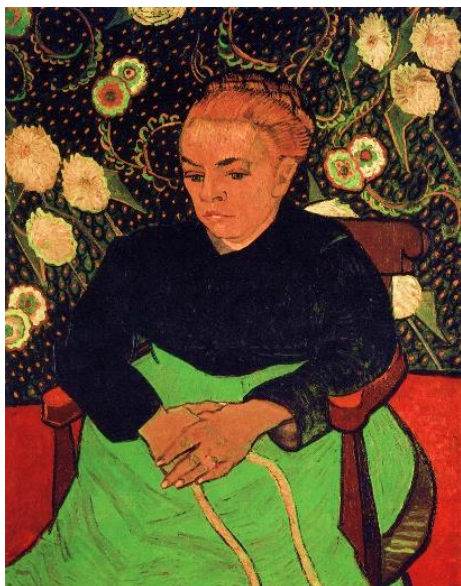


Figura 178: *La Berceuse* (Augustine Roulin) Arles, (1889).



Figura 179: fotograma, *La Berceuse* (1889).



Figura 180: fotograma, *La Berceuse* (1889).



Figura 181: fotograma, *La Berceuse* (1889).



Figura 182: fotograma, *La Berceuse* (1889).

Os pretos, brancos e cinzas, nos revelam uma atmosfera pensativa da figura, e quando a câmera em um plano fechado, subtrai parcialmente o espaço depositando sua lente sobre *La Berceuse*, podemos nos ater à composição que a acromaticidade gera em massas leves (cinzas) e pesadas dos negros, atribuindo um arranjo ‘plástico audiovisual’.

Como resultado dessa primeira operação a pintura tem a sua unidade centrípeta, e sua temporalidade (instante pregnante) modificada, gerando variados enquadramentos (fora de campo e força centrífuga), e seu tempo passa a ser pautado em uma duração, e em vários instantes. Para Bazin, o cineasta “analisa uma obra sintética por essência, destrói sua unidade e opera uma nova síntese que não é a desejada pelo pintor” (BAZIN: 1991, 172). Resnais, segundo Bazin, abre as molduras da pintura, desconfigura a mesma e lhe provoca uma nova ordem.

### 3.2.2 Narração – (re)construção como diegese fílmica

O segundo elemento desse trio é a narração, que marcará a integração texto e imagem. Podemos, assim, entendê-la como a montagem, que pensa nos procedimentos da câmera e, simultaneamente, na disposição dos quadro-segmentos (planos) que serão ‘colados’ atribuindo um início, meio e fim. Um exemplo dessa ocorrência pode ser assimilado ao artigo de Bazin (1991) em que o autor analisa a sequência que vincula a pintura *A casa amarela* (1888) e *O quarto de Vincent* (1888). Trecho referente à solidão recorrente em Van Gogh, muito constante no período de Arles, Resnais a ilustra por meio da relação exterior da casa amarela com o quarto do pintor (o interior da residência).

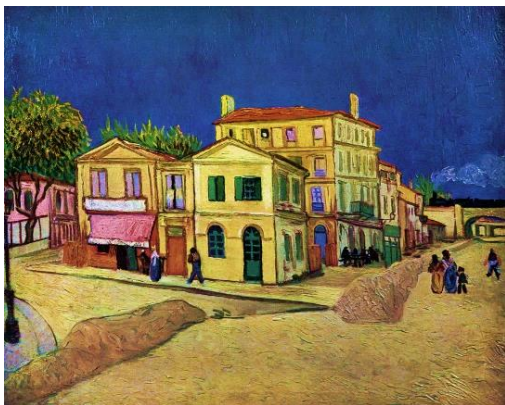


Figura 183: A casa amarela, Arles (1888).

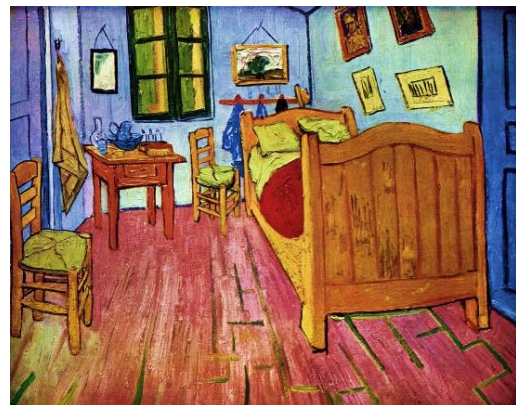


Figura 184: O quarto de Vincent, Arles (1888).

Nessa operação, o procedimento promove junções entre os enquadramentos diversos obedecendo a um único corpo textual (acontecimento). Esses quadros podem pertencer à mesma pintura, como já declarado, ou ainda a diferentes. Iniciaremos nossa observação a partir desse último caso, quando ocorre a assimilação de duas pinturas diferentes que, dentro do documentário, sugerem pertencer ao mesmo ambiente. Segue exemplo abaixo:



*Figura 185: fotograma, A casa amarela (1888).*



*Figura 186: fotograma, A casa amarela (1888).*



*Figura 187: fotograma, A casa amarela (1888).*



*Figura 188: fotograma, A casa amarela (1888).*



*Figura 189: fotograma, A casa amarela (1888).*



*Figura 190: fotograma, A casa amarela (1888).*



*Figura 191: fotograma, A casa amarela (1888).*



*Figura 192: fotograma, O quarto de Vincent (1888).*



*Figura 193: fotograma, O quarto de Vincent (1888).*



*Figura 194: fotograma, O quarto de Vincent (1888).*



*Figura 195: fotograma, O quarto de Vincent (1888).*



*Figura 196: fotograma, O quarto de Vincent (1888).*



O vínculo é sugerido primeiramente pela história contada – a solidão que Van Gogh sentia na casa amarela; em seguida, reforçado pela voz do narrador, e por último, pelas imagens apresentadas. O movimento de câmera nos direciona para adiante, e da “rua de Arles, penetramos pela janela na casa de Van Gogh, e nos aproximamos da cama com colcha vermelha” (BAZIN, 1991, 174). De início nos ‘localizamos’ em frente à casa, porém, distantes. Por meio de um *zoom in* somos conduzidos para dentro, esse deslocamento é caracterizado por uma câmera alta que ‘voa’ e penetra pela janela do primeiro andar. Essa atitude da câmera possivelmente supõe que esta janela seria o quarto real do pintor. A impressão que temos e mencionada ainda por Bazin é que flutuamos da rua diretamente para o interior do recinto. Abaixo segue a descrição da composição:

No primeiro plano, um travelling para frente [*zoom in*] fecha o quadro sobre a janela, de onde se ‘volta a partir’, ‘para o interior do cômodo’ dessa vez, e em travelling para trás [*zoom out*], no segundo plano. Como se a ‘passagem’ pela janela tivesse permitido ligar, diegeticamente, os dois quadros, que representam realmente o lado de fora e o lado de dentro de um mesmo lugar” (AUMONT: 2004,110).

Podemos encontrar nesse trecho momentos distintos das operações: a diegetização que ‘recorta’ em quadros distintos – as duas pinturas e posteriormente a narração e a montagem que as reúne por um acontecimento comum. O código que ‘amarra’ as duas imagens pictóricas agora audiovisual, é o *zoom in* que enquadra e avança em direção a casa, e o *zoom out* que se afasta da janela apresentando o quarto em um plano conjunto.

Sendo assim, nas duas etapas encontramos o ‘recortar e colar’ associados à teoria jakobsoniana que reforçam ainda mais a tradução poética, já que temos a filmagem e a montagem alterando simultaneamente o canal (função fática) da imagem – do quadro pictórico ao fílmico; ainda seu código (função metalinguística), que aqui são variados, do pigmento à luz; da mobilidade pictórica à mobilidade cinematográfica; da unicidade à sequencialidade; do silencioso ao sonoro etc. Esses movimentos ainda atribuem uma outra operação que será explicada adiante – a psicologização, que sugere, pela relação imagem/texto, a consciência do pintor - a subjetivização de Van Gogh em alguns trechos do documentário.

Poderíamos encontrar ainda o olhar de Resnais, é a lente da câmera como o olho do(s) artista(s). Essa possível reflexão ‘intencional’ sobre o código e o canal na elaboração do objeto atribuirá um valor estético, o que demonstra preocupação formal com a ordenação da mensagem (função poética).

Discutiremos a seguir, alguns exemplos da associação *texto/imagem* promovido pela narração, pontuamos novamente que as operações estão profundamente interligadas, e são analisadas aqui separadamente por questões de especificidade da pesquisa, que investiga alguns procedimentos tradutórios, sendo dessa forma necessário um olhar intimista em cada etapa.

A ideia dominante no documentário, como dito anteriormente, é a do pintor viajante, pois assim foi Van Gogh, uma existência de muitos lugares, de muitos caminhos, de muitos olhares. Veremos agora a criação dessa *atmosfera peregrina* guiada pela ação da narração, segundo Aumont (2005). Passaremos pelos principais lugares direcionados pelos textos visual e oralizado que guiará nossa leitura sonora visual no documentário. Temos então: o período holandês e o francês – Paris; Arles; Saint-Rémy, Auvers-sur-Oise.

### **3.2.2.1 O bom filho a casa torna – período holandês**

Logo no início do documentário Resnais nos apresenta belas imagens, essas aparentemente sugerem o ‘olhar’ do pintor sobre as paisagens de sua terra natal. Resnais relata então o retorno de Van Gogh à casa dos pais. Fracassado na profissão de pastor, (re)encontra nas charneças holandesas a paixão pela pintura. A descrição da fria Nuenen reúne pinturas que reforçam o relato de um ambiente solitário e gelado, “o frio pesa sobre a planície pantanosa”<sup>61</sup> [narrador, tradução nossa]. Os planos se sucedem com paisagens que recriam a Holanda religiosa e triste, mas também uma memória afetiva da infância do pintor dos girassóis. Essas ‘lembranças’ são recorrentes na correspondência entre os irmãos, principalmente por parte de Van Gogh, que as citará até seus últimos dias em Auvers.

---

<sup>61</sup> *Le froid pèse sur la plaine marécageuse.*



Figura 197: fotografia - Paisagem com crepúsculo, Dentre, 1883.



Figura 198: fotografia - Paisagem com pôr do sol, Nuenen, 1885.

As pinturas revelam para nossa visão uma terra úmida pela neve, a volta para onde Van Gogh prometera não regressar. “No final da estrada, Nuenen, pequena cidade da Holanda, comporta algumas pobres casas frias”<sup>62</sup>[narrador, tradução nossa]. O narrador continua, “Um homem bate à porta do pai presbítero. Vincent Van Gogh, filho de Théodore Van Gogh, pastor de Nuenen, volta”<sup>63</sup>[narrador, tradução nossa]. A cena está impregnada pela religiosidade vinculada à sua ‘figura’ paterna e representada ali pela Casa Paroquial, pela Bíblia e a figura do antigo cemitério.



Figura 199: fotografia - A casa paroquial, Nuenen, 1885.



Figura 200: fotografia - natureza-morta com Bíblia, Nuenen, 1885.



Figura 201: fotografia - A velha torre do cemitério com neve, Nuenen, 1885.

Esse último ‘quadro’ foi pintado por Van Gogh depois da morte de seu pai, motivado, segundo algumas cartas (entre a mãe, irmãs e Theo) por intensas brigas na

<sup>62</sup> *Au bout de la route, Nuenen, petit village de Hollande, enserre frileusement quelques pauvres maisons.*

<sup>63</sup> *Un homme frappe à la porte du presbytère paternel. Vincent Van Gogh, fils de Théodore Van Gogh, pasteur de Nuenen, revient.*

relação do primogênito com Dorus<sup>64</sup>. Alguns familiares apontaram a permanência do filho em Nuenen e as incessantes discussões como as causas da morte do patriarca.

Todos esses planos (pinturas) retomam o ambiente clerical presente na infância na antiga *Zundert*<sup>65</sup>, e, é em sua volta para a Holanda que a pintura chega de forma definitiva. Seus temas foram aqueles que também amou como pastor - os menos favorecidos. Sua terra natal é representada pelas paisagens bucólicas e pela labuta de camponeses. “Buscando exprimir seu amor pelos homens de outra maneira é que ele se descobre pintor. Para ele, seu país natal torna-se um livro de imagens. Ele deseja deixar nos seus quadros um testemunho da miséria dos camponeses”<sup>66</sup> [narrador, tradução nossa]. Essa temática pictural domina a primeira parte do documentário. Foram selecionadas obras com cenas de trabalho, retratos das moradias, das oficinas de tecelagem e dos camponeses.



Figura 202: fotografia – Cabeça de camponesa com toca branca, Nuenen, 1885.



Figura 203: fotografia – Tecelão perto de uma janela com vista para torre, Nuenen, 1884.

Mas, como era se se esperar, com a morte do pai, Van Gogh logo se despede das charneças. É o primeiro movimento migratório do documentário (não do pintor), ali muito bem representado: “Mas ele deixa de pintar esse país triste e silencioso. Outros horizontes o chamam. Indo embora de Nuenen, uma noite de novembro, Van Gogh, solitário, se engaja em seu destino”<sup>67</sup> [narrador, tradução nossa]. Um plano da obra ‘*Par de botas*’ é

---

<sup>64</sup> Pai de Van Gogh

<sup>65</sup> Cidade da infância de Van Gogh, das tão citadas charneças.

<sup>66</sup> *C'est en essayant d'exprimer d'une autre manière son amour des hommes qu'il se découvre peintre. Pour lui, son pays natal devient un livre d'images. Il veut témoigner par ses tableaux de la misère des paysans.*

<sup>67</sup> *Mais il se lasse bientôt de peindre ce pays triste et silencieux. D'autres horizons l'appellent. Quittant Nuenen, un soir de novembre, Van Gogh, solitaire, s'engage vers son destin.*

inserido para sublinhar a partida do pintor, que deixa os campos gelados - ver *Paisagem com neve*-, rumo a outras estações.



Figura 204: fotografamas – Par de botas, Paris, 1886.



Figura 205: fotografamas – Paisagem com neve, Arles, 1888.

A imagem das botas é dotada de grande valor diegético enquanto pintura, e potencializada no audiovisual, que funcionará conjuntamente com o texto verbal. E será repetida inúmeras vezes com a intenção de inserir o conceito de mudança, e de andança, seja ela emocional ou geográfica. A partir desse momento a ideia do pintor peregrino e caminhante domina o curta metragem.

Vincent Van Gogh foi um homem de múltiplas paisagens, de variadas paletas: dos terras<sup>68</sup> dominantes no período holandês aos amarelos diurnos e noturnos de Arles. Foi um homem de muitos lugares; de inúmeras caminhadas “açoitado por chuvas e ventos gelados, sem dinheiro para comer ou se abrigar (...) ‘andava e andava sem parar, como um vagabundo, sem encontrar descanso, comida ou abrigo em nenhum lugar’. Dormia em carroças abandonadas [...]” (NAIFEH; SMITH: 2012, 257); as andanças sempre se fizeram presente, em sua vida, seja pela sua inquietação interior, seja pelo seu amor pela natureza imponente. Deixa a fria Nuenen e segue para Paris; acompanham-no os fantasmas do passado e as esperança de um futuro ‘idealizado’.

### 3.2.2.2 O pintor peregrino – os anos parisienses

---

<sup>68</sup> Escala dos matizes e tons marrons.

Vincent Van Gogh alimentou o sonho de construir com o irmão uma sociedade de artistas, devaneio que retomou mais tarde com Gauguin cuja convivência foi catastrófica. O irmão Theo sempre mais ‘pé no chão’ ouvia os planos utópicos de Van Gogh, não discordava dele para não aborrecer o pintor, mas também não alimentava tais devaneios. Assim como foi ‘trágico’ o convívio com o pai, também o foi com o irmão, mesmo com toda a ligação afetiva existente entre eles. A personalidade dominadora e abusiva do irmão mais velho quase levou o frágil Theo à morte, situação que leva à separação dos irmãos Van Gogh.

Antes da nova partida, o pintor recebeu de Paris todas as novidades de sua época, sua arte modificou-se intensamente, sua palheta foi dos marrons aos cinzas cromáticos, influenciado pelas novas tendências artísticas que emergiam incessantemente. “Paris o acolhe, uma Paris imensa, povoada de esperanças e de promessas onde ele poderá dar vazão à sua ardente curiosidade”<sup>69</sup> [narrador, tradução nossa]. Estando Van Gogh na cidade onde novas tendências pictóricas se manifestavam, é certo que tenha recebido em sua maneira de pintar e desenhar tais influências. Teve contato com as ilustrações japonesas, com o pontilhismo, e também com os impressionistas, porém, em relação a esses últimos segue por um caminho diferente em suas pinturas, assumindo em suas cartas uma admiração maior em relação às duas primeiras formas. “As experiências cromáticas dos impressionistas contribuíram para que sua pintura se torne cada vez mais clara e luminosa, mas, imediatamente, ele sabe que os caminhos não são os mesmos” (COLI: 2006, 86-87). Essa passagem no curta-metragem é apontada por Resnais com entusiasmo por parte do pintor, motivado ainda pela companhia de outros artistas, como Toulouse Lautrec e Seurat, entre outros.



Figura 206: fotografia, Boulevard de Clichy, Paris (1887)



Figura 207: fotografia, Autorretrato com cavalete, Paris (1888)



Figura 208: fotografia, Le Moulin de La Galette, Paris (1886)

---

<sup>69</sup> Paris l'accueille, un Paris immense, peuplé d'espoir et de promesses, où il va pouvoir promener son ardente curiosité.

O ambiente parisiense é criado no documentário por pinturas que representam símbolos típicos de sua arquitetura, como os cafés, os cabarés e avenidas em *Montmartre*, mas Van Gogh busca fugir das estruturas urbanas de ferro e concreto e põe-se a caminhar pelos arredores da cidade em busca da Natureza. Essas andanças periféricas são visíveis nas hortas e nos diversos moinhos de vento pintados pelo artista, um ambiente que aflora em sua memória os campos holandeses, muito possivelmente, só que agora tingidos pelo sol e uma temperatura mais amena.

E outra vez, um novo estado melancólico e de exílio emocional se aproxima, “Mas, em algumas noites solitárias, sente pesar sobre ele o egoísmo da grande cidade. Ele sonha com outras felicidades mais profundas, de uma outra luz”<sup>70</sup> [narrador, tradução nossa], e, ‘em sua alma’ uma velha ‘voz’ ressoa: o andarilho precisa partir. Nos fotogramas abaixo o ar lamentoso é representado (psicologização) pelo retrato de *Agostina Segatori*, onde a câmera em um *travelling* vertical enquadra seu olhar disperso e soturno em um *meio primeiro plano*. Em seguida em um *primeiríssimo plano* um autorretrato do pintor é assimilado à natureza-morta ‘*O par de botas*’, o que anuncia a mudança. “Do mesmo modo como abandonou o pântano da Holanda, ele abandona o céu cinza de Paris. Ele caminha em direção ao sol.”<sup>71</sup>. [narrador, tradução nossa].



Figura 209, fotografia, *Augustine Segatori, Paris (1887)*.



Figura 210: fotografia, *Autorretrato com chapéu de feltro cinza, Paris (1887/88)*.



Figura 211: fotografias – *Par de botas, Paris, 1886*.

O que era uma realidade apenas na tinta, agora torna-se um possível. Arles coloca em seu olhar uma variação infinita de cores luminosas. Se em Paris o japonismo das

<sup>70</sup> *Mais certains soirs de solitude, Il sent peser sur lui l'égoïsme de la grande ville. Il rêve d'autre joies plus profondes, d'une autre lumière.*

<sup>71</sup> *Comme il a quitté les marais de Hollande, il quitte le ciel gris de Paris. Il fuit vers le soleil.*

ilustrações na loja de Tanguy o encantara pela exuberância das cores intensas e contrastantes, no sul francês elas serão concretas, ‘o sonho é real’.

### 3.2.2.3 O ‘andarilho’ –o sul francês

Da fuligem das minas de carvão (Bélgica), aos pântanos holandeses, desses ao céu cinza cromático de Paris, dali para exuberância colorística de Arles, é no Sul que o pintor andarilho terá a corporificação dos ideais artísticos. Aquele que mesmo tendo uma vida marcada por dramas mentais, se mostrou um indivíduo otimista em relação à sua arte, mesmo em meio a crises tempestuosas era na pintura que encontrava forças para resistir a tormenta em sua ‘alma’. Acreditava no que criava, mesmo com as rejeições e julgamentos de terceiros, “se algo em seu íntimo lhe disser ‘você não é pintor’”, é então que você deve pintar, meu velho (...) é preciso pôr-se ao trabalho com firmeza” (VAN GOGH: 2007, 112-113). Usou como exemplo motivacional a atitude dos camponeses que na falta de um cavalo para puxar o arado, puxam eles mesmo para labutar o solo.

Como mencionado acima, Van Gogh recebeu recusas em relação a suas obras, vendendo apenas uma em vida, mesmo sendo Theo um grande negociante de arte da *Boussod, Valadon & Cie* (antiga loja *Goupil & Cia*)<sup>72</sup>. No entanto, sempre seguiu adiante, “Se não valho nada agora, não valerei mais no futuro, mas se eu valer alguma coisa mais tarde, é porque também valho alguma coisa agora. Pois o trigo é o trigo, mesmo que algumas pessoas da cidade no início o tomem por capim e vice-versa” (VAN GOGH: 2007, 132-133). Foi tomado diversas vezes como fracassado, apontado como o maltrapilho holandês ‘estranho e assustador’. Os ‘moleques’ de Arles lhe atiravam frutas pela rua, em Auvers era chamado de ‘*fou*’ – o louco. Após sua alta da primeira internação em Saint-Rémy, a vizinhança apreensiva por meio de uma petição e ação policial interdita a casa amarela e Van Gogh, que é conduzido novamente ao asilo.

Essas perseguições e juízos praticados pelo contexto a sua volta são assimilados no texto de Artaud em que o teatrólogo aponta a sociedade como causadora da ‘doença’ de Van Gogh. Artaud refere-se ao julgamento que a sociedade impôs ao pintor-louco, e diz que ele, apesar de julgado e apontado, persistiu. “É um homem que prefere tornar-se louco – no sentido social da palavra – antes do que trair uma ideia superior da honra

---

<sup>72</sup> Primeiro trabalho de Van Gogh aos 16 anos, como auxiliar de escritório, loja que inicialmente se desenvolveu pela venda de reproduções de imagens – pinturas famosas. Mas tarde grande negociante de arte, com o nome de Boussod, Valadon & Cie, mas ainda a chamavam pelo velho nome. Theo era incumbido de ‘descobrir’ e negociar com os novos artistas.



humana. Por esse motivo a sociedade amordaça a todos aqueles de quem ela quer se livrar” (ARTAUD: 2003, 12). Podemos encontrar algumas vezes desalento, mas nunca descrença em sua vida de pintor.

As obras produzidas revelam a ‘honra existencial’ de um homem errante sempre em busca de algo novo. Essas qualidades são potencializadas por Resnais que seleciona e combina planos (pinturas) que mostram a vida espiritual de um indivíduo e pintor e não se volta para uma narração trágica e apelativa, mas pela passagem no mundo histórico e sensível de um espírito migratório. Uma outra tela recorrente que enaltece o ‘viajante’ é *O pintor em seu caminho para o trabalho* (1888), inserida em momentos distintos do curta e que ilustra as chegadas e partidas de Van Gogh.



Figura 212: fotograma, *o pintor em seu caminho para o trabalho, Arles* (1888).



Figura 213: fotograma, *Jardim em flor cercado de cipreste, Arles* (1888).

Nos fotogramas acima, a tela citada é associada à pintura: *Jardim em flor cercado por cipreste* (1888), que juntas criam a diegese da chegada do pintor a Arles, e seu deslumbramento frente a grandiosidade das árvores floridas dos pomares do sul. Essa condição imponente, luminosa e colorida proporcionou ao artista uma palheta eufórica e arrebatadora de cores complementares. Em agosto de 1888, Van Gogh declara: “temos aqui um glorioso calor forte e sem vento, que faz bem o meu gênero. Um sol, uma luz, que, na falta de algo melhor, só posso chamar de amarelo, amarelo-enxofre pálido, limão pálido ouro. Como é belo o amarelo!” (VAN GOGH: 2007, 254).

Hipnotizado por Arles produz de forma frenética, “aqui a natureza é extraordinariamente bela. Em todo e qualquer lugar a cúpula do céu é de um azul admirável, o sol tem um brilho de enxofre pálido (...) isto me absorve tanto que eu me deixo ir sem pensar em regra alguma” (VAN GOGH: 2007, 270). Esse êxtase que o atingiu integralmente é

relatado de forma direta no documentário, “o sol queima e as flores se deixam colher. É a Provence o fim da viagem. Nos campos de Arles, ao longo das estradas, Van Gogh olha com entusiasmo crescente.”<sup>73</sup> [narrador, tradução nossa].



Figura 214: fotograma, Ameixeiras em flores, Arles (1888).



Figura 215: fotograma, Ameixeiras em flores, Arles (1888).



Figura 216: fotograma, Vista de Arles com lírios, Arles (1888).

No fotograma, a esquerda, encontramos uma *pontuação de fusão*<sup>74</sup> que hipoteticamente retrata a visão do pintor ao encontrar os belos arvoredos frutíferos de Arles. Essa imagem desfocada seria o olhar do Van Gogh ofuscado (num primeiro momento) pela exuberância luminosa. “As cores vibram no ar superaquecido. Os seres e as coisas parecem confundidos em um mesmo brilho intenso”<sup>75</sup>. [narrador, tradução nossa].

Mas como homem de emoções inconstantes e arrebatadoras, de paixões e devoções passageiras, Van Gogh foi tomado por um estado colérico acompanhado pelo fim da primavera e assim como as flores e folhas desfalecidas eram ‘varridas’ pelo intenso mistral<sup>76</sup>, o ímpeto inicial do pintor também esvaecia-se. “Em uma calma ilusória, ele pinta sem poupar suas forças. Um dia, Van Gogh sente bruscamente a aparência das coisas escapando dele”<sup>77</sup>, [narrador, tradução nossa] dá-se início a primeira crise.

Apesar do estado passional em relação as paisagens sulistas, Van Gogh sentia-se só, sonhava em criar uma irmandade de artista, inicialmente com Theo, ideia que abandonou após o matrimônio do irmão. Em 1888 recebe na casa amarela Paul Gauguin. Apesar

---

<sup>73</sup> *Le soleil brûle et les fleurs se laissent cueillir. C’est la Provence, le terme du voyage. Dans la campagne d’Arles, au long des routes, Van Gogh regarde, dans un enthousiasme croissant.*

<sup>74</sup> Efeito de montagem.

<sup>75</sup> *Les couleurs vibrent dans l’air surchauffé. Les êtres et les choses paraissent confondus dans un même éblouissement.*

<sup>76</sup> Vento característico da estação, conhecido pelas rajadas intensas. Van Gogh por vezes tinha que amarrar seu cavalete para não ser ‘levado’ pela força do vento.

<sup>77</sup> *Dans un calme illusoire, il peint sans ménager ses forces. Un jour, Van Gogh sent brusquement l’apparence des choses lui échapper.*

desse estar diretamente ligado a crise que abateu Van Gogh na noite de 25 de dezembro do mesmo ano, Resnais o menciona ‘indiretamente’ sem grande prolongamento, mas para quem conhece um pouco da convivência entre ambos, a inserção da obra *Cadeira de Gauguin (1888)*, revela a intenção do diretor.

Uma convivência tumultuada que beirava uma condição insuportável, Gauguin, que chegara pensando em ficar um ano, poucas semanas depois declarou em uma carta que precisava sair o mais rápido dali, comparou a situação a de um trem desgovernado, “em disparada a toda velocidade. Consigo antever o fim da linha, mas continuo avançando contra as chances de descarrilhar” (NAIFEH; SMITH: 2012, 801). As brigas constantes e o prenúncio da suposta partida de Gauguin, juntamente com a notícia do casamento do irmão Theo em 23 de dezembro, envolveu Van Gogh num sentimento de abandono que o impeliu ao surto da automutilação. “Uma noite de Natal, o drama eclode. Em um acesso de loucura, Van Gogh corta sua orelha.”<sup>78</sup>. [narrador, tradução nossa].

Resnais compôs com três cenas distintas (pinturas) todas construídas com diferentes enquadramentos a partir de *zoom in* e outra sequência da instabilidade psíquico-espiritual de Van Gogh. A primeira configurada por um afastamento e escurecimento progressivo do quarto do pintor, que representa possivelmente seu estado depressivo e solitário; a segunda, um autorretrato é o ato em si – a ‘loucura’ e o ferimento; e a terceira, a hospitalização em Saint-Rémy, que foi marcada por altas e internações. Nesse tempo todo de enclausuramento teve apenas uma visita do recém-casado Theo.

Naufragando sem esperança de salvação, delirante, desorientado e provavelmente bêbado, seguiu tropeçando até o quarto de dormir. Foi ao canto onde ficava a mesinha do lavatório. De lá podia enxergar o interior do quarto de Gauguin, ainda vazio. Quando se virou, e olhou o espelho acima da mesinha – um ‘pobre desgraçado’ que faltara a família, matara o pai, dessangrara a saúde e as finanças do irmão, destruirá o sonho de um ateliê no Midi e expulsara seu Bel-Ami. O fracasso era demasiado esmagador. O crime era demasiado grande. Precisava ser punido. Mas como? (...) Vincent pegou a navalha em cima da mesinha e abriu a lâmina. Agarrou a orelha do criminoso e esticou o lóbulo com toda força. O braço cruzou o rosto e ele golpeou a carne culpada” (NAIFEH; SMITH: 2012, 819).

É possível assimilar a fala acima citada com a diegese proposta pelo diretor a partir de três telas distintas: a inconsciência representada pela pontuação ‘enevoada’ do quarto, a autopunição e o ferimento no autorretrato que oculta o corte, porém o assume pela

---

<sup>78</sup> *Un soir de Noël, le drame éclate. Dans un accès de folie, Van Gogh s'est tranché l'oreille.*

cabeça enfaixada, e por último, a pequena porta do asilo que reitera a construção fortificada do hospital.



Figura 217: fotograma – o quarto de Van Gogh (1888).



Figura 218: fotograma – autorretrato com orelha enfaixada (1889).



Figura 219: fotograma – Árvores no jardim do Hospital Saint Paul, Saint-Rémy (1889).

Acordou horas depois. De início, logo após a entrada no hospital, foi conduzido pela polícia à ‘enfermaria da febre’, onde sangrava e encontrava-se em estado inconsciente. Quando a recobrou um ataque de histeria foi acompanhado por gritos em vocábulos holandeses e franceses, disseminando um ar colérico no ambiente. Foi medicado, silenciado e trancafiado em uma cela solitária.

#### 3.2.2.4 A internação

Na manhã de natal após a mutilação do irmão, Theo chega à estação de Arles. Às pressas segue em direção ao local em que se encontra Van Gogh. Se depara com uma construção maciça e imponente, o hospital era conhecido pelo nome de ‘Casa de Deus’. “Construído nos séculos XVI e XVII, quando qualquer doença era uma coisa mortal ou demoníaca, o hospital parecia uma prisão, de muros altos de pedra, com janelas bem pequenas e poucas vias de entrada” (NAIFEH; SMITH: 2012, 822).

A permanência do irmão será marcada por poucas horas, à noite mesmo Theo pega o trem e retorna a Paris. Van Gogh está só novamente. Os dias foram marcados por retomadas de consciência e recaídas, a crise oscilava entre a realidade e o devaneio, entre a enfermaria e a solitária. “O hospício de Saint Rémy se fecha sobre ele. Um jardim cercado de muros. Um silêncio inabitual. Uma calma agonizante. Uma natureza onde tudo torna-se presságio”<sup>79</sup>. [narrador, tradução nossa].

---

<sup>79</sup> *L'hospice de Saint Rémy se referme sur lui. Un jardin entouré de murs. Un silence inhabituel. Un calme angoissant. Une nature où tout devient presage.*

Quando retomava a lucidez saía da solitária “um aposento minúsculo com paredes acolchoadas, janelas com grades e uma cama equipada por correntes” (NAIFEH; SMITH: 2012, 822). São permitidos a ele passeios ao jardim, que resultaram em várias telas, não só dos arvoredos e fontes que compunham o jardim do hospital, mas também de retratos dos internos, dos corredores e salas do hospital.



*Figura 220: fotografia, Árvores no jardim do Hospital Saint Paul, Saint-Rémy (1889).*



*Figura 221: fotografia, Fonte no jardim do hospital de Saint-Rémy (1889).*



*Figura 222: Dormitório do hospital, Arles (1889).*

No documentário Resnais utiliza telas pintadas no hospital de Arles juntamente com pinturas executadas em Saint-Rémy, são momentos diferentes nas internações de Van Gogh: o hospital de Arles recebeu o pintor em seus primeiros surtos, o asilo de Saint-Paul foi uma opção conjunta de Van Gogh, Theo e de alguns médicos. Renais ‘passa’ pela crise como um único bloco no curta-metragem, tem essa liberdade porque é uma representação biográfica artística da vida e obra do pintor. E ainda, segundo nossas hipóteses de tradução poética, essa liberdade é facilitada pelas propriedades sincrônicas da transcrição.

A rotina de idas e vindas da enfermaria, da solitária e dos jardins, foi constante, no oscilante e imprevisível estado psíquico do paciente. Nos cinco meses de enclausuramento Van Gogh era tomado por fortes surtos, delirava misturando memória do passado com o seu presente, se camuflava embaixo dos lençóis e gritava incessantemente palavras incompreendidas, a crise ‘obedecia’ a um movimento cíclico. Dr. Rey, que de início acreditou que o pintor sofria de uma superexcitação, conclui agora que o paciente deveria ser conduzido a um manicômio. “No auge dos ataques, eles tinham emitido um atestado de alienação mental, declarando que Vincent sofria de um delírio generalizado e determinando a necessidade de cuidados especiais” (NAIFEH; SMITH: 2012, 826).

Em uma das altas hospitalares retorna à casa amarela onde buscou reencontrar no trabalho uma nova rotina e recuperação, mas a âncora que lançou em busca de uma aparente tranquilidade, não encontrou uma superfície resistente, pois em águas profundas e efervescentes a calma está apenas na superfície. E uma nova tormenta chegou, e ele regressa para as paredes almofadadas da ‘Casa de Deus’.

Dessa vez, foi uma partida sem regresso, pois Van Gogh entrara em uma internação mais severa, ‘o louco ruivo’ – apelido dado pelas prostitutas de Arles, segue para o hospício de Saint-Rémy. Por escolha e decisão própria, em busca de local onde poderia estar em ‘paz’, “na reclusão tranquila do hospício, sem polícia, credores, senhorios, meninada de rua e vizinhos desconfiados a perturbá-lo, Vincent encontrou a serenidade com a qual sempre sonhara” (NAIFEH; SMITH: 2012, 870).

Em Saint-Rémy, mesmo recluso gozava de certas liberdades, tinha seu alimento garantido, sua dose de álcool diária (obviamente controlada), banhos terapêuticos elogiados pelo próprio Van Gogh. Usufruí de leituras e ainda fumava seu cachimbo. É claro que em se tratando de um hospício havia casos de pacientes surtados, mas a visão do ambiente feita pelo pintor era otimista; mesmo calado e introvertido, parecia ter encontrado companheirismo por parte dos outros internos. “Pois, embora existam alguns que uivam ou tresvariam muito mesmo, observou ele, há muita amizade verdadeira” (VAN GOGH *apud* NAIFEH; SMITH: 2012,872).

Nas correspondências a Theo desse período é perceptível uma aceitação por parte de Van Gogh, a loucura já não lhe causava tantos medos, estava mais consciente da sua doença. Dr. Rey escreveu à casa de internação que o pintor sofria de uma espécie de epilepsia, não a doença como conhecemos de tremores e desmaios, mas uma epilepsia mental “um colapso de pensamento, da percepção, da razão e da emoção que se manifestava inteiramente no cérebro e muitas vezes desencadeava um comportamento estranho e dramático” (NAIFEH; SMITH: 2012, 872).

Por algum tempo Van Gogh manteve-se lúcido, as crises haviam se acalmado, depois de tantas recaídas tinha, segundo ele, desenvolvido a capacidade de sentir as tormentas emocionais se aproximando. Apesar de ciente do seu estado emocional delicado, sempre ficava apreensivo sobre a chegada inesperada de um ataque, estava exausto. “A cada vez, esperava que fosse a última, [um ataque mais violento], receava

ele, [poderia destruir definitivamente minha capacidade de pintar]” (VAN GOGH *apud* NAIFEH; SMITH: 2012, 898).

O ‘silêncio’, como era de se esperar, durou pouco, e violentamente chegará a aflição, “os ataques se tornavam mais intensos e mais prolongados; o intervalo entre eles, menor; seu comportamento mais grotesco e violento” (NAIFEH; SMITH: 2012, 898) e, em um dos passeios para pintar, foi possuído por uma forte crise. Alguns diziam que os campos e a pintura desenfreavam drasticamente os acessos de desequilíbrio emocional, “as emoções que me tomam diante da natureza podem ser tão intensas que perco a consciência” (VAN GOGH *apud* NAIFEH; SMITH: 2012, 896).

Era comum falar da solidão imensa que sentia antes de cada crise. Sendo tomado por uma tontura e em seguida a inconsciência. “Os acessos de alucinações pavorosas eram seguidos de desmaios, vertigens (‘nesses momentos, não sei onde estou’) e perda de consciência. A cada vez, ele despertava num oceano de amnésia e angústia” (NAIFEH; SMITH: 2012, 898), porém, como ‘de rotina’, a escuridão se esvai, e o pintor ‘reconquista sua liberdade’, e novamente migra para onde será a sua última residência – *Auvers-sur-Oise*. Van Gogh lança sua âncora em terreno esperançoso, sem saber por quanto tempo ela irá conter o peregrino – geográfico e sentimental.

### **3.2.2.5 Epitáfio –*Auvers-sur-Oise*: a natureza como lápide**

Em maio o dr. Peyron assina a ficha de curado do pintor, “os médicos declaram que o estado de Van Gogh melhora. Abrem a ele a porta do asilo. Ele escapa”<sup>80</sup> [narrador, tradução nossa]. Resnais apresenta duas realidades para narrar essa fase, o ambiente interno do asilo (sua recepção), e um outro externo caracterizado pelo arvoredo.

Como elemento intermediário temos uma porta aberta, é como um portal entre dois universos, entre a cura proporcionada pelo homem como uma suposta segurança, e o estado selvagem de *estar* na natureza, de *ser* o mundo em sua essência mais bruta, mais sensível. Hipoteticamente, Van Gogh em uma posição frontal a essa ‘entrada e saída’ observa as opções entre ficar ou partir. E, por fim, segue. Retomaremos essa leitura subjetiva no próximo item sobre psicologização.

---

<sup>80</sup> *Les médecins déclarent que l'état de Van Gogh s'améliore. On lui ouvre la porte de l'asile. Il s'échappe.*



Figura 223: fotografia, Recepção do hospital de Saint-Paul (1889).



Figura 224: fotografia, Olival (1889).

Após a saída de Saint-Rémy, segue para Paris numa tentativa de morar com o irmão e com a cunhada. Porém, não perdeu muito sua ‘hospedagem’, Van Gogh se sentia um intruso. Nas correspondências dessa época tudo é muito obscuro, supostamente ocorreu algum tipo de desentendimento. O que sabemos é que três dias depois da sua chegada a casa do irmão, em 20 de maio, Van Gogh decide partir para Auvers-sur-Oise.

A trinta quilômetros da movimentada Paris, o pintor buscava novamente restabelecer o equilíbrio. “Em Auvers, finalmente podia ver o céu noturno sem espiar por entre as grades da janela. Mas as estrelas ainda falavam de solidão e seres amados distantes” (NAIFEH; SMITH: 2012, 959). É nesse momento que recebe tratamento do Dr. Gachet, médico conhecido pelos métodos terapêuticos inusitados. Possuiu muitos pacientes ‘famosos’, pintores, escritores, entre outros. Van Gogh recebia tratamentos indo à residência do médico, “posso ir à casa dele sempre que quiser. [ele] é muito parecido com você e comigo” (Van Gogh *apud* NAIFEH; SMITH: 2012, 961). Como mencionado pelo artista ‘ele era meio amalucado’: o Dr. Gauchet possuía uma personalidade excêntrica.

Como vigor ‘aparente’ enfrentava as mudanças oferecidas por Auvers, mas com a mesma força que se entregava às novidades, também se desprendia delas, mudava de direções como o mistral. Van Gogh foi um homem de emoções vulcânicas, de personalidade tempestuosa, seu estado psíquico oscilava entre a euforia e a melancolia. Essa qualidade emocional ambígua foi agravada devido à intensidade com que ele se entregava aos seus fazeres artísticos e leituras, passando dias dormindo pouco ou quase nada, ‘alimentando-se’ de álcool e cachimbo. Essa excitação é perceptível quando lemos algumas de suas cartas, onde descreveu suas privações materiais em função do trabalho compulsório de pintar.



Começo de agosto, 1888.

Estando bem, é preciso conseguir viver com um pedaço de pão, trabalhando o dia inteiro, e ainda ter forças para fumar e beber um trago, o que é necessário nestas condições. E sentir ainda assim, claramente no alto, as estrelas e o infinito. A vida torna-se então, apesar de tudo, quase encantada. Ah! Os que não acreditam no sol daqui são bem ímpios (VAN GOGH: 2007, 251).

Em Auvers-sur-Oise, sua última morada, produziu suas derradeiras pinturas, envolto por uma aparente calma, no entanto, por dentro sua alma tremia, suas memórias reviviam seus fantasmas, e esses rompiam seus silêncios. “Depois de seis anos de trabalho intenso, Van Gogh se rebela. Todo seu ser grita. Ainda, é necessário escolher.”<sup>81</sup> [narrador, tradução nossa]. Sozinho em meio a campos de trigais previa um tempo nebuloso.

Mas para quem sempre pertenceu a um estado febril de sensações, a pacificidade não é um fim, mas pausa para fortalecer e seguir adiante, a plenitude só é alcançada por *estar e ser* o caminho. No entanto, “não se brinca impunemente com o fogo. Não é por caso que os girassóis se chamam sóis. No topo de sua arte, Van Gogh, vencedor, pára, tomado por vertigens”<sup>82</sup> [narrador, tradução nossa]. Possivelmente, nunca o céu e as estrelas se apresentaram diante dele com tanta velocidade, em um redemoinho incessante, de lembranças, de lugares, sensações.

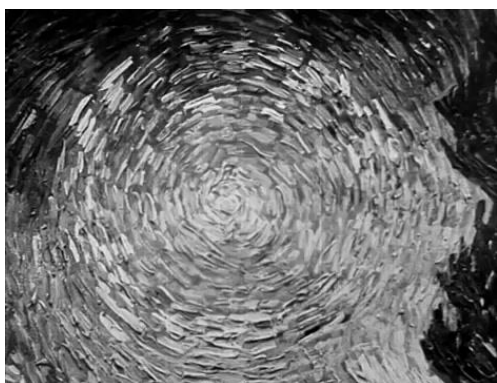


Figura 225: fotograma, Caminho com cipreste (1890).



Figura 226: fotograma, O lenhador (1890)

A imagem do lenhador (*fig. 225*) que tem sobre a sua cabeça um céu estrelado que se movimenta em um turbilhão de pequenas pinceladas (*fig.226*) é apresentado por Resnais

<sup>81</sup> *A peine six années de travail acharné. Van Gogh se rebelle. Tout son être crie. Pourtant, il faut choisir.*

<sup>82</sup> *On ne joue pas impunément avec le feu. Et ce n'est pas pour rien que les tournesols s'appellent des soleils. Arrivé au sommet de son art, Van Gogh vainqueur, s'arrête, saisi de vertiges.*

como o momento em que o pintor tenta contra a própria vida. “No dia 27 de julho, 1890, muito jovem para conhecer sua glória, mas acima dela, no meio de um campo, de frente ao seu cavalete, Van Gogh dá um tiro em seu coração”<sup>83</sup> [narrador, tradução nossa]. Seria a última vez em que se embrenharia pelos trigais, pelos caminhos com corvos, que veria semblantes escurecidos pelo carvão, pela terra, pelas luzes da cidade. Possivelmente, a maciez do trigo a algazarra dos corvos foi mais confortável que a cama quente e silenciosa de um hospital. Partiu do mundo pelos braços daquela que sempre idolatrou – a natureza.

Digno acompanhamento para a morte daquele que, em vida, fez girar tantos sóis ébrios sobre montões de cereais rebeldes e que, desesperadamente, com um balaço no ventre, não pode deixar de inundar com sangue e vinho uma paisagem, empapando a terra com uma última emulsão, radiante e tenebrosa ao mesmo tempo, que cheira a vinho azedo e a vinagre picante (ARTAUD: 2003, 20).

Nesse trecho do documentário o diretor utiliza variadas telas com a mesma temática, são todas do gênero paisagem, duas delas, com chuva, e em seguida, a famosa *Trigal com corvos (1890)*, supostamente o local onde o pintor atirou contra o peito. Lentamente um *fade out* enegrece o *Trigal com céu tempestuoso (1890)*, como se as pálpebras do artista cerrassem vagarosamente, levando como lembranças o céu violáceo e um sol ‘fantasmagórico’ que dourava o trigal.

Se há um sentido dominante no documentário que foi construído a partir da vida e obra desse pintor, é o estado constante de inquietude, não só emocional e psíquica, mas igualmente geográfica. Foi uma existência em busca de sentidos, procurando consolidar uma crença em algo, que era muito clara em seus olhos, mas invisível àqueles que estavam próximos a ele. E que se concretizou em suas pinturas. Vincent Van Gogh se colocou em busca de um ‘eu’, e isso é claro em suas palavras escritas e pintadas. “E não se suicidou em um ataque de loucura, pela angústia de não chegar a encontrá-lo; ao contrário, acabava de encontrá-lo, e de descobrir o que era e quem era ele mesmo” (ARTAUD: 2003, 15).

---

<sup>83</sup> *Le 27 juillet, 1890, trop jeune pour connaître sa gloire, mais sur d'elle, au milieu d'un champ, devant son chevalet, Van Gogh se tire une balle dans le cœur.*"



Figura 227: fotografia, Trival com chuva (1889).



Figura 228: fotografia, Paisagem de Auvers com chuva (1890).

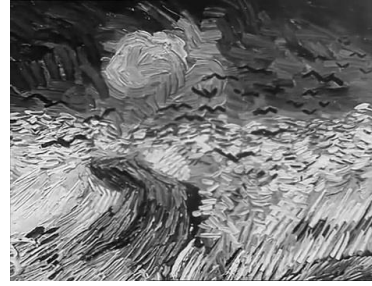


Figura 229: fotografia: Trival com corvos (1890).



Figura 230: Fotografia, Trival com céu tempestuoso (1890).



Figura 231: Fotografia, Trival com céu tempestuoso (1890).

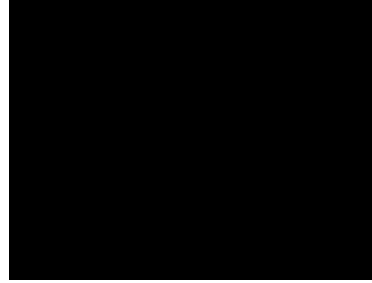


Figura 232: Fotografia, Trival com céu tempestuoso (1890).

Quando os demais perceberam a liberdade com que esse homem pisou na terra, que nas privações e rejeições de conforto materiais estava o sentido da vida, e que atingira por meio de suas criações um alto grau de consciência sobre a existência humana, o rótulo de louco foi a leitura mais rasa e rápida para ele. Quando Artaud diz ‘a sociedade o suicidou’, possivelmente, é o julgamento que lhe aplicaram, e o veredito dado o tomou como culpado.

### 3.2.3 Psicologização – plano/consciência

A terceira e última operação presente é a ‘psicologização’. Consequência das duas anteriores (diegetização e narração), ou seja, é por meio dos recortes promovidos pelo quadro da câmera, e em seguida, sua ordenação narrativa (início, meio e fim) que criará uma ligação fictícia entre as imagens (pinturas /planos) e a narração (voz *over*) como a consciência do pintor. Parece-nos, a partir da análise do documentário, ocorrer uma auto-observação por parte de Van Gogh – ele se olha, encara suas pinturas, questiona seus surtos psicóticos. As imagens rodopiam em repetições, como em uma euforia emocional. Isso é visível, por exemplo, por meio do campo/contracampo entre girassóis e autorretratos que analisaremos a seguir.

### 3.2.3.1 Entre pétalas e olhares (autorreflexão)

Em 1888 Vincent Van Gogh chegou a Arles com grande entusiasmo, a euforia pelo novo é visível em suas pinturas do período e essa satisfação ‘abafou’ por um curto tempo o seu estado emocional instável. Porém, o convívio com Gauguin e a vida desregrada na bebida, acelerara a eclosão de uma grande crise. Toda essa força ‘velada’ arreventa como um vulcão adormecido, ferindo aos outros e a si mesmo. A psicologização presente no documentário fará uma relação entre autorretratos e girassóis e esse será um espelho emocional do pintor que se encara, reflete, se martiriza e explode, perante uma nova desordem existencial. O estado psíquico do pintor pode ser associado à transitoriedade dos girassóis, que possui uma grande vitalidade, porém, de pouca durabilidade.

Como um homem de paixões desenfreadas que muitas vezes buscava conter-se com autopunição, com longas caminhadas e privações, como na época em que esteve nas regiões das minas em *Borinnage*: o “negando-se os prazeres do alimento, do agasalho e do leito. Andava descalço no inverno e usava as mesmas roupas feitas de saco que os mineiros usavam” (NAIFEH; SMITH: 2012, 251).

Para narrar os impulsos e os silêncios do pintor, condição ‘bipolar’ que o levou ao ato mais conhecido de agressão contra si mesmo – a automutilação, Resnais selecionou duas obras, que ilustram momentos recorrentes que antecediam as crises – os ‘redemoinhos’ mentais. Geralmente, o artista era tomado por longas caminhadas e o excesso de trabalho. Sua companheira de jornada era a de sempre: a Natureza.



Figura 233: fotograma, *O pintor em seu caminho para o trabalho* (1888).



Figura 234: fotograma, *Trigal com papoulas e cotovia* (1887).

Na noite de 25 de dezembro de 1888 (da automutilação), Van Gogh em um surto de ansiedade ‘sente’ o mundo sumir aos seus pés; anteriormente a esses dias o pintor vivenciou um estado frenético de produção, “em uma calma ilusória, ele pinta sem poupar suas forças. Um dia, Van Gogh sente bruscamente a aparência das coisas escapando dele”<sup>84</sup> [narrador, tradução nossa]. Muitas obras datam esse período, como os cafés e paisagens noturnas. Esses momentos pré-criises são recriados pelo diretor a partir de relações entre o peregrino e a natureza. Nos fotogramas acima podemos interpretar a analogia homem *versus* pássaro criada por Resnais: o pintor está só em busca de seu objeto de trabalho, solitário e concentrado caminha sob uma calma aparente. A visão turva e confusa que se apodera de Van Gogh é representada por enquadramentos diversos (obra citada acima), e uma câmera agitada torna a imagem cada vez mais indistinta. A agitação da câmera lembra os pés e a mão ágeis do pintor e seu pincel. Mas é com a lente que a composição nasce e com um *travelling* vertical e enérgico para baixo o diretor nos conduz até a sombra no solo, e esse parece desaparecer em uma vertigem que chega inesperadamente. É como se fosse o momento exato em que a consciência do pintor se esvai.



Figura 235: fotograma, O pintor em seu caminho para o trabalho.



Figura 236: fotograma, O pintor em seu caminho para o trabalho.



Figura 237: fotograma, O pintor em seu caminho para o trabalho.

No início da cena a visão do pintor ainda é clara, no entanto, a vista se torna turva, a realidade histórica lhe escapa, uma vertigem o toma. “Um dia, Van Gogh sente bruscamente a aparência das coisas escapando dele. Uma noite de Natal, o drama eclode. Em um acesso de loucura, Van Gogh corta sua orelha”<sup>85</sup> [narrador, tradução nossa]. Abaixo, as imagens juntamente com o texto (citado acima) criam os conceitos de

<sup>84</sup> *Dans un calme illusoire, il peint sans ménager ses forces.*

<sup>85</sup> *Un jour, Van Gogh sent brusquement l'apparence des choses lui échapper. Un soir de Noël, le drame éclate. Dans un accès de folie, Van Gogh s'est tranché l'oreille.*

melancolia e solidão, estados emocionais que tomavam o pintor inicialmente antes de toda crise.



Figura 238: fotograma, Autorretrato dedicado a Paul Gauguin (1888).



Figura 242: fotograma, O quarto de Vincent (1888).



Figura 243: fotograma, O quarto de Vincent (1888).

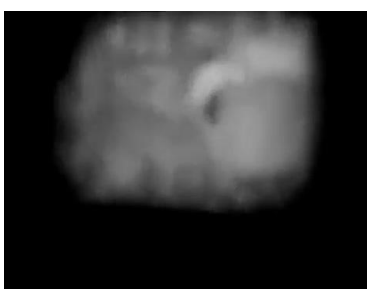


Figura 241: fotograma, O quarto de Vincent (1888).

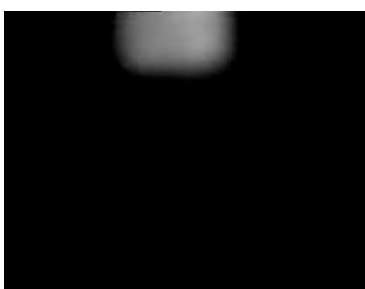


Figura 239: fotograma, A ressurreição de Lázaro (1890).

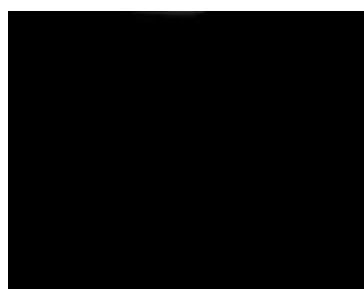


Figura 240: fotograma, O quarto de Vincent (1888).

O autorretrato de 1888, dedicado a Gauguin, e a releitura da ressurreição de Lázaro de Rembrandt, ambas enquadradas por um primeiro plano, nos aproximam afetivamente do acontecimento. A figura que abre os braços em um gesto aflito é, supostamente, o pintor, que também se encontra em uma das extremidades do seu quarto, e sente pouco a pouco a claridade dos recintos e dissipar, restando apenas a escuridão total.

Em seguida, retoma a visão construída por meio de um *fade in*. Van Gogh reaparece já com a cabeça enfaixada no autorretrato de 1889: que por meio de um *zoom in* na *boina* do pintor reencontramos uma imagem completamente negra que imediatamente começa a clarear revelando o arvoredo do jardim do hospital onde ele se encontra internado. Todas essas pinturas foram selecionadas e combinadas para relatar a vida intensa e conflituosa do pintor holandês, associada ao verbo *filmico* que potencializou a ideia do homem imprevisível. Pintou por onde passou e impregnou suas criações com as condições emotivas do instante. Estar ciente dessa situação subjetiva entre o criador e sua obra nos orienta para compreender as associações efetuadas por Resnais entre autorretrato e girassóis.

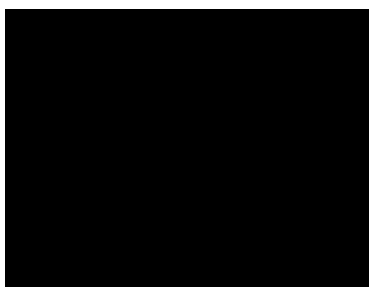


Figura 247: fotograma, Autorretrato com orelha enfaixada (1889).

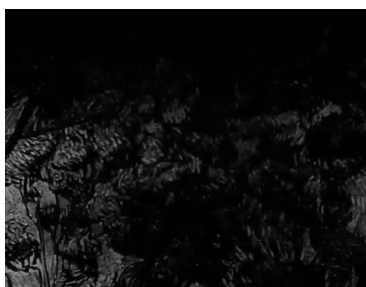


Figura 248: fotograma, Arvores no jardim do hospital Saint-Paul (1889).



Figura 249: fotograma, Arvores no jardim do hospital Saint-Paul (1889).



Figura 244: fotograma, Autorretrato com orelha enfaixada (1889).



Figura 245: fotograma, Autorretrato com orelha enfaixada (1889).



Figura 246: fotograma, Autorretrato com orelha enfaixada (1889).

A associação entre duas imagens que constitui uma terceira em forma de conceito, é explorada durante todo o documentário, não há como não assimilar o olhar ‘geográfico’ (visão externa) às paisagens ‘internas’. Citaremos a natureza-morta: os girassóis, para reforçar a analogia entre imagens, e texto que constrói a psicologização presente no curta-metragem. E será esse procedimento o responsável para identificar a consciência do pintor pelos olhos do cineasta.

É inevitável não perceber em seus girassóis o reflexo de seus tormentos, mas também a beleza em seu caos. “As pinturas de sol do Homem da Orelha Cortada são suficientemente conhecidas e insólitas para nos desconcertar: só se fazem inteligíveis a partir do momento em que as olharmos como a própria expressão da pessoa” (BATAILLE: 1994, 73). A relação pintor girassol é trabalhada na sequência onde Van Gogh sofre a primeira crise em Arles, lembrando que essas flores foram tema de sua pintura ainda em Paris, e retornam depois no sul francês. Geralmente quando se trata de girassóis as pinturas são rapidamente ligadas a Van Gogh, pela força pictórica de sua representação. Por uma temática que a princípio não passaria de uma composição para natureza-morta, torna-se célebre por carregar em suas cores, em seu empaste gráfico, no movimento eufórico do pincel, o registro de uma existência.

Esses girassóis de ouro bronzeado são pintados; estão pintados como girassóis e nada mais, mas para entender agora um girassol natural é indispensável passar por Van Gogh, assim como para compreender uma tempestade natural, um céu tempestuoso, uma planície da natureza, de agora em diante é impossível não voltar a Van Gogh (ARTAUD: 2003, 43).

Quando o pintor depositou seu olhar sobre o mundo e o recriou por meio de pigmentos cromáticos, o fez de forma tão passional que lançou um novo olhar sobre coisas e objetos que até então não eram revelados por um olhar banal. Quando avistamos a natureza-morta floral de Van Gogh não encontramos uma representação mimética do real, mas a mimese está na subjetivação aplicada à flor. E a obsessão do pintor em representá-las de diferentes formas, com diferentes vivacidades, quando hasteada pela luz do sol ou declinada pela sua ausência.

Uma planta que simboliza profundamente nuances emocionais inconstantes, “a obsessão de uma flor solar e o mais exasperado dos tormentos assume um valor tanto mais expressivo quanto a exaltada predileção do pintor por vezes vai dar à representação da flor vergada e morta” (BATAILLE: 1991, 75). Essa insistência pictórica de Van Gogh pelo tema possivelmente despertou em Resnais a escolha pela analogia entre os dois gêneros pictóricos para narrar os instantes de oscilação e crise psíquica – girassóis e autorretratos, Van Gogh frente a um ‘espelho’.

Abaixo, os fotogramas sublinham essas analogias, a combinação foi disposta em uma ordem contínua, uma sequência onde oscilam autorretratos e girassóis pintados em momentos distintos (recorte sincrônico). Essa composição edifica conceitualmente a consciência do pintor. O método para construir essa condição (psicologização) foi o campo/contra campo, portanto é a estrutura responsável pelo efeito dado – o pintor refletindo.



Figura 250: fotograma, Autorretrato, Paris, verão (1887).

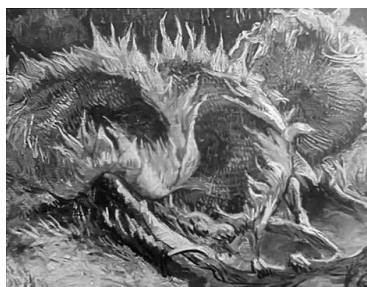


Figura 251: fotograma, Quatro girassóis cortados, Paris (1887).

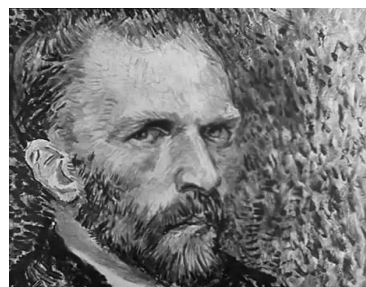


Figura 252: fotograma, Autorretrato, Paris, (1887).





Figura 253: fotografia, Autorretrato, Paris (1887).



Figura 254: fotografia, Cinco girassóis em um jarro, Arles (1888).



Figura 255: fotografia, Autorretrato com chapéu de feltro cinza, Paris (1886).



Figura 256: fotografia, Quatro girassóis cortados, Paris (1887).

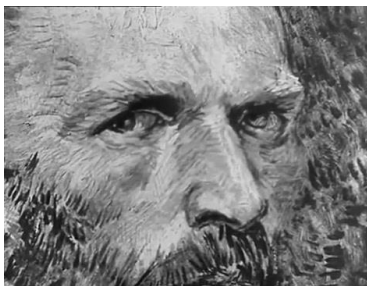


Figura 257: fotografia, Autorretrato, Paris, (1887).



Figura 258: fotografia, Cinco girassóis em um jarro, Arles (1888).

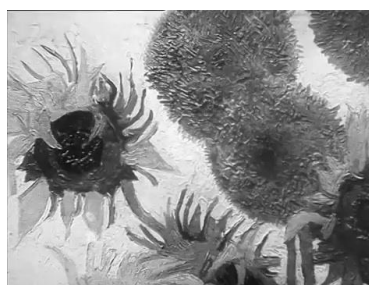


Figura 259: fotografia, Jarro com quatorze girassóis, Arles (1888).



Figura 260: fotografia, Jarro com quatorze girassóis, Arles (1888).



Figura 261: fotografia, Autorretrato dedicado a Paul Gauguin, Arles (1888).

O ‘arranjo’ dos planos sugere ainda uma passagem de tempo, a impressão que temos é que Van Gogh *olha de um lado para outro*, como em um estado mental irrequieto, condição (instável) salientada pela alternância entre autorretratos e girassóis’. Esse estado de ânimo é sugerido ainda pelos cortes bruscos entre os planos, o que reforça o clima misto de agonia e euforia. E temos ainda a composição com pinturas de girassóis de diferentes períodos, além também de sua mera aparência: há flores eretas e vigorosas, e outras desfalecidas. Algumas pinturas de girassóis são anteriores a Arles, em “Paris representara um sol [girassol] levantado no caule, isolado num minúsculo jardim; sendo que a maior parte das jarras de sóis foi pintada em Arles durante o mês de agosto de 1888” (BATAILLE: 1994, 74, grifo nosso).

O sol entrará como elemento essencial após a internação e a mutilação, “o sol apenas aparece ‘com toda sua glória’ em 1889, durante a estada do pintor no manicômio de Saint-Rémy, quer dizer, depois da mutilação” (BATAILLE: 1994, 74). O sol, elemento icônico em Van Gogh, também será utilizado como reflexo psíquico por Resnais. Provavelmente associado à imagem dos girassóis, já que formalmente possuem elementos representativos semelhantes. “Cujo grande disco aureolado de pétalas curtas lembra o disco do sol” (BATAILLE: 1994, 74).

Outro momento em que a consciência de Van Gogh sobre sua situação foi fortemente sugerida ocorreu durante a sua derradeira internação, antes da tentativa de suicídio. Relembrando que nos relatos biográficos, após Saint-Rémy, Van Gogh seguiu para Paris e, em seguida para Auvers-sur-Oise. No documentário, por ser uma tradução poética, as propriedades sincrônicas permitiram ao diretor uma ordem não cronológica das pinturas, que as manuseou para sintetizar blocos de acontecimentos. Essa liberdade composicional é própria ao cinema – a síntese temporal e espacial por meio do texto, filmagem e montagem.

Resnais utilizou as obras *Dormitório do hospital de Arles (1889)*, seguida da releitura de Doré, *Prisioneiros se exercitando (1890)* para transmitir o sentimento de enclausuramento vivenciado por Van Gogh, que se encontrava imerso em um corredor inacabável e trancafiado por paredes de tijolos que se agigantavam frente a ele, provocando uma tontura visual que irá devolver uma imagem confusa e desfocada em seus quadros (fotogramas abaixo).

Ainda em condição indistinguível a imagem se altera, e aos poucos nos revela que as altas paredes encerram um grupo de indivíduos, esses ‘prisioneiros’ que caminham em círculos são supervisionados por guardas. O movimento de câmera que resulta em vários enquadramentos nos mostra momentos distintos da mesma pintura, o diretor atribui uma certa duração para sugerir esse olhar retido pelos tijolos, que pode ser assimilado às idas e vindas do pintor das internações, quando lidas juntamente com o movimento circular descrito pelo grupo de homens.

Na sequência desse mesmo acontecimento a vertigem retorna, o diretor narra agora a última saída de Van Gogh do asilo, quando seus olhos reencontram a natureza, ao deixar para traz as úmidas paredes de tijolos e parece-nos, pela composição da imagem, que a claridade dos campos (liberdade) lhe ofusca a vista. “A natureza invade sua visão.

É necessário pintar, pintar o campo do mundo. Mas o mundo gira muito rápido, como fazer?”<sup>86</sup> [narrador, tradução nossa].



Figura 262, fotograma, Dormitório do hospital em Arles (1889).



Figura 263: fotograma, Prisioneiros se exercitando (1890).



Figura 264: fotograma, Prisioneiros se exercitando (1890).



Figura 265: fotograma, Prisioneiros se exercitando (1890).



Figura 266: fotograma, Prisioneiros se exercitando (1890).



Figura 267: fotograma, Prisioneiros se exercitando (1890).

Tudo se move mais rápido, o tempo, o sol, o olhar de Van Gogh. Resnais seleciona por meio de enquadramentos regiões da pintura que intensificam a turbulência emocional, sentimos a imagem próxima, a tocamos com o olhar. E ela, nos absorve e estamos no centro do tornado trágico do pintor. Uma eletricidade predomina a composição audiovisual por meio de movimentos acelerados da câmera. Esse efeito é ainda potencializado pelo estilo estético do pintor que pincela rápido e repetidamente.

Quando discutimos sobre os modos documentais no primeiro capítulo e apontamos *Van Gogh* como fruto de uma composição predominantemente poética, justificamos que isso seria possível pela hipervalorização da imagem plástica mesmo se tratando de uma obra cinematográfica. Essa plasticidade é notada nas imagens abaixo onde para adicionar a grande carga dramática e subjetivar a sequência (o olhar do pintor), o diretor expõe características hápticas da imagem. Uma natureza que é própria das

---

<sup>86</sup> *La nature le frappé au visage. Il faut peindre, peindre le champ du monde. Mais le monde tourne si vite, comment le saisir?*

criações pictóricas é aqui transferida para um meio que tem a qualidade ótica como fundamental.



Figura 271: fotograma, Olival (1889).



Figura 272: fotograma, Olival (1889).

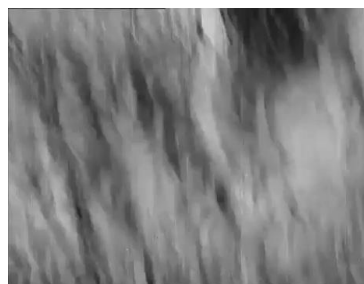


Figura 273: fotograma, Olival (1889).

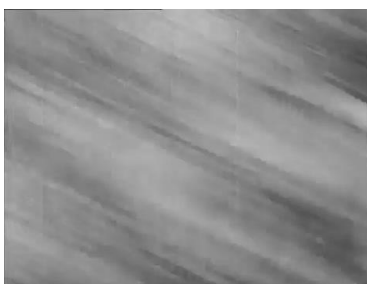


Figura 274: fotograma, Olival (1889).



Figura 275: fotograma, Olival (1889).

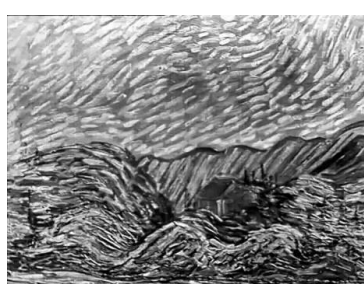


Figura 276: fotograma, Ascensão da lua (1889).



Figura 277: fotograma, Trigoal com ceifeiro ao sol (1889).

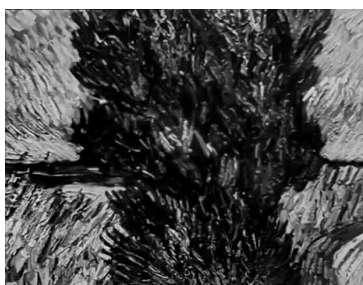


Figura 278: fotograma, Caminho com cipreste (1890).

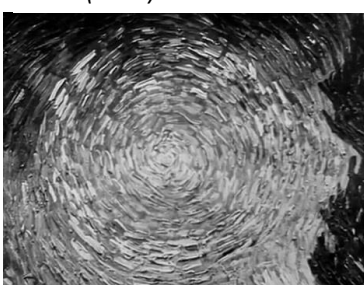


Figura 279: fotograma, Caminho com cipreste (1890).

A imagem em sua natureza háptica é construída no cinema pelos recortes que o quadro da câmera promove sobre a pintura, se atendo a partes menores, mediada por um *zoom in*. E também vale lembrar que essas qualidades de texturas são facilitadas e visualizadas na imagem fílmica devido ao tratamento proporcionado por Resnais, que ao retirar a cor evidencia a pincelada como estrutura apropriando-se esteticamente de uma característica da obra de Van Gogh traduzida em luz e película.

### 3.2.3.2 Livros, pincéis, álcool e tabaco

Além dos sóis e girassóis como reflexo emotivo da consciência de Van Gogh, outro elemento aparece ainda associado e decisivo nas potencializações dos dramas do pintor – o álcool, que sempre o acompanhava após um dia exausto de pintura: “depois, a única coisa que alivia e distrai, no meu caso e no de muitos outros, é atordoar-se bebendo um bom gole ou fumando muito. O que sem dúvida é pouco virtuoso” (VAN GOGH: 2007, 233). A bebida é inserida no documentário vinculado aos girassóis (crises); aos cafés noturnos e aos autorretratos.

São analogias que combinadas com o texto fílmico e narrado coloca a autoconsciência de Van Gogh sobre sua dependência química. Esse homem de sentimentos e temperamento intensos reconhece que os excessos foram um dos elementos a acelerar as suas recaídas. “Agora, você entende que, se o álcool foi certamente uma das grandes causas da minha loucura, ela veio então muito lentamente, e também será lentamente que ela desaparecerá, se é que ela desaparecerá, é claro. Ou se isso vem do fumo, mesma coisa” (VAN GOGH: 2007, 348). A diegese criada por Resnais sobre as condições emocional e geográfica instáveis do pintor retrata um homem de uma existência de extremos: amava demais, sentia em demasia, e se entregava a tudo de forma enérgica e intensa: amou a tinta, os livros, o absinto e a natureza.

Os excessos sempre foram marcas do pintor, e com o álcool não foi diferente, em sua derradeira internação quando, em acordo com o irmão, aceitou seguir para o hospital de Saint-Paul, o pintor recebia diariamente sua dose controlada de bebida.

24 de março de 1889.

O Sr. Rey diz que ao invés de comer bastante e regularmente eu me mantive principalmente com café e álcool. Admito tudo isto, mas não é menos verdade que para atingir o alto tom amarelo que eu atingi neste verão, bem que foi preciso subir um pouco o moral. Que afinal o artista é um homem que trabalha, e definitivamente não é o primeiro pateta a aparecer que o vencerá (VAN GOGH: 2007, 343)<sup>87</sup>.

Um dos períodos mais intensos de alcoolismo, depressão, ansiedade, leituras intermináveis (lembrando que Vincent Van Gogh era um leitor compulsivo), é representado por Resnais a partir de duas telas bastante conhecidas: *O café noturno*, (1888) e *Esplanada de um café a noite* (1888).

---

<sup>87</sup> Após algumas internações e altas, momento em que Vincent Van Gogh se conscientiza da doença e a aceita. Momento posterior à automutilação.

Começo de agosto, 1888.

Hoje provavelmente vou começar o interior do café em que estou hospedado, à noite à luz de lampiões. É o que aqui chamam de ‘café noturno’ (eles são bastante frequentados aqui), que permanecem abertos a noite inteira. Os ‘vadios da noite’, portanto, encontram neles um abrigo, quando não tem como pagar um alojamento ou quando estão muito bêbados para ali serem admitidos (VAN GOGH: 2007, 243).

O trecho acima é o relato sobre o ambiente noturno que frequentava. Em sua descrição e na observação da cena abaixo, localizamos o pintor a partir de um *zoom out* que se afasta da porta e se coloca em um canto do bar observando todo o ambiente.



Figura 280: fotografia, Café noturno, Arles (1888).



Figura 281: fotografia, Café noturno, Arles (1888).



Figura 282: fotografia, Café noturno, Arles (1888).



Figura 283: fotografia, Café noturno, Arles (1888).



Figura 284: fotografia, Natureza-morta com absinto (1887).

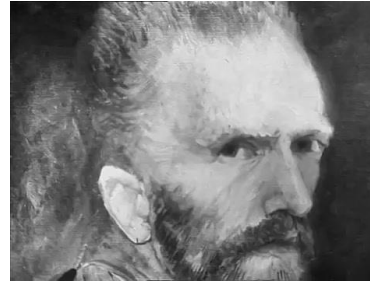


Figura 285: fotografia, Autorretrato, Paris (1887).

Assimilamos hipoteticamente a essa câmera (subjativa) um indivíduo que se põe em um ângulo paralelo à mesa de bilhar, e que no plano adjacente se serve de absinto. Asseguramos que esse ‘sujeito’ na cena é Van Gogh, quando o autorretrato do pintor logo em seguida é focalizado. Concluímos que se embriaga, frequentou constantemente esses locais, relatando em suas cartas e pinturas a atmosfera de taverna e a composição cromática do ambiente ordenado principalmente com o par das complementares vermelho e verde. “Passei três noites pintando, e dormindo durante o dia. Frequentemente me parece que a noite é bem mais viva e ricamente colorida que o dia (...) procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas” (VAN GOGH: 2007, 265-266).

Nessa descrição identificamos: a leitura visual do espaço (percepção) e, em seguida, sua verbalização (escrita), são as primeiras traduções que antecedem a criação concreta, ou seja, sua configuração em matéria plástica. E, por último, temos a *transcrição* que se configura como uma síntese de uma síntese, a recriação da criação. É o que anteriormente Ortiz e Piqueras (1995) chamaram de ‘a representação dentro da representação’, por esse motivo, deduzimos que esse olhar sobre o recinto também é do diretor. Desta forma, temos a percepção visual (pintor), a descrição verbal (escrita/pintor), a criação plástica (pintor) e, por último, a recriação audiovisual (Resnais). Quando olhamos para *Van Gogh* aproximamos todas essas propriedades sígnicas subordinadas à linguagem audiovisual.

É a câmera que reescreve, é ela que juntamente com a montagem ‘insere’ a consciência do pintor no documentário, é a câmera que vagueia ‘agora’ por caminhos antes percorridos apenas pelo olhar e pelo pincel. Portanto, o enquadramento que ‘recorta’ a pintura, e em seguida as une (coladas), assim como a inserção da consciência do pintor (os autorretrato) na obra, são os procedimentos que caracterizam as três operações: diegetização; narração e psicologização, esses procedimentos “coincidem: em uma cinematização [da pintura], operação contra natureza, destruidora de especificidade” (AUMONT: 2004, 111, grifo nosso), e são ainda as ferramentas que traduzem o que é pintura em audiovisual, agindo diretamente sobre a estrutura pictórica, ‘destruindo’ suas propriedades de linguagem específica para subvertê-las em cinema.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando assistimos a *Van Gogh* pela primeira vez, de início chama-nos a atenção a ausência cromática, porém, instantes depois nos encontramos absorvidos pelas cenas que parecem captar os locais fatuais frequentados pelo pintor. A imersão produzida pelas imagens cinematográficas de Resnais nos toma por completo. Esse efeito se dá pela mobilidade oferecida pela câmera, pelos diversos enquadramentos gerados a partir de uma única pintura, que parecem criar o deslocamento do olhar do pintor sobre o ambiente, como vimos. Além das filmagens, esse valor é fortalecido pela montagem que reúne pinturas diversificadas dentro de um acontecimento maior configurado como uma duração. O cinema de Resnais, recriando a partir da pintura, oferece-nos imagens intensas, de alta expressividade. Esse não contribui apenas na construção diegética da existência trágica do pintor de orelha mutilada. Ele nos dá a imagem de um ser humano persistente, que passou pelo mundo à procura de um sentido para sua expressão artística e para si mesmo - por intermédio de sua pintura. O documentário deixa clara a intensidade e a perseverança de Van Gogh.

Quando o integramos ao grande mosaico comemorativo que lhe deu origem – a exposição de 1947, e o relacionamos com o artigo de Artaud, essa ideia do homem tenaz se reforça ainda mais. Resnais constrói o curta com uma atmosfera enaltecida, que não coloca Van Gogh como um homem vítima de si mesmo, um pobre coitado, mas como um indivíduo determinado que não deixou que os moldes e convenções sociais o prendessem. Desta forma *Van Gogh* transcende as narrações fílmicas comumente baseadas em visões que banalizam o estado psíquico do pintor.

As peculiaridades do curta-metragem em que o diretor percorre os possíveis rastros criativos do pintor podem ser identificados no trabalho de filmagem e montagem. Resnais desloca a câmera sobre a superfície pintada produzindo vários enquadramentos e planos a partir de cada pintura e dá-nos a ver a mobilidade do olhar de Van Gogh. Ainda, quando reúne esses planos para tratar de algum acontecimento da vida do holandês, introduz o pintor no filme de forma ‘presente’. E foi assim que vimos a pintura ser transmutada, seu espaço ser ‘violado’ e recriado, sua temporalidade ser caracterizada por um elemento direcional pulsional (oscilações entre opostos: cores, vazios e cheios, claro e escuro etc.), e tomada por uma duração que colocou a pintura em um movimento



contínuo. A diegese pictórica ‘fechada’ dentro de um *instante pregnante* sendo transformada em *instantes quaisquer* que o revivem.

Sim, Resnais traduz, mas o faz se colocando na criação. Retomando, reinserindo, convidando-nos a rever o pintor no olhar sobre os camponeses; nos seus autorretratos, nos trigais, nos sóis e girassóis. Van Gogh está ali, perante nós, no documentário. O vemos também nas ‘arranhaduras’ evidenciadas pelo empaste de tinta, sim, ele está ali. Passional, dramático, trágico, intenso, persistente. Resnais quer que enxerguemos ali o pintor que fez dos seus caminhos suas memórias, das suas sensações seus guias geográficos e espirituais. Aquele que abdicou totalmente da aceitabilidade social para nos mostrar o quão alto o ser humano pode ir quando imerso e guiado pela sua sensibilidade.

Resnais nos faz ver o Van Gogh retratado em seus sóis-girassóis, o errante por entre noturnos ciprestes, aquele que flutuou em céus azuis profundos e cósmicos e soube vivenciar a simplicidade da vida e a beleza de seus personagens. A nos guiar para além do olhar banalizado de existir, simplesmente.

## BIBLIO- FILMOGRAFIA

ADORNO, T. **O ensaio como forma**. Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

ALTMAN, Rick. “A semantic/syntactic approach to film genre? In:\_\_\_ *Film/Genre*. London: BFI, 2012, p. 216-226.

ARNHEIN, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo, Pioneira, 2002.

ARNHEIN, Rudolf. **A arte do cinema**. Edições 70. Lisboa, 1957.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh, o suicidado da sociedade**. Rio de Janeiro, José Olympio, (2003).

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 2012a.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2012b.

ARISTARCO. G, PINGAUD. B, ROBBE-GRILLET. A, et al. **Caderno de cinema – Alain Resnais**, nº5. Dom Quixote, 1969.

BATAILLE, G. **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh**. Lisboa: Hiena, 1994.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 199-224.

BONITZER, Pascal. *Peinture et cinema – Décadrages*. Paris: Cahiers du Cinéma. Editions de L'Étoile. 1987.

BORDWELL, David. *On the history of the film style*. Cambridge: Havard University Press, 1997.

----- . “Estudos de Cinema Hoje e as Vicissitudes da Grande Teoria”. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 1. São Paulo: Editora do Senac, 2005, p. 25-70.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 23-69.

CECILIA, A. Salles. **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- COLI, Jorge. **Vincent Van Gogh: A noite estrelada**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COSTA Antonio. **Compreender o cinema**. Globo, São Paulo, 1989.
- DREAMS, Akira Kurosawa, Japão, 1990.
- ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM (AS), Alain Resnais; Chris Marker, França, 1953.
- GAUGUIN, Alain Resnais, França, 1950.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GRÜNNEWALD, José Lino. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- GUERNICA, Alain Resnais, França, 1950-51.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.
- LINS, C; REZENDE, A. L. **O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivos**, 2010. In: [http://www.socine.org.br/livro/x\\_estudos\\_socine\\_b.pdf](http://www.socine.org.br/livro/x_estudos_socine_b.pdf). Acesso em 2016.
- LINS, C. REZENDE, A. L. FRANÇA, A. **A Noção de documento e a apropriação de imagens de arquivos no documentário ensaístico contemporâneo**, 2011. In: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/5597/4598>. Acesso em 2016.
- LIFE AND THE DEATH OF VINCENT (THE), Paul Cox, Australia, 1987.
- LUST FOR LIFE. V. Minnelli, Estados Unidos, 1956.
- MACHADO, Arlindo. **Filme ensaio**. Artigo disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Acesso em: 07/07/15.
- MONZANI, Josette M. A. S. **Gênese de Deus e Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume /Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005.
- MOREIRA, Terezinha Maria Losada. **A interpretação da imagem: subsídios para o ensino da arte**. Rio de Janeiro: MauadX / FAPERJ, 2011.
- MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Porto: Editorial Presença, 1985.
- NAIFEH. S; SMITH. W. G. **Van Gogh: a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NICHOLS, BILL. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- NUIT ET BROUILLARD, Alain Resnais, França, 1955.

ORTIZ, A; PIQUERAS, J. M. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PINGAUD, B. **Alain Resnais ou a criação do cinema**. São Paulo: Documentos, 1969.

YELLOW HOUSE (THE), Chris Durlacher (2007).

TODA MEMÓRIA DO MUNDO, Alain Resnais, França, 1956.

VAN GOGH, Alain Resnais, França, 1948.

VAN GOGH, Maurice Pialat, França, 1991.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

VINCENT E THEO, Robert Altman, Holanda, Reino Unido, França, Itália e Alemanha, 1991.

VAN GOGH: PAINTED WITH WORDS. Andrew Hutton, Reino Unido (2010).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo**. Artigo disponível em:

<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/19>. Acesso em: 16/07/15.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

## Ficha Técnica<sup>88</sup>

**Direção:** Alain Resnais

**Data de produção:** 1948 (lançamento mundial)

**Gênero:** Documentário, 18 min/ preto e branco

**País de origem:** França

**Produção:** Pierre Braunberger, curta-metragem/ sonoro

**Produção Executiva:** Gaston Diehl e Robert Hessens

**Montagem:** Alain Resnais

**Som:** *Studios Saint Maurice*

**Narração (voz *over*):** Claude Dauphin

**Música:** Jacques Besse

**Efeitos especiais:** Ferrand

**Administração:** Claude Hauser e Serge Lachin

---

<sup>88</sup> Ficha técnica elaborada a partir das informações presentes no DVD/original: Curtas Alain Resnais – *Van Gogh, Paul Gauguin, Guernica e Toda memória do mundo*.

## Anexos

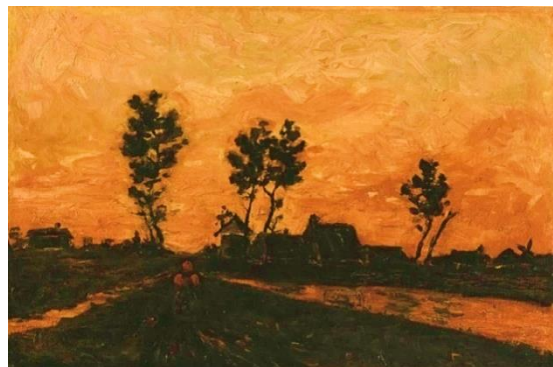
### Anexo A – Pinturas utilizadas pelo diretor

As obras estão organizadas a partir das suas orientações: vertical e horizontal.

Pinturas de direção horizontal



*Paisagem com crepúsculo, Dentre outubro 1883.  
30,5x39,5 cm.*



*Paisagem com pôr do sol, Nuenen, abril – 1885,  
27,5x41,5 cm*



*Arvore açoitada pelo vento, Haia, agosto –  
1883, 35x47 cm*



*Jardim paroquial com neve, Nuenen, janeiro –  
1885, 53x78 cm*



*Paisagem com igrejas e casas, Nuenen, abril –  
1885, 22x37 cm*



*A casa Paroquial, Nuenen, outubro – 1885,  
33x43cm*



*Natureza-morta com bíblia, Nuenen, abril – 1885, 65x78cm*



*Avenida dos Alamos, Nuenen, novembro – 1885, 78x98 cm*



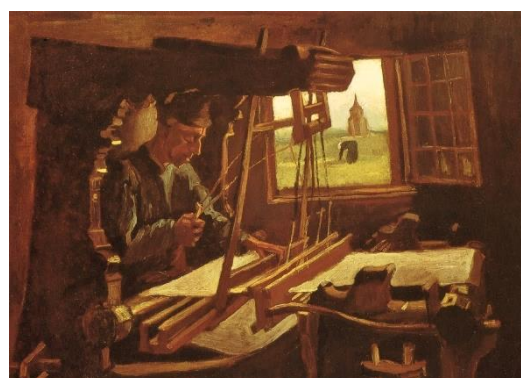
*A velha torre do cemitério, Nuenen, maio – 1884, 47,5x55 cm*



*A velha torre do cemitério com neve, Nuenen, janeiro – 1885, 30x41,5 cm*



*Casa de campo ao anoitecer, Nuenen, maio – 1885, 65,5x79 cm*



*Tecelão perto de uma janela com vista para a torre, Nuenen, julho – 1884, 67,7x93,2 cm*



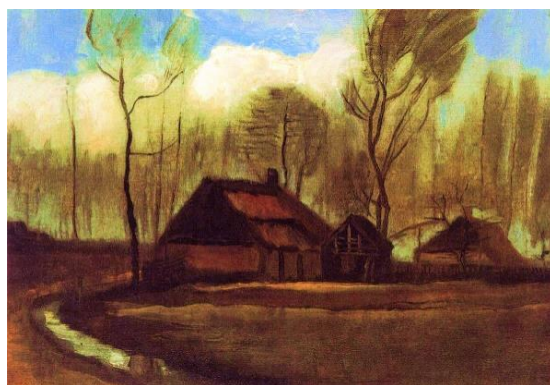
*Os comedores de batata, Nuenen, abril – 1885, 81,5x114,5 cm*



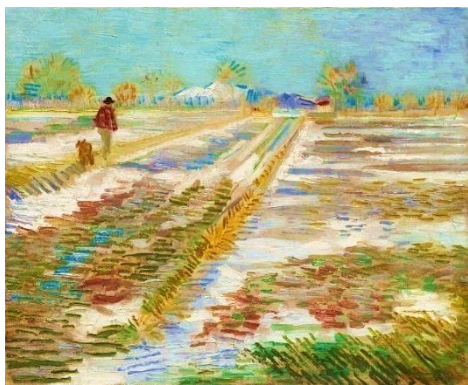
*Natureza-morta com pote de cerâmica, garrafa e tamanco, Nuenen, setembro – 1885, 39x41,5 cm*



*Par de botas, Paris, segunda metade de 1886, 37,5x45 cm*



*Casa de campo entre arvores, Haia (Holanda) setembro – 1883, 28,5x39,5 cm*



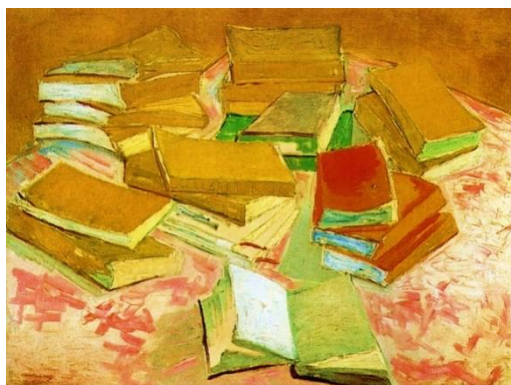
*Paisagem com neve, Arles, fevereiro, 1888, 38x46 cm*



*Vista de Paris (Meudon) Paris final do verão – 1886, 54x72,5 cm*



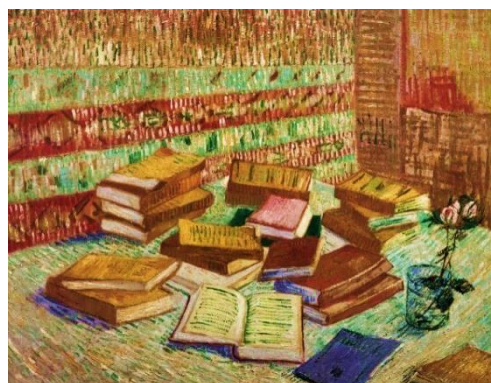
*Vista de telhados, Paris, primavera – 1886, 30x41 cm*



*Natureza-morta com novelas francesas, Arles, outubro – 1888, 53x73,2 cm*



*Le Moulin de la Galette, Paris, outono – 1886. 38.5x46 cm*



*Natureza-morta com novelas francesas e vaso com rosas, Paris, outono – 1887, 73x93*





*Boulevard de Clichy, Paris, fevereiro, 1887, 45,5x55cm*



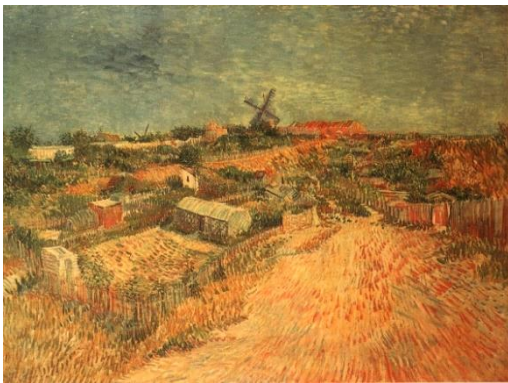
*Vista de Montmartre com moinhos, Paris, outono, 1886, 36x61 cm*



*Hortas em Montmartre, Paris, fevereiro/março - 1887, 44,8x81 cm*



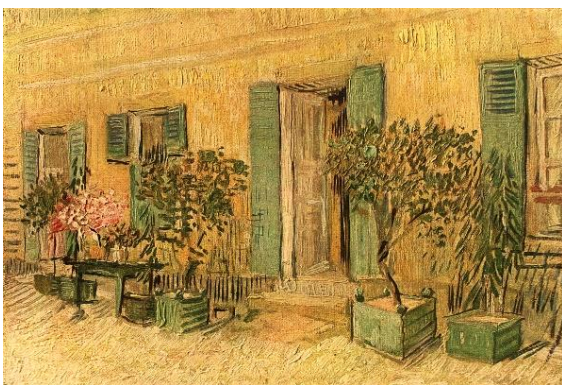
*Rua de Montmartre: Le Moulin à Poivre, Paris, fevereiro/março, 1887, 34,5x64,5 cm*



*Hortas em Montmartre, Paris, junho/julho - 1887, 96x120 cm*



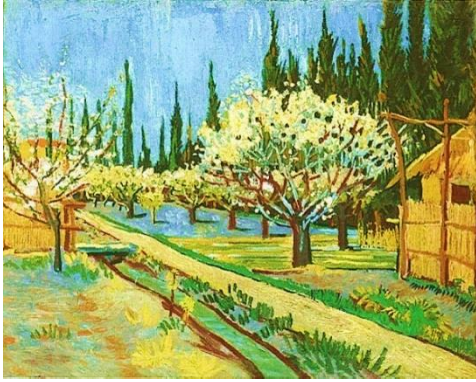
*Terraço de um café em Montmartre, Paris, outubro - 1886, 49x64 cm*



*Entrada de um restaurante em Asnières, Paris, verão - 1887, 18,5x27 cm*



*Interior de um restaurante, Paris, junho/julho - 1887, 45,5x56,5 cm*



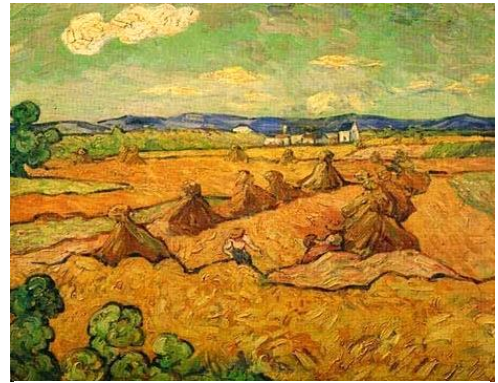
*Jardim em flor cercado de cipreste, Arles, abril, 1888, 32,5x40 cm*



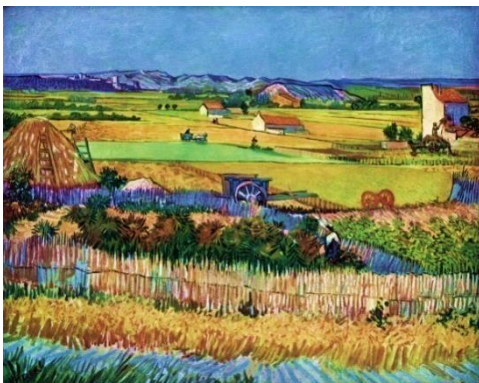
*Ameixas em flores, Arles, abril – 1888, 60x81 cm*



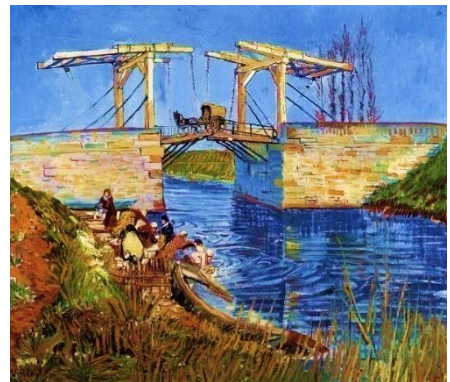
*Vista de Arles com lírios em primeiro plano, Arles, maio – 1888, 54x65 cm*



*Monte de trigo com ceifadores, Arles, junho – 1888, 53x66 cm*



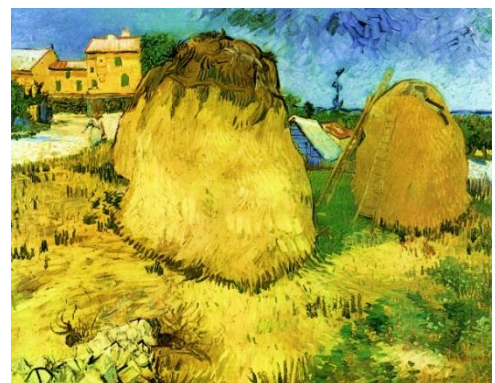
*Colheita na La Crau, com Montmajour ao fundo, Arles, junho – 1888, 73x92 cm*



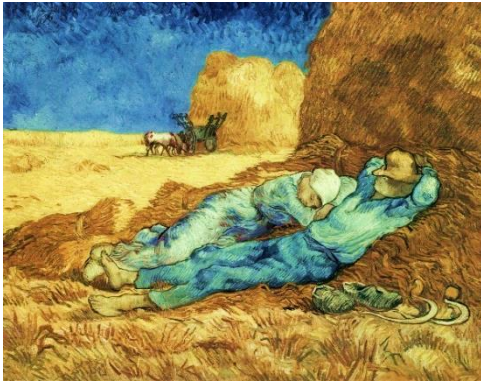
*A ponte de Langlois com lavadeiras, Arles, março – 1888, 54x65 cm*



*Paisagem com caminho e árvore cortada, Arles, abril – 1888, 31x38 cm*



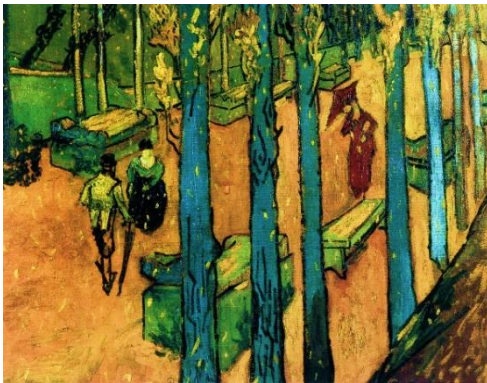
*Monte de feno em Provence, Arles, junho – 1888, 73x92,5 cm*



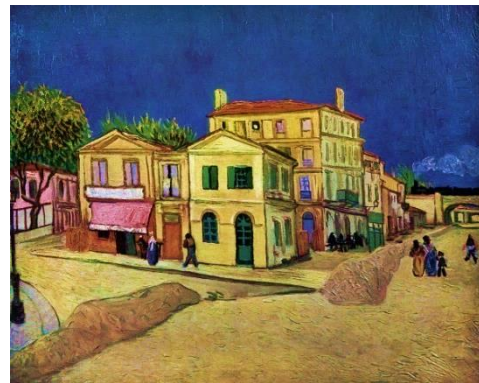
*A sesta, Saint-Rémy, janeiro – 1890, 73x91 cm, releitura Millet*



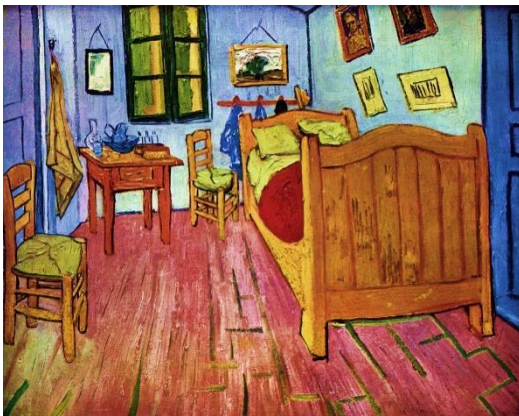
*Pomar em flor (com vista para Arles) Arles, abril – 1889, 72x92 cm*



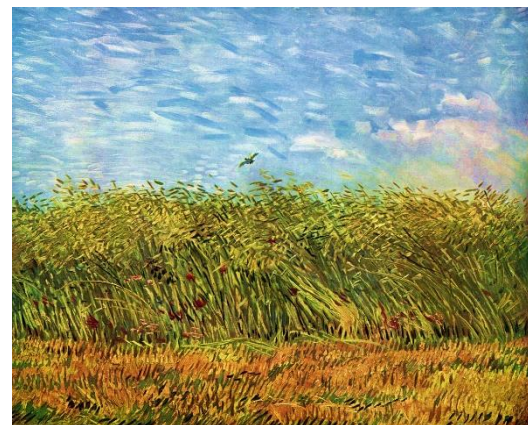
*Les Alyscamps, queda das folhas de outono, Arles, dezembro – 1888, 73x92 cm*



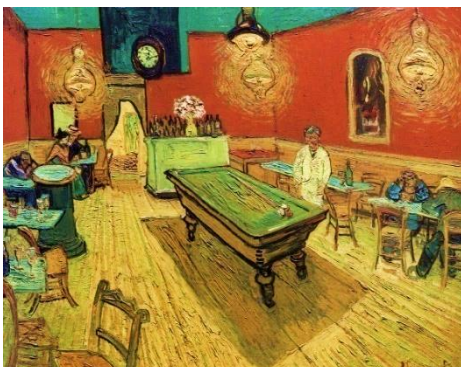
*A casa amarela, Arles, setembro – 1888, 72x91,5 cm*



*O quarto de Vincent, Arles, outubro – 1888, 72x90 cm*



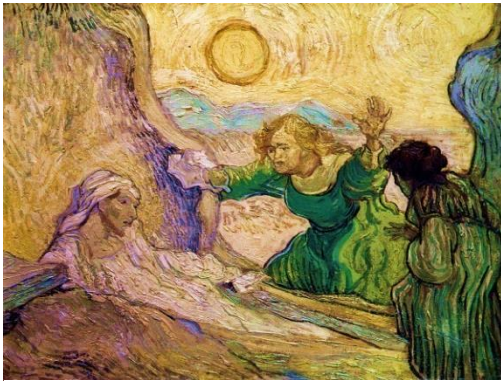
*Trigal com papoulas e cotovias, Paris, verão – 1887, 54x65,5 cm*



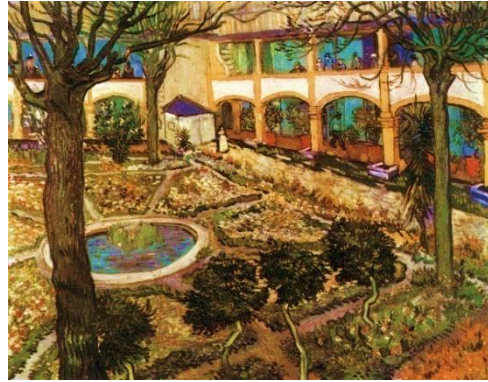
*Café noturno, Arles, setembro – 1888, 70x89 cm*



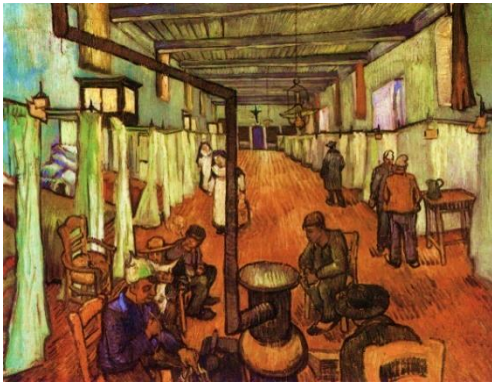
*Quatro girassóis cortados, Paris, agosto/setembro – 1887, 60x100 cm*



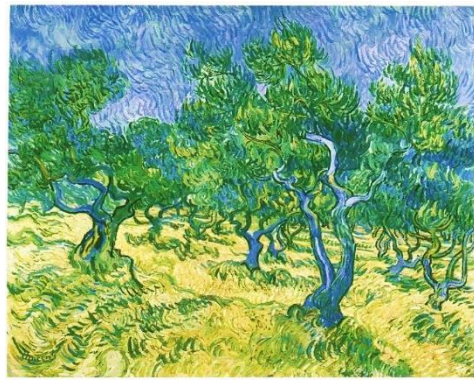
*A ressurreição de Lázaro, Saint-Rémy, maio – 1890, 50x65 cm (releitura Rembrandt)*



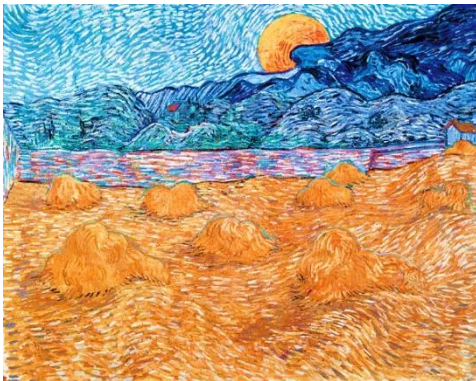
*Pátio do hospital, Arles, abril – 1889, 73x92 cm*



*Dormitório do hospital, Arles, abril – 1889, 74x92 cm*



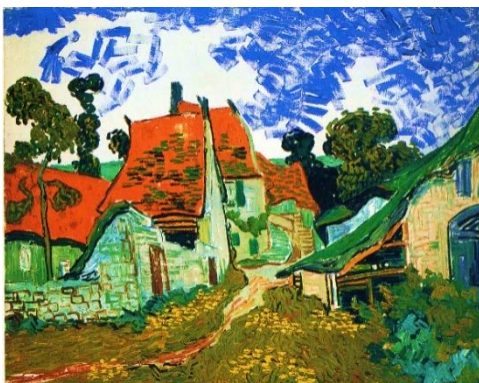
*Olival, Saint-Rémy, meados de junho – 1889, 72x92 cm*



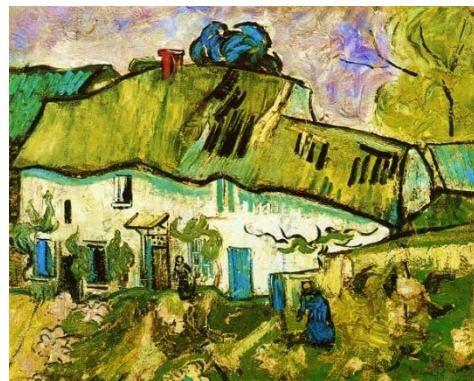
*Ascensão da lua, Saint-Rémy, começo de julho – 1889, 72x92 cm*



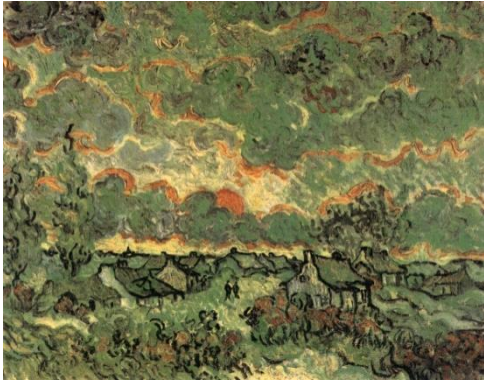
*Trigal com ceifeiro ao sol, Saint-Rémy, final de junho – 1889, 72x92 cm*



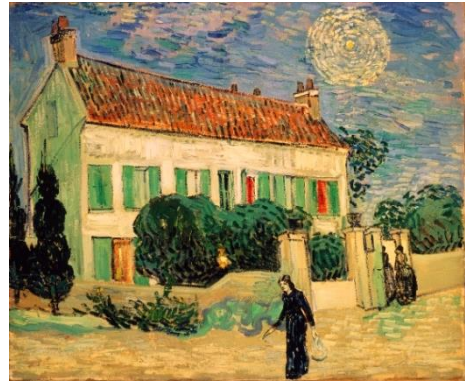
*Rua em Auvers, Auvers-sur-Oise, maio – 1890, 73x92 cm*



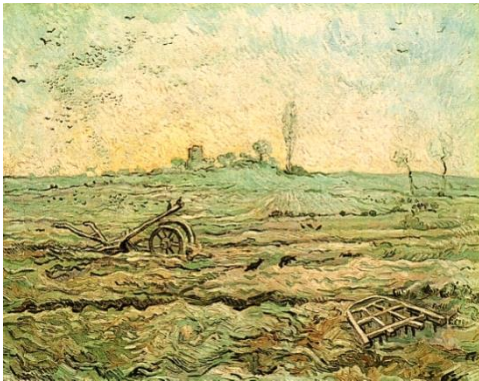
*Casa de campo com duas figuras, Auvers-sur-Oise, maio – 1890, 38x45 cm*



*Recordação do norte, Saint-Rémy, março-abril – 1890, 29x36 cm*



*A casa branca a noite, Auvers-sur-Oise, junho – 1890, 59,5x73 cm*



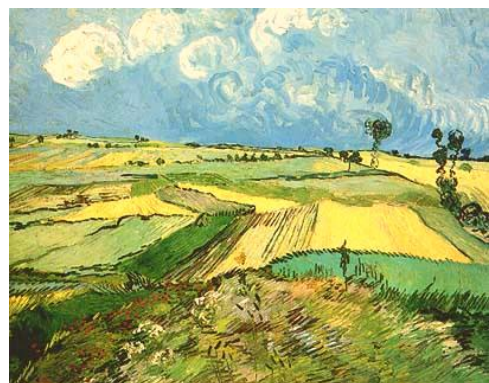
*Ancinho e arado, Saint-Rémy, janeiro – 1890. 72x92 cm. Releitura Millet*



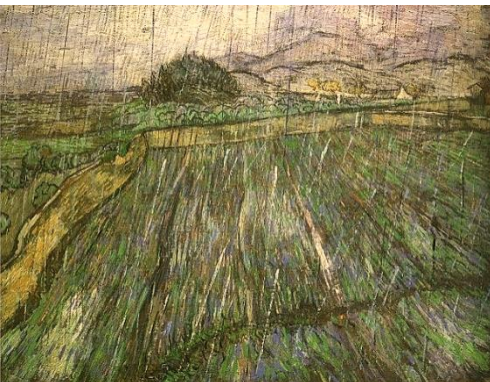
*Paisagem com três árvores e casinhas, Auvers-sur-Oise, maio – 1890, 64x78 cm*



*Campo de trigo verde ao nascer do sol, Saint-Rémy, dezembro – 1889, 71x90,5 cm*



*Trigal em Auvers com nuvens, Auvers-sur-Oise, julho – 1890, 73x92 cm*



*Trigal com chuva, Saint-Rémy, começo de novembro – 1889, 73,5x92,5 cm*



*Paisagem de Auvers com chuva, Auvers-sur-Oise, Julho – 1890, 50x100 cm*



*Trigal com corvos, Auvers-sur-Oise, julho – 1890, 50,5x103 cm*



*Trigal com céu tempestuoso, Auvers-sur-Oise, julho – 1890, 50x100,5 cm*

## Pinturas de orientação vertical



*Avenida dos Álamos no outono, Nuenen, outubro – 1884, 98,5x66 cm*



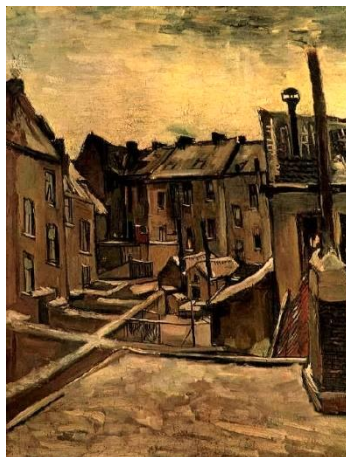
*Autorretrato com cachimbo, Paris, primavera – 1886, 46x38 cm*



*Cabeça de camponesa com toca branca, Nuenen, abril – 1885, 47,5x35,5 cm*



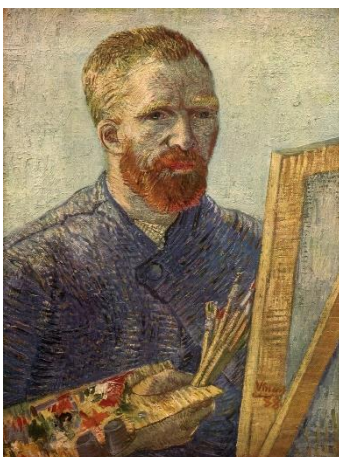
*Cabeça de camponesa com toca branca, Nuenen, maio – 1885, 43,5x35,5 cm*



*Quintais com neve, Antuérpia, dezembro – 1885, 44x33,5 cm*



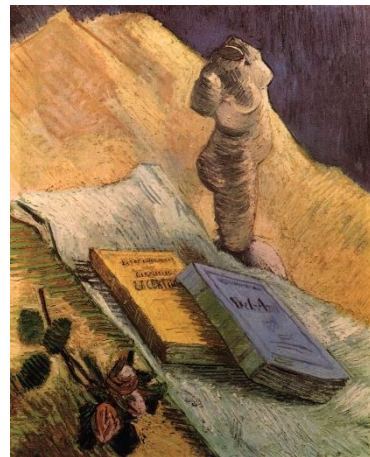
*Vista de Paris na rua Lepic, Paris, primavera – 1887, 46x38 cm*



*Autorretrato com cavalete, Paris, começo de 1888, 65,5x50,5 cm*



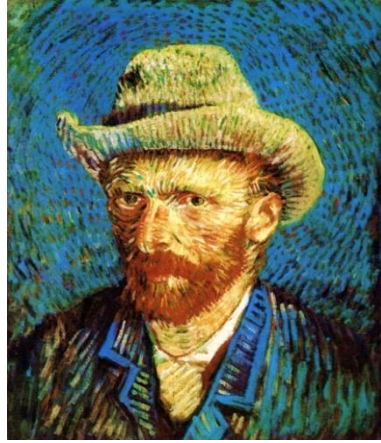
*Autorretrato, Paris, outono – 1887, 47x35 cm*



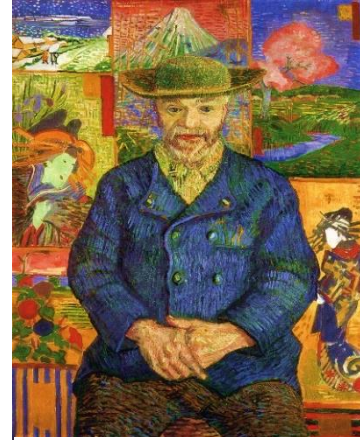
*Natureza-morta com estátua de gesso, uma rosa e duas novelas, Paris, dezembro – 1887, 47x35 cm*



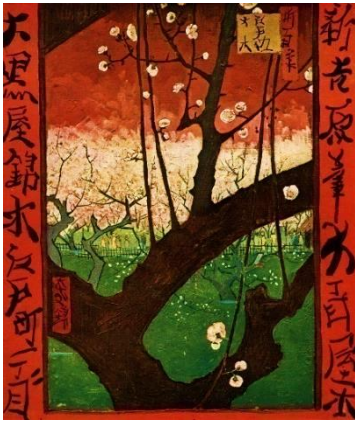
Agostina Segatori no café do Tamborim, Paris, fevereiro/março – 1887, 55,5x46,5 cm



Autorretrato com chapéu de feltro cinza, Paris, inverno 1887/88, 40,6x31,8 cm



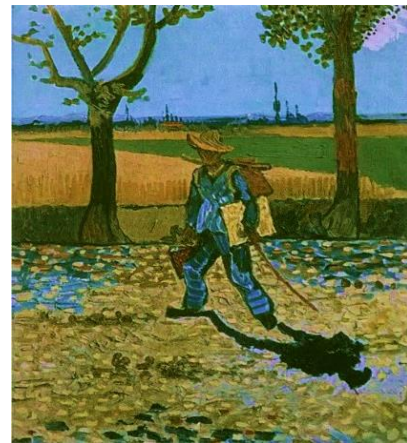
Retrato de Père Tanguy, Paris, outono – 1887, 92x75 cm



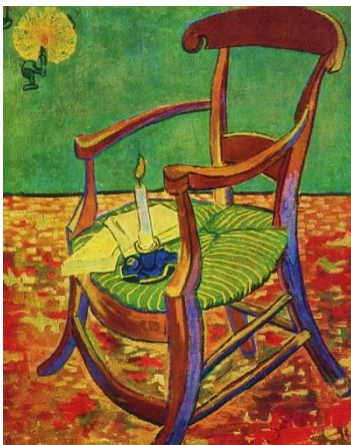
Japão: ameixeira em flor, Paris setembro/outubro – 1887, 55x46 cm, (releitura Hiroshige)



Pessegueiro em flor, Arles, abril-maio – 1888, 80,5x59,5 cm



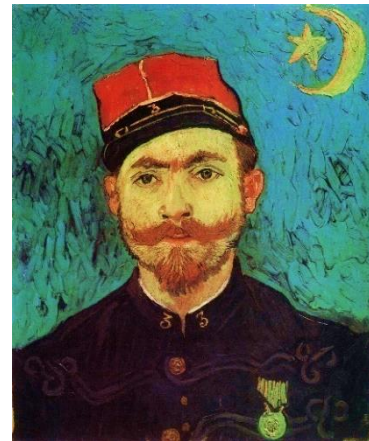
O pintor em seu caminho para o trabalho, Arles, Júlio – 1888, 48x44 cm



Cadeira de Gauguin, Arles, dezembro – 1888, 90,5x72,5 cm

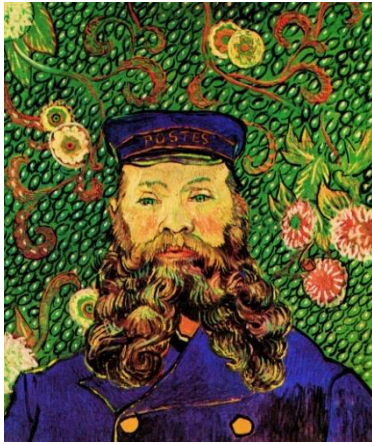


L'Arlésienne (Madame Ginoux), Saint-Rémy, fevereiro – 1890, 60x70 cm.

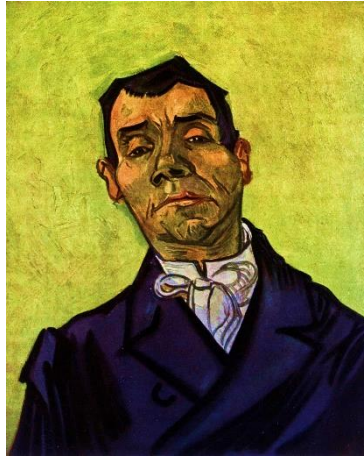


Retrato de Milliet, Arles, final de setembro – 1888, 60x49 cm

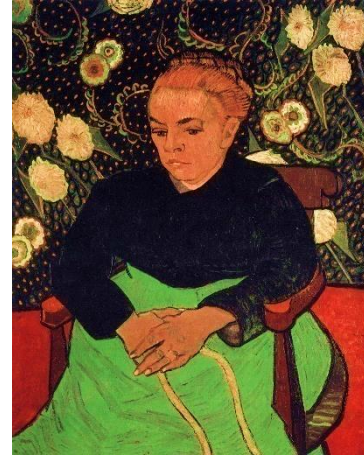




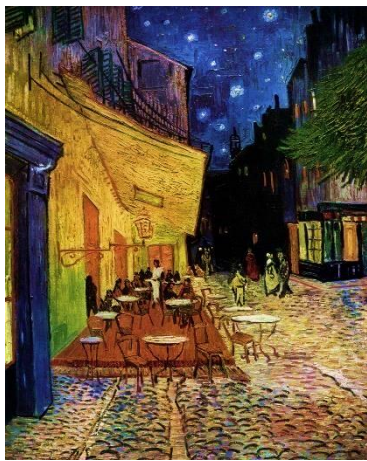
*Retrato de Joseph Roulin, Arles, abril – 1889, 64x54,5 cm*



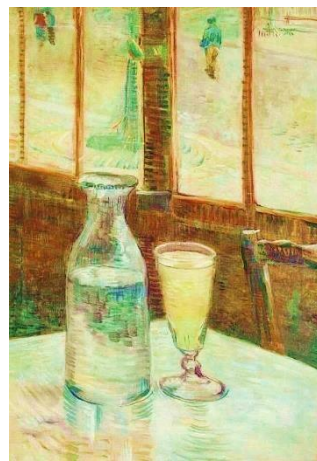
*Retrato de Joseph-Michel Ginoux, Arles, dezembro – 1888, 65x54,5 cm*



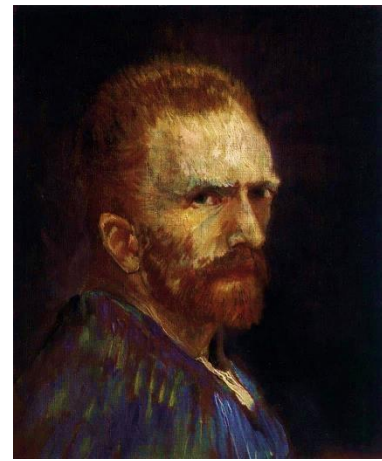
*La Berceuse (Augustine Roulin) Arles, janeiro – 1889, 93x73 cm*



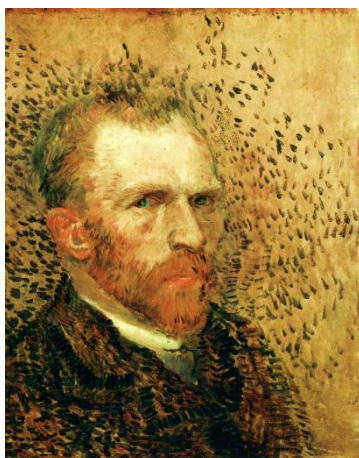
*Esplanada de um café a noite, Arles, setembro – 1888, 81x65,5 cm*



*Natureza-morta com absinto, Paris, primavera – 1887, 46,3x33 cm*



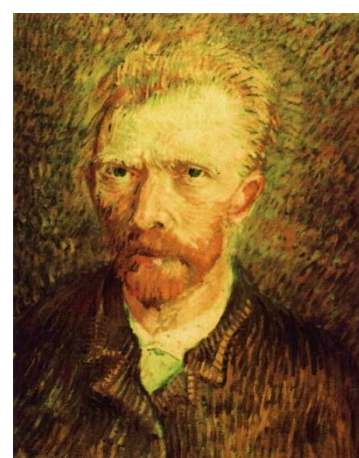
*Autorretrato, Paris, verão – 1887, 41x33,5 cm*



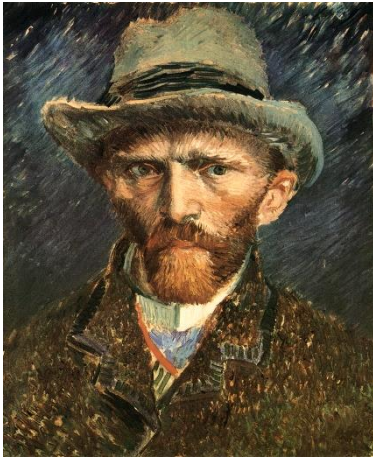
*Autorretrato, Paris, primavera-verão – 1887, 41x33 cm*



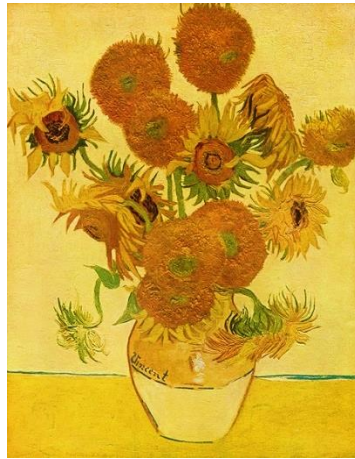
*Cinco girassóis em um jarro, Arles, agosto – 1888, 98x69 cm*



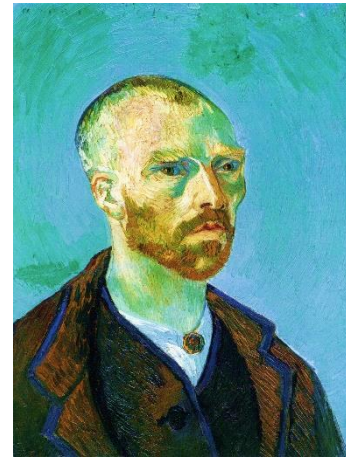
*Autorretrato, Paris, inverno – 1887/88, 46x38 cm*



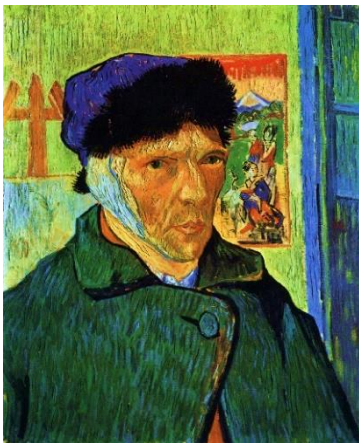
*Autorretrato com chapéu de feltro cinza, Paris, inverno – 1886/87*



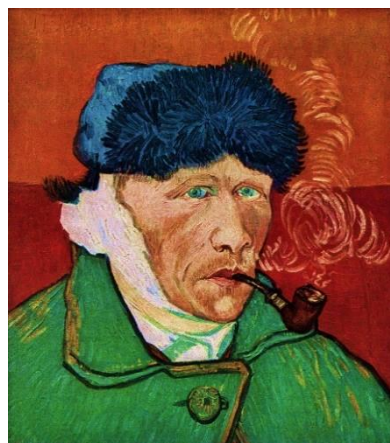
*Jarro com quatorze girassóis, Arles, agosto – 1888, 93x73 cm*



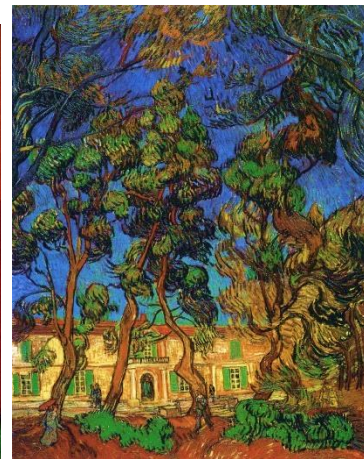
*Autorretrato dedicado a Paul Gauguin, Arles, setembro – 1888, 62x52 cm*



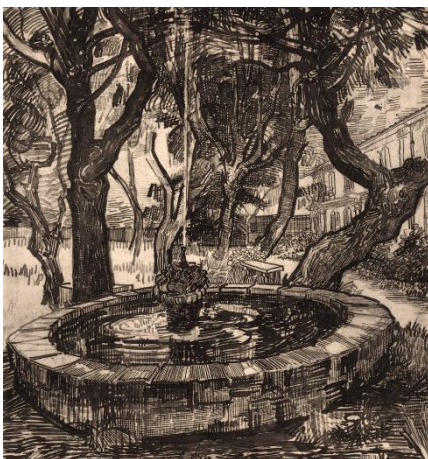
*Autorretrato com orelha enfaixada, Arles, janeiro – 1889, 60x49 cm*



*Autorretrato com orelha enfaixada e cachimbo, Arles, janeiro -1889, 51x45 cm*



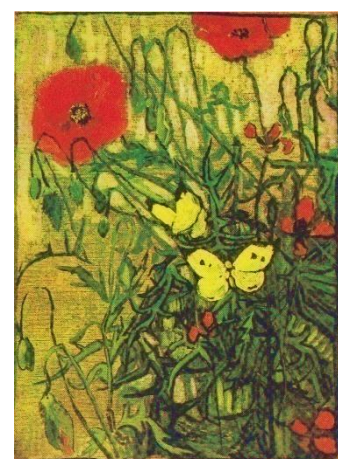
*Árvores no jardim do hospital de Saint-Paul, Saint-Rémy, outubro 1889, 90,2x73,3 cm*



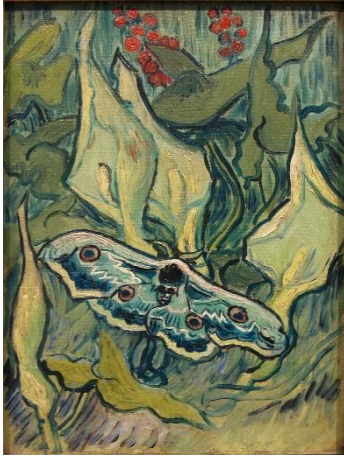
*Fonte no jardim do hospital de Saint-Paul, Saint-Rémy, maio – 1889, 49,5x46 cm*



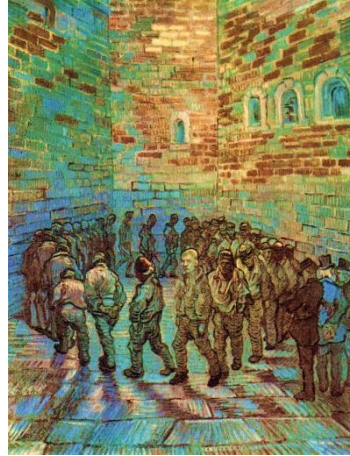
*Natureza-morta, Paris, primavera - 1886, 26x20 cm*



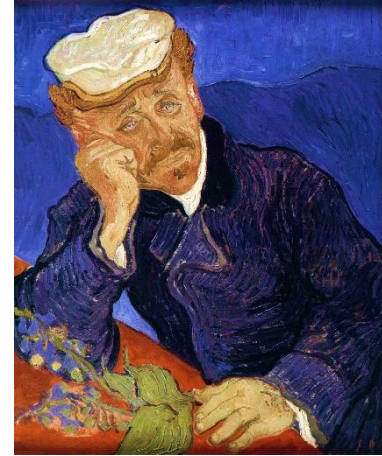
*Papoulas e mariposas, Saint-Rémy, abril/maio – 1890, 34,5x25,5 cm*



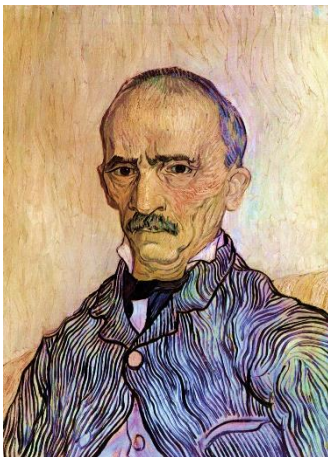
*Mariposa pavão, Saint-Rémy, maio – 1889, 33,5x24,5 cm*



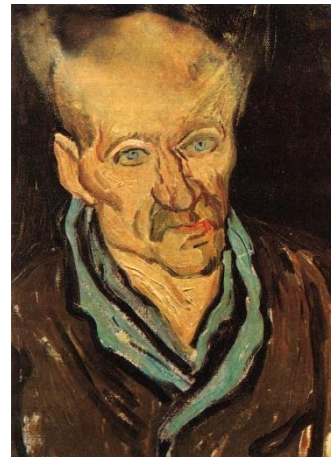
*Prisioneiros se exercitando, Saint-Rémy, fevereiro – 1890, 80x64 cm, releitura Doré*



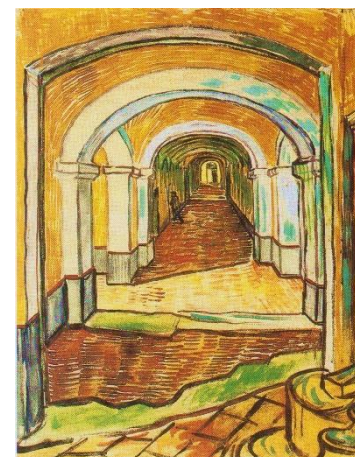
*Retrato do Dr. Gachet, Auvers-sur-Oise, junho – 1890, 68x57 cm*



*Retrato do vigilante chefe Trabuc do hospital de Saint-Paul, Saint-Rémy, setembro – 1889, 61x46 cm*



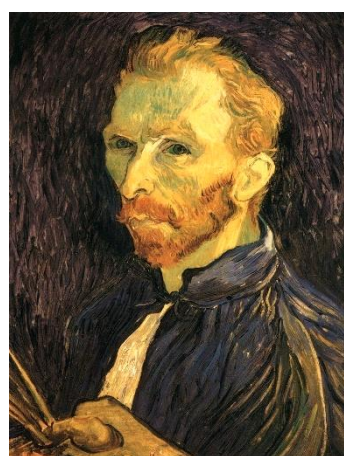
*Retrato de um paciente do hospital de Saint-Paul, Saint-Rémy, outubro – 1889, 32,5x23,5 cm*



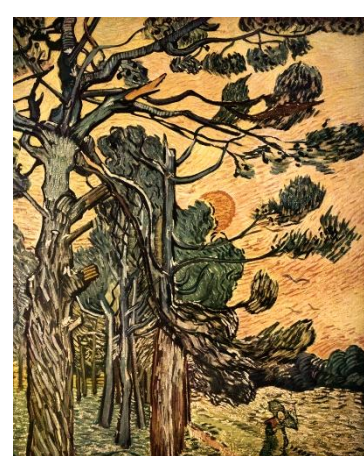
*Corredor do hospital de Saint-Paul, Saint-Rémy, outubro – 1889, 61x47,5 cm*



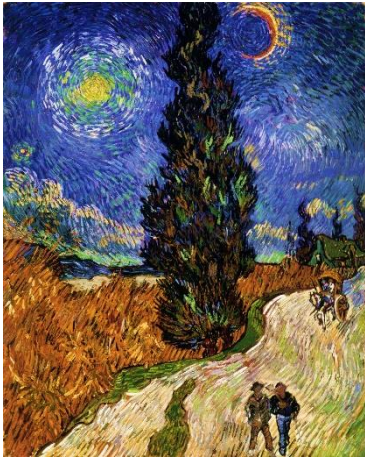
*Recepção do hospital Saint-Paul, Saint-Rémy, outubro – 1889, 61x47 cm*



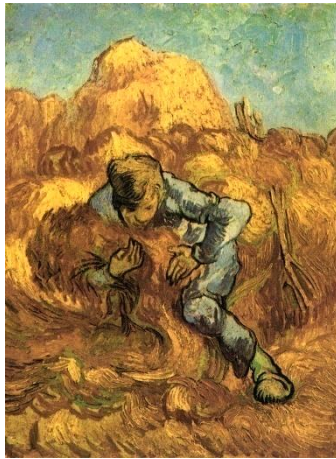
*Autorretrato, Saint-Rémy, final de agosto – 1889, 57x43,5 cm*



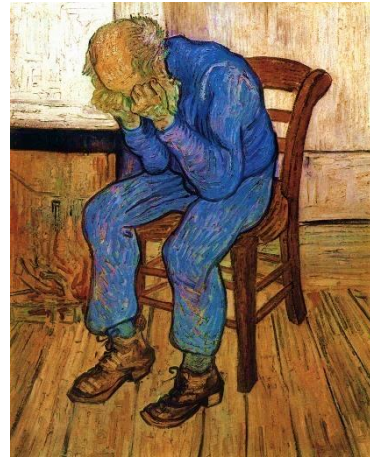
*Pinheiros ao pôr do sol e figura feminina, Saint-Rémy, novembro – 1889, 92x73 cm*



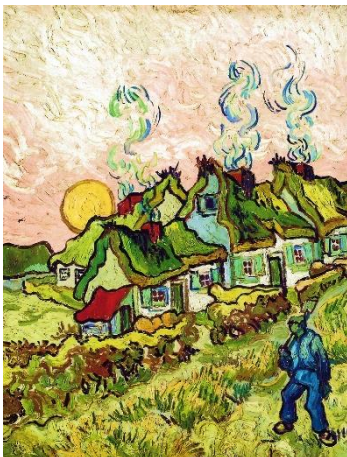
*Caminho com cipreste, Auvers-sur-Oise, maio – 1890, 81x65 cm*



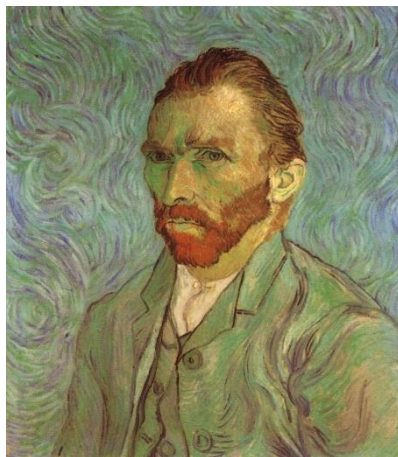
*Ceifador guardando trigo, Saint-Rémy, setembro – 1889, 44,5x32 cm*



*O ancião aflito, Saint-Rémy, abril-maio – 1890, 81x65 cm*



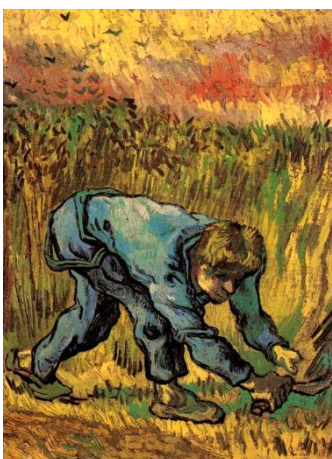
*Casa de campo ao pôr do sol, Saint-Rémy, fevereiro – 1890, 50x39 cm, (recordação do norte)*



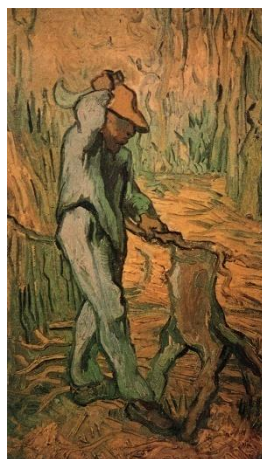
*Autorretrato, Saint-Rémy, setembro – 1889, 65x54 cm*



*Pietà, Saint-Rémy, setembro – 1889, 73x60,5 cm, releitura Delacroix*



*O ceifador com foice, 1889, Arles.*



*O lenhador, Saint-Rémy, fevereiro – 1890, 43,5x25 cm*

## **Anexo B– transcrição da voz over em francês**

*Décembre 1883*

*Le froid pèse sur la plaine maré cageuse.*

*Au bout de la route, Nuenen, petit village de Hollande, enserre frileusement quelques pauvres maisons.*

*Un homme frappe à la porte du presbytère paternal.*

*Vincent Van Gogh, fils de Théodore Van Gogh, pasteur de Nuenen, revient.*

*Il était prédicateur, mais il prêchait mal. La violence de sa foi effrayait les fidèles.*

*C'est en essayant d'exprimer d'une autre manière son amour des hommes qu'il se découvre peintre.*

*Pour lui, son pays natal devient un livre d'images.*

*Il veut témoigner par ses tableaux de lamisère des paysans.*

*Il regarde intensément les êtres et les objets avec le même amour.*

*Mais il se lasse bientôt de peindre ce pays triste et silencieux.*

*D'autres horizons l'appellent.*

*Quittant Nuenen, un soir de novembre, Van Gogh, solitaire, s'engage vers son destin.*

*Paris l'accueille, un Paris immense, peuplé d'espoir et de promesses, où il va pouvoir promener son ardente curiosité.*

*Un petit appartement, rue Victor Massé . Une nouvelle palette, de nouvelles couleurs, et de nouvelles lectures.*

*Dans les rues et les cafés de Montmartre, il rencontre d'autres artistes: Lautrec, Seurat, Gauguin.*

*Partout des hommes nouveaux, à la recherche d'un art nouveau.*

*Mais certains soirs de solitude, Il sent peser sur lui l'égoïsme de la grande ville.*

*Il rêve d'autres joies plus profondes, d'une autre lumière.*

*Les estampes japonaises, vont temps contemplées dans la boutique du père Tanguy, le hantent.*

*Comme il a quitté les marais de Hollande, il quitte le ciel gris de Paris. Il fuit vers le soleil. Cette fois, ce n'est plus un rêve, ce ne sont plus des estampes japonaises.*

*Le soleil brûle et les fleurs se laissent cueillir.*

*C'est la Provence, le terme du voyage. Dans la campagne d'Arles, au long des routes, Van Gogh regarde, dans un enthousiasme croissant. Les couleurs vibrent dans l'air surchauffé. Les êtres et les choses paraissent confondus dans un même éblouissement.*

*Il rentre le soir tout enfiévré dans sa chambre solitaire.*

*De temps à autre, des voisins, de amis viennent poser pour lui. Dans un calme illusoire, il peint sans ménager ses forces. Un jour, Van Gogh sent brusquement l'apparence des choses lui échapper.*

*Un soir de Noël, le drame éclate. Dans un accès de folie, Van Gogh s'est tranché l'oreille. L'hospice de Saint Rémy se referme sur lui. Un jardin entouré de murs. Un silence inhabituel. Un calme angoissant. Une nature où tout deviant présage.*

*Il faut peindre, pourtant, ne serait-ce que des salles d'hospice. Continuer sans cesse à peindre, alors même qu'on est prisonnier de soi-même... et des autres.*

*Les médecins déclarent que l'état de Van Gogh s'améliore. On lui ouvre la porte de l'asile. Il s'échappe.*

*La nature le frappe au visage. Il faut peindre, peindre le champ du monde. Mais le monde tourne si vite, comment le saisir? On ne joue pas impunément avec le feu. Et ce n'est pas pour rien que les tourterelles s'appellent des soleils. Arrivé au sommet de son art, Van Gogh vainqueur, s'arrête, saisi de vertiges.*

*À bout de forces, il se réfugie en Ile-de-France, à Auvers-sur-Oise. De calmes chaumières toutes pareilles à celles de son village natal. Mais le feu brûle désormais en lui. Pouvoir enfin abandonner à cette paix qu'il a tant cherchée. Renoncer à tout, il l'a depuis long temps accepté, mais pas à son œuvre.*

*A peine six années de travail acharné Van Gogh se rebelle. Tout son être crie. Pourtant, il faut choisir. Le 27 juillet, 1890, trop jeune pour connaître la gloire, mais sur d'elle, au milieu d'un champ, devant son chevalet, Van Gogh se tire une balle dans le cœur".*

## **Anexo C– Tradução Interlingual: a voz over em português.**

"Dezembro 1883.

O frio pesa sobre a planície pantanosa.

No final da estrada, Nuenen, pequena cidade da Holanda, comporta algumas pobres casas frias.

Um homem bate à porta do pai presbítero.

Vincent Van Gogh, filho de Théodore Van Gogh, pastor de Nuenen, volta.

Ele era pregador, mas pregava mal. A violência de sua fé assustava os fiéis.

Buscando exprimir seu amor pelos homens de outra maneira é que ele se descobre pintor.

Para ele, seu país natal torna-se um livro de imagens.

Ele deseja deixar nos seus quadros um testemunho da miséria dos camponeses.

Ele observa intensamente os seres e os objetos com o mesmo amor.

Mas ele deixa de pintar esse país triste e silencioso.

Outros horizontes o chamam.

Indo embora de Nuenen, uma noite de novembro, Van Gogh, solitário, se engaja em seu destino.

Paris o acolhe, uma Paris imensa, povoada de esperanças e de promessas onde ele poderá dar vazão à sua ardente curiosidade.

Um pequeno apartamento na rua Victor Massé. Uma nova paleta, de novas cores e de novas leituras.

Nas ruas e nos cafés de Montmartre, ele encontra outros artistas: Lautrec, Seurat e Gauguin.

Ao redor de novos homens, à procura de uma nova arte.

Mas, em algumas noites solitárias, sente pesar sobre ele o egoísmo da grande cidade.



Ele sonha com outras felicidades mais profundas, de uma outra luz.

As estampas japonesas vistas na loja de Pai Tanguy o assombram.

Do mesmo modo como abandonou o pântano da Holanda, ele abandona o céu cinza de Paris. Ele caminha em direção ao sol. Dessa vez não é mais um sonho, não são mais estampas japonesas.

O sol queima e as flores se deixam colher.

É a Provence o fim da viagem. Nos campos de Arles, ao longo das estradas, Van Gogh olha com entusiasmo crescente. As cores vibram no ar superaquecido. Os seres e as coisas parecem confundidos em um mesmo brilho intenso.

Ele entra noite adentro febril no seu quarto solitário.

De tempos em tempos, vizinhos e amigos posam para ele. Em uma calma ilusória, ele pinta sem poupar suas forças. Um dia, Van Gogh sente bruscamente a aparência das coisas escapando dele.

Uma noite de Natal, o drama eclode. Em um acesso de loucura, Van Gogh corta sua orelha. O hospício de Saint Rémy se fecha sobre ele. Um jardim cercado de muros. Um silêncio inabitual. Uma calma agonizante. Uma natureza onde tudo torna-se presságio.

É necessário pintar. Entretanto, não serão senão salas de hospício. Continuar sem cessar a pintar, mesmo sendo prisioneiro de si mesmo... e dos outros.

Os médicos declaram que o estado de Van Gogh melhora. Abrem a ele a porta do asilo. Ele escapa.

A natureza invade sua visão. É necessário pintar, pintar o campo do mundo. Mas o mundo gira muito rápido, como fazer? Não se brinca impunemente com o fogo. Não é por caso que os girassóis se chamam sóis. No topo de sua arte, Van Gogh, vencedor, pára, tomado por vertigens.

Ao fim de suas forças, ele se refugia na Ile-de-France, em Auvers-sur-Oise. De calmas palhoças muito parecidas àquelas de sua cidade natal. Mas o fogo queima nele. Poder enfim se abandonar a essa paz tanto procurada por ele. Renunciar a tudo. Depois de muito tempo, ele aceitou. Mas não para a sua obra.

Depois de seis anos de trabalho intenso, Van Gogh se rebela. Todo seu ser grita. Ainda, é necessário escolher. No dia 27 de julho, 1890, muito jovem para conhecer sua glória, mas acima dela, no meio de um campo, de frente ao seu cavalete, Van Gogh dá um tiro em seu coração".

## **Anexo D - Outras produções fílmicas: Vincent Van Gogh por câmeras diversas**

*Van Gogh* (1947), de Alain Resnais

*Lust for Life* (1956), de Vincente Minnelli

*The life and the death of Vincent* (1987), de Paul Cox

*Dreams* (1990), de Akira Kurosawa

*Vincent e Theo* (1991), de Robert Altman

*Van Gogh* (1991), de Maurice Pialat

*The Eyes of Van Gogh* (2005), de Alexander Barnett

*The yellow house* (2007), de Chris Durlacher

*Van Gogh: Painted with words* (2010), de Andrew Hutton

*Loving Vincent* (2017), de Dorota Kobiela e Hugh Welchman