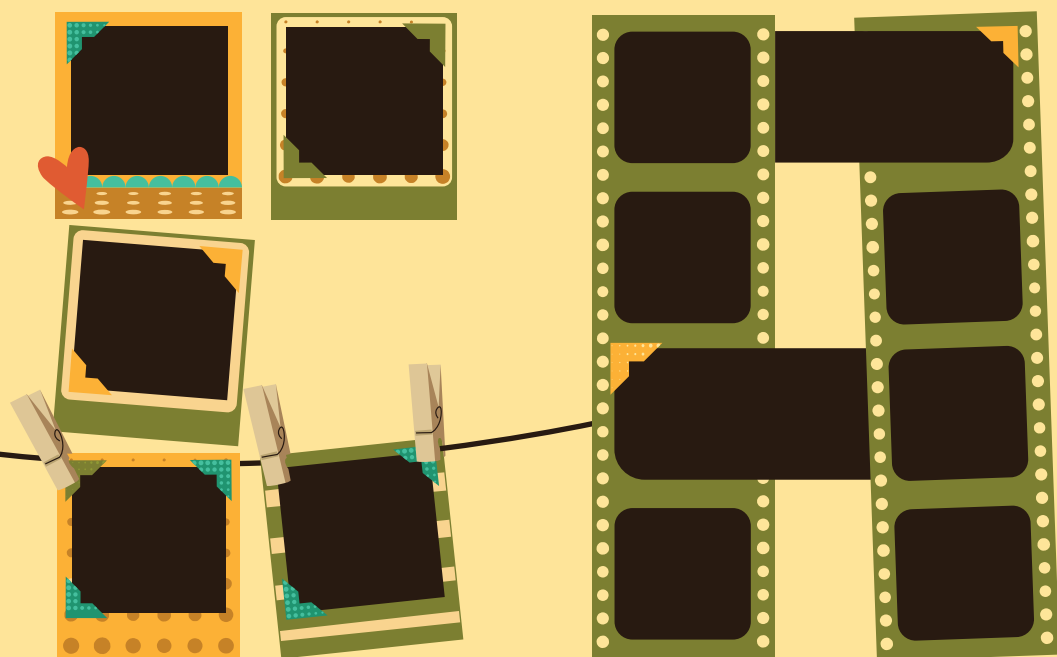


# CINEMA E OUTRAS ARTES IV

## DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA  
ANA CATARINA PEREIRA  
ALFREDO TAUNAY  
LILIANA ROSA  
NELSON ARAÚJO  
(Editores)



# **CINEMA E OUTRAS ARTES IV**

## **DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS**

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

ALFREDO TAUNAY

LILIANA ROSA

NELSON ARAÚJO

(Editores)

## Ficha Técnica

### Título

Cinema e Outras Artes IV  
Diálogos e Inquietudes Artísticas

### Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,  
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

### Editora LabCom

[www.labcom.ubi.pt](http://www.labcom.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)  
Cristina Lopes (paginação)

### ISBN

978-989-654-773-8 (papel)  
978-989-654-775-2 (pdf)  
978-989-654-774-5 (epub)

### DOI

10.25768/21.04.05.01

### Depósito Legal

484625/21

### Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2021

© 2021, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay  
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2021, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



## Índice

Apresentação	13
La representación simbólica del universo Eco/Annaud, a través de <i>El Nombre de la Rosa</i> Begoña Gutiérrez San Miguel	17
A percepção das artes em Antonioni: do <i>Deserto Vermelho</i> ao <i>O Mistério de Oberwald</i> Rosa Alice Branco	41
PARTE 1 - AS PALAVRAS NO CINEMA	69
O filme biográfico e a adaptação: Representações de escritores em <i>An Angel at My Table</i> e <i>Bright Star</i> de Jane Campion Margarida Esteves Pereira	71
Do suposto “brechtianismo” da crítica cinematográfica europeia entre os anos 1960 e 1970 Maria Alzuguir Gutierrez	91
A influência brechtiana nas propostas estéticas do novo cinema alemão Liliana Rosa	109
Helena de Troia e a romantização da feminilidade helênica nas obras cinematográficas norte-americanas Sílvia Cristina da Silva Botti Wichan	123
A viagem ao surrealismo de Federico Garcia Lorca Mirian Estela Nogueira Tavares & María Jesús Botana Vilar	151
PARTE 2 - SONORIDADES	163
A música na construção de práticas representacionais e estereotipadas do pós-humano em audiovisuais André Malhado	165

A estrutura musical de <i>Eyes Wide Shut</i> Paulo Dias	191
O som como espelho cultural de uma nação: um estudo da articulação sonora e composição estética da obra <i>Feel the Sounds of Kenya</i> Julia Bohatch Batista	211
PARTE 3 - PINTURA E ILUSTRAÇÃO	231
Uma leitura de <i>24 Frames</i> de Abbas Kiarostami: a última expressividade poética das imagens para além do afirmar da técnica António Júlio Andrade Rebelo	233
The Impact of Pieter Bruegel's <i>The Hunters in the Snow</i> on the <i>Worlding</i> of the Cinema Amresh Sinha	245
Do Cinema para a Pintura: uma análise sobre a presença do cinema na pintura Carlos Alberto de Matos Trindade	267
O cinema como pedagogia cultural: Breve nota crítica sobre os modos como o cinema (nos) educa ao abordar a pintura Leonardo Charréu	297
Crossroads: when cinema invaded illustration or vice-versa? The case of book trailers of Catarina Sobral's picture books Ana Isabel Albuquerque	309
PARTE 4 - A RELAÇÃO COM O ESPAÇO	333
Cinema theatres in the works of Francesco Jodice and Urbonas Eleonora Roaro	335
Byung-Chul Han va al cine: La agonía del eros en la sala de proyección Juan José Domínguez López	351

O fora de campo no cinema e nas artes: para uma poética da ausência Luís Nogueira & Fernando Cabral	367
Rodar en el escenario. El edificio teatral como condicionante Yolanda Martínez Domingo	383
Perversões cinematográficas do espaço a partir do teatro de câmara Pedro Crispim Santos Álvaro	405
Diálogos intertextuales en <i>La Vénus à la fourrure</i> (Roman Polanski, 2013) Alberto Román Padilla Díaz	425
Sensualidade e "puritanismo": a moda e a <i>performance</i> de Norma Shearer e Olivia de Havilland Miguel Moreira	443
Autoria e Organização	463

# **O CINEMA COMO PEDAGOGIA CULTURAL: BREVE NOTA CRÍTICA SOBRE OS MODOS COMO O CINEMA (NOS) EDUCA AO ABORDAR A PINTURA**

Leonardo Charréu

## **1. Pedagogia cultural, âmbitos e princípios**

Segundo dois autores-referência de uma outra interessante dimensão da pedagogia (que não nos interessa abordar aqui: *a pedagogia crítica*), Henri Giroux e Peter McLaren (1995), e considerando que a pedagogia não é exclusiva da instituição escolar tradicional, podemos dizer que qualquer situação, ou lugar, em que o conhecimento seja produzido, permitindo uma tradução de uma dada experiência para uma determinada comunidade, sem a presença física de um mestre ou professor formal, configura um contexto de *pedagogia cultural*. E é cultural precisamente porque está na base da regulação de um conjunto de modos de ser e de condutas que afetam as pessoas e os diversos grupos sociais que formam parte numa determinada cultura (Camozzato, Carvalho & Andrade, 2016).

A pedagogia cultural transmite então tipos de pensamento, atitudes, valores, crenças, etc., que configuram determinados tipos de identidades e subjetividades que se acomodam, por vezes de forma conflituante, no seio de uma dada cultura. Esses conflitos emergem das relações de poder que se estabelecem frequentemente entre os atores que, historicamente, sempre foram privilegiados e aqueles que, de um modo ou de outro, têm procurado algum tipo de reconhecimento e de participação. O chamado currículo formal escolar mais não

faz do que elencar um conjunto de conhecimentos e saberes (configurados nas disciplinas formais) que a parte dominante da sociedade considera serem preferíveis relativamente a todos os outros que (por vezes) tende a marginalizar. A pedagogia cultural implicou um giro, uma espécie de redirecionamento para outras áreas, em particular a mediática, como sublinha Ruth Sabat em artigo publicado, no início dos anos 2000, numa revista de estudos feministas, precisamente uma temática longamente marginalizada pelos processos tradicionais de escolarização formal:

A maioria dos estudos realizados no campo educacional esteve por muito tempo voltado para a instituição escolar como espaço privilegiado de operacionalização da pedagogia e do currículo. Hoje, entretanto, torna-se imprescindível voltar a atenção para outros espaços que estão funcionando como produtores de conhecimentos e saberes, e a mídia é apenas um desses exemplos. (2001: 9)

A pedagogia cultural é, por isso, também uma forma de acesso a um conjunto extenso de saberes e conhecimentos empurrados para fora do que se entende dever ser hegemonicamente aprendido (metanarrativas). É certo que é, muitas vezes, complementar da pedagogia formal, mas não deixa também de ser frequente uma espécie de fricção entre a pedagogia formal escolar e a pedagogia cultural, sobretudo quando esta última envereda pelas micronarrativas do quotidiano e pelas chamadas temáticas socialmente fraturantes, polemizando e debatendo ideias que não encaixam no modelo de sociedade que é tomado como referência.

Como lugares de pedagogia cultural, encontramos naturalmente a instituição escolar, mas o termo é sobretudo aplicado para tudo aquilo que aprendemos também nas bibliotecas e nos livros, na televisão, nos cinemas, nos teatros, nos jornais e revistas, em alguns jogos e brinquedos, na publicidade e na propaganda, nos videojogos, nos museus e galerias, nas feiras e exposições e, ultimamente, na internet (*websites* e redes sociais), o que amplia exponencialmente a listagem dos lugares de aprendizagem cultural proposta por Shirley Steinberg e Joe Kincheloe (2001).

Com as pedagogias culturais alarga-se:

[...] a consciência de onde, como e porque se aprende, pois elas enfatizam que, querendo ou não, continuamos aprendendo, independentemente do lugar onde estejamos, dos recursos que dispomos e manipulamos, das pessoas com as quais interagimos. (Tourinho & Martins, 2014: 12)

Todos nós temos presente, de forma mais ou menos clara, os lugares onde aprendemos “conteúdos” com os quais, entrelaçados com os escolares, ou aprendidos isoladamente, nos aproximam de significados que, de outro modo, escapariam ao nosso conhecimento e inteligibilidade. Durante muito tempo, aprendemos de uma tradição oral (sobretudo com os mais velhos) e de fontes impressas: os livros, quantas vezes, muitos deles, “proibidos” (sempre os mais apetecidos) por estarem na margem daquilo que está convencionalizado. No entanto, reforçando o que atrás afirma Sabat (2001):

A cultura impressa está sendo deslocada de maneira irreversível pela ascensão de uma cultura visual, ou melhor, multimidiática, intensa e vigorosa, criada rapidamente e de forma crescente por tecnologias digitais que desestabilizam e reconfiguram os modos como pensamos e nos relacionamos com a política, com a educação e com as artes e a cultura num contexto de um cotidiano cada vez mais globalizado e conectado, espetacularizado e segmentado. (Tourinho & Martins, 2014: 12)

É explorando um pouco dessa “espetacularização” da transmissão do conhecimento de aspetos importantes da cultura (no caso particular, “conteúdos” de História da Arte) que vemos o cinema como um meio extraordinariamente potente e persuasivo de difusão de conhecimento. Veremos, a seguir, que ilações tiramos sobre a integração do cinema num contexto mais amplo do que podemos considerar um ecossistema estético (Medeiros & Pimentel, 2013) e do papel de filmografias sobre vida e obra de alguns artistas (Thivat, 2011).

## 2. A pintura no cinema, um olhar em movimento na cultura visual e nos ecossistemas estéticos contemporâneos

A cultura visual, não sendo exatamente uma disciplina como aquelas que conhecemos dos currículos tradicionais, é resolutamente uma área de confluência disciplinar onde convergem disciplinas tão variadas como os Estudos Culturais, os Estudos Feministas, os Estudos de Género, os Estudos Fílmicos, os Estudos de Fotografia, a Teoria e a Crítica de Arte, a Antropologia e a Sociologia Visual, a Pedagogia Crítica, entre muitas outras. De alguma maneira, não se opondo totalmente à História da Arte clássica, procura expandir os seus objetos de estudo, saindo frequentemente da “grande arte” para o mundo das imagens que veiculam as chamadas micro-narrativas do quotidiano, que mais não são do que aquilo que deriva ou afeta a vida das pessoas comuns, quantas vezes também ela própria abordada pela chamada *grande arte*, em particular no período a que se convencionou chamar de moderno. Estamos a referir-nos, por exemplo, às pinturas de representações e iconografias sociais visíveis já precocemente em Velázquez, no século XVII, com a emblemática pintura *Velha fritando ovos* (1618); e, dois séculos depois, em Courbet, com *Os britadores de pedra* (1849) e *O funeral em Ornans* (1849-1850); em Degas, com a extensa série de pastéis secos *Le Tub* (1886); e em muitos outros artistas que povoam os manuais de História da Arte.

Então, as imagens da arte “dos museus”, da chamada alta cultura, vivem hoje em dupla conexão com as suas reproduções que circulam no espaço mediático (em particular, no espaço cibernético) e com outras imagens com as quais dialogam e buscam nexos de proximidade, de parentesco, de oposição, ou qualquer outro tipo de relação (ver Efendi, 2016a, 2016b, 3 2017), num mundo que se complexificou de tal forma que se torna, hoje, muito difícil realizar estudos académicos no extenso campo das artes visuais e da visualidade sob um enfoque disciplinar único.

Surge, aqui, o conceito de *ecossistema estético*, cuja definição apresentada por Afonso Medeiros e Lucia Gouvêa Pimentel, organizadores da introdução

do livro de Atas do Congresso da ANAP de 2013, realizado em Belém do Pará, no Brasil, nos parece suficientemente sugestiva:

Considerando-se o estatuto da arte e da imagem na atualidade, a ambiência parece ser a da diversidade, seja de processos, de técnicas ou de conceitos. Alguns autores, como Gilles Deleuze, Félix Guattari (1992) e Josep Domènech (2011), sugerem a percepção das artes e das imagens numa relação de interdependência e intervenção entre estas e os demais universos da cultura humana e, por isso, não deixam de recorrer às ideias de ecologia e/ou meio ambiente que, conseqüentemente, podem ser estendidas às concepções de prevaricação, contaminação, adaptabilidade, sobrevivência, parasitismo, sustentabilidade, afinidade, canibalismo, relação, mestiçagem, sincretismo, barganha, enfrentamento, permeabilidade, remanejamento e reprodutibilidade, dentre outras. (Medeiros & Pimentel, 2013: 9)

É, portanto, num contexto de profunda interdependência entre as imagens e os restantes componentes que compõem a cultura onde se insere o cinema –, essa arte que se recria constantemente, nascida praticamente com o novo “já velho” século XX que deixámos lá para trás, há já quase duas décadas. Estes contextos imagéticos omnipresentes na nossa vida diária comportam-se, assim, como os ecossistemas biológicos, onde tudo está “em relação” a algo e, de certo modo, em contínuo processo de desenvolvimento.

Ecossistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada. Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas. (Medeiros & Pimentel, 2013: 11)

O cinema e toda uma panóplia incrivelmente extensa de imagens, veiculadas esteticamente, entendidas dentro desta ideia homóloga de ecossistema, estão em constante estado de adaptabilidade, onde tempo, espaço e imagem se articulam e, por vezes, se desarticulam em função de novos referenciais

teóricos que, muitas vezes, recuperam imagens do passado, para (apropriadas, alteradas, reformuladas, hibridizadas...) nos facilitarem a compreensão das linhas de força que atravessam o tempo que nos tocou viver. O pós-modernismo, por exemplo, mais não faz do que voltar-se para o presente e, em especial, para o passado (revivido no presente), para efetuar essas reconstruções e reconfigurações de algo que o modernismo não foi capaz de resolver.

Como acontece em muitos ecossistemas biológicos, há linguagens visuais que se aproximam de forma simbiótica. E tal como a simbiose na biologia, ambas se beneficiam mutuamente. Como bem afirma Jacques Aumont, as conexões entre cinema e pintura são mais do que evidentes:

Toda a organização de formas dentro de uma superfície plana, delimitada, procede da arte pictórica. O cinema é uma arte plástica que privilegia o espaço tridimensional, que também manifesta interesse expressiva por seu significante bidimensional. Portanto o cinema depende das soluções pictóricas, não em virtude de um decreto sobrenatural, mas porque a história quis que, nos quatro ou cinco séculos que precederam a fotografia, a pintura explorasse todas as modalidades da expressão plana quadrada, mesmo as mais ‘fotográficas’. (2004: 59)

No entanto, pensado como “linguagem” é apenas uma das seis formas de classificação dos modos como o cinema se pode manifestar (Aumont & Marie, 2008). A saber, as restantes cinco são as seguintes: o cinema como *reprodução*, ou substituto do olhar; o cinema como *arte*; o cinema como *escrita*; o cinema como *modo de pensamento*; e o cinema como modo de *afeições* e simbolização do *desejo*.

A pintura e a vida dos artistas como tema fílmico não podem deixar de nos parecer uma espécie de palimpsesto. Nesse raspar (sobre a História da Arte...) para se escrever de novo, o cinema não imita (nem poderá jamais fazê-lo), antes recria. Achamos que é um especial veículo de pedagogia cultural, ainda que, certamente, tenda para (por vezes exageradamente) heroizar artistas e correntes artísticas, acaba no fundo por ser a única

forma de acesso a esse conhecimento para um público que não frequentou faculdades de Belas-Artes, ou não possui em casa nenhuma coleção de biografias de artistas ou nenhum manual de História da Arte. Muito menos está habituado a frequentar museus, galerias ou centros de arte.

No entanto, só a partir de meados dos anos 90, as relações entre cinema e a pintura têm vindo a ser abordadas de um modo mais sistemático sob o ponto de vista estritamente teórico (Païni, De Fleury, & Morice, 1995). Com a viragem do século, desdobram-se os estudos sobre as artes visuais e o cinema (Michaud, Bajac, & Migayrou, 2006; Aumont, 2007; Vancheri, 2007; Thivat, 2010, 2011). A estes estudos têm-se juntado muitos outros (Zinman, 2014) que analisam as inovações e questões de pendor mais técnico.

### **3. O que aprendemos sobre pintura de cinematografias de época**

Entre as disciplinas formais onde se pode aprender sobre pintura, a História da Arte tem vindo a ser (tendencialmente) arredada dos currículos do ensino formal escolar. Passou a disciplina optativa em muitas escolas do ensino secundário em Portugal e, segundo alguns, está mesmo sob “ataque” nas instituições superiores de ensino artístico, onde lhe têm sido retiradas horas letivas e onde lhe tem sido diminuído o prestígio que, outrora, já tivera como uma das disciplinas estruturantes do currículo. Assim sendo, uma possibilidade dos alunos e do cidadão comum aceder a alguns dos seus conteúdos (particularmente aquele que não vive fisicamente próximo dos centros de arte e dos museus), é precisamente por via do cinema, que se tem debruçado, indireta ou diretamente, sobre pintura e sobre arte em geral. E essa relação quase umbilical entre pintura e cinema pareceu existir desde muito cedo, dado que muitos têm sido os filmes importantes inspirados em obras de arte ou em períodos artísticos inteiros.

Em boa verdade, o cinema constitui um dos mais potentes dispositivos de pedagogia cultural ao ponto de, inclusive, parecer ser crescente em muitas escolas o número de professores e educadores que o utilizam como conteúdo da pedagogia formal. Algumas temáticas e algumas narrativas de filmes,

assim como algumas opções estéticas utilizadas por muitos cineastas têm-nos ensinado conteúdos (especialmente, os compositivos) da pintura, ou pelo menos têm-nos feito olhar para a pintura com um olhar mais perscrutador (Efendi, 2016a, 2016b, 2017).

As tendências estilísticas das chamadas artes visuais, (entendidas numa conceção alargada) nas excitantes décadas das vanguardas de 1920 e 1930, acabaram por também influenciar o cinema. Na verdade, tiveram, em certa medida, um efeito mútuo.

Hans Richter (1888-1976) é um desses artistas que ilustram bem os contactos próximos entre cinema e pintura. Tendo sido pintor e abraçado a causa expressionista, é considerado como um *pintor cineasta* (Genton, 2010), dado que o artista não renega a importância da pintura e das outras artes visuais, em geral, na sua obra cinematográfica. Disso é exemplo a presença de outros artistas nos seus trabalhos, como é o caso do famoso *Rêves à vendre*, de 1947, (tradução do francês: *Sonhos à venda*) considerado um marco do movimento fílmico surrealista, no qual surge um conjunto significativo de artistas colaboradores, tais como Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder e Fernand Léger, que dirigem as cinco primeiras sequências do filme (Michaud & Benson, 2013).

O trabalho pioneiro de Richter parece ser bem emblemático da tese defendida neste texto: a de que o cinema nos educa sobre pintura e, em especial, sobre os movimentos de vanguarda, dos quais derivam visualidades mais ou menos comuns. Mas o reverso também é verdade: a pintura (pelo menos alguma mais vanguardista) também nos educa sobre o cinema.

É baseado nesses princípios que também fazem parte dos movimentos de vanguarda contemporâneos desta época (Neoplasticismo e Suprematismo), bem conhecidos por Richter, que ele vai realizar, em 1921, o seu primeiro filme – o qual é também um dos primeiros filmes abstratos, intitulado *Rhythmus 21* (Richter, 1921). Trata-se, então, de um filme sem banda sonora, (ainda que a versão existente no YouTube seja musicada posteriormente,

em 2005) de pouco mais de três minutos de duração, em preto e branco, realizado com meios muito rudimentares. Não descreve por isso o real que conhecemos, pelo que será também uma das propostas pioneiras daquilo que se entende por *acinema* na perspectiva de Lyotard (1973), na medida em que vai contrariar a ideia comum do cinema de distribuição global, popular e, basicamente, de entretenimento. Trata-se de um cinema que desafia a definição estabelecida do cinema, mas que, ao mesmo tempo, é uma forma de cinema que pode ser considerada uma forma particular de arte, inserindo-se por isso numa das seis categorias de cinema (precisamente na categoria do *cinema como arte*) propostas por Jacques Aumont e Michel Marie (2008).

No filme em questão, o artista utiliza formas quadrangulares e retangulares simples em movimentos que ora se aproximam, ora se afastam; por vezes, sobrepõem-se sobre um fundo que ora é negro total, ora é branco. Outras vezes, entram visualmente por um dos lados desse retângulo que nos serve de campo de visão. Parece consubstanciar aquilo que Richter afirma na entrevista a Cecile Starr (1972): uma busca por uma articulação abstrata de elementos visuais no campo visual retangular da tela de projeção. O artista continuará estas experiências, criando uma série que denominará de *Rhythmus 23* (1923) e *Rhythmus 25* (1925).

Este tipo pioneiro de cinema experimental vai educar-nos sobre pintura ou, pelo menos, familiarizar-nos com muitas das propostas radicais do movimento dadaísta. As conexões visuais e formais do filme de Richter com a arte de Hans Arp, por exemplo, são por demais evidentes, sobretudo com as suas colagens da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que mostram igualmente “apenas” uma organização de vários quadrados e retângulos colados sobre uma superfície neutra.

Existem outros exemplos da relação, por vezes umbilical, entre pintores e cineastas, ou simplesmente entre cineastas e as suas “derivadas” plásticas de claro pendor pictórico: o surrealista Salvador Dalí trabalhou em conjunto com o realizador de cinema Luis Buñuel em *Um cão andaluz*, aplicando

igualmente os princípios estéticos e formais do surrealismo. No emblemático *O couraçado Potemkin*, Sergei Eisenstein focou-se nas ideias do cubismo e do construtivismo, utilizando o dinamismo da montagem para tentar superar as limitações das imagens, em particular o seu estaticismo.

O filme *Partie de Campagne*, de Jean Renoir, rodado em 1936, mas apenas lançado dez mais tarde, lembrava as abordagens impressionistas à paisagem do seu pai, o célebre pintor Pierre Auguste Renoir, a que acrescentou uma certa *presença* dos atores e o sofisticado trabalho de câmara. As imagens da pintura de Edward Hopper (também conhecido como *o pintor da América*) também influenciaram importantes realizadores, como Wim Wenders (*Paris, Texas* [1984]) e o impagável Alfred Hitchcock (*Rear Window* [1954], *Psycho* [1960], *Marnie* [1964]).

Existirão muitos mais exemplos para ilustrar formalmente as relações entre pintura e cinema e mostrar como muitos movimentos de pintura destas revolucionárias décadas iniciais foram bastante ensaiadas também em sequências cinematográficas.

Finalmente, existe ainda um outro tipo de cinema, mais narrativo, onde se aprende muito sobre pintura; em particular, os que se debruçam sobre as biografias dos pintores, mas que já se encontram para lá do âmbito a que se propôs esta reflexão.

Notas:

1 – Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto: UID/EAT/04042/2019

2 – Manteve-se, nas citações, os termos utilizados da língua portuguesa escrita e falada no Brasil, visto a maioria das fontes bibliográficas serem oriundas de originais e/ou traduções realizadas neste país, algumas acedidas pelo autor durante a sua estada profissional neste país entre 2013 e 2016.

## Referências bibliográficas

- Aumont, J., & Marie, M. (2008). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Aumont, J. (2007). *L'Oeil interminable*. Paris: Editions de la différence.
- \_\_\_\_\_ (2004). *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus.
- Camozzato, V. C., Carvalho, R. S. de, & Andrade, P. D. de (2016). *Pedagogias Culturais, a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade*. Curitiba: Appris Editora.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Domenèch, J. M. C. (2011). *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus.
- Genton, F. (2010). L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *Ligeia*, Dossier: Peintres cinéastes, n.º 97-100, janvier-juin, 49-62.
- Giroux, H., & Maclaren, P. (1995). Por uma pedagogia crítica da representação. In T. T. da Silva, & A. F. Moreira (Orgs.), *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais* (pp.144-158). Petrópolis: Vozes.
- Liotard, F. (1973). *Des dispositifs pulsionnelles*. Paris: Editions Galillée.
- Martins, R., & Tourinho, I. (2014). *Pedagogias culturais*. Santa Maria: Editora Ufsm.
- Medeiros, A., & Pimentel, L. (Orgs.). (2013). Ecosistemas estéticos. In A. Medeiros, & I. Hamoy (Orgs.), *Anais do 22.º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecosistemas Estéticos* (pp.7-13). Belém: PPGARTES/ICA/UFPA.
- Michaud, P.-A., & Benson, T. (Dir.). (2013). *Hans Richter, la traversée du siècle* (catálogo). Metz: Éditions du Centre Pompidou Metz.
- Michaud, P.-A., Bajac, Q., & Migayrou, F. (2006). *Le mouvement des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Païni, D., De Fleury, M., & Morice, J. (1995). *L'art et le septième art*. Paris: Éditions Le Fresnoy.

- Sabat, R. (2001). Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista Estudos Feministas*, n.º 1, 12-21.
- Steinberg, S., & Kincheloe, J. (Orgs.). (2001). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Thivat, P.-L. (Dir.). (2010). Peintres Cinéastes. *Ligeia*, n.º 97, 98, 99, 100, janv.-juin.
- Thivat, P.-L. (2011). Introduction. Vies d'artistes au cinéma. L'histoire, le mythe et le miroir. In P.-L. Thivat (Dir.), *Biographies de peintres à l'écran*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture*. Paris: Armand Colin.
- Zinman, G. (2014). Between canvas and celluloid: Painted films and filmed paintings. *The Moving Image Review & Art Journal*, 3(2), 1, 162-176.

### **Filmografia**

- Film Meets Art* [Arquivo de vídeo]. (2016a). V. Efendi. Disponível em <https://vimeo.com/158235317>
- Film Meets Art II* [Arquivo de vídeo]. (2016b). V. Efendi [Vugarefendi]. Disponível em <https://vimeo.com/183325662>.
- Film Meets Art III* [Arquivo de vídeo]. (2017). V. Efendi. Disponível em <https://vimeo.com/216681753>
- Rhythmus 21* (preto e branco, 3'22"). (1921). H. Richter (Realizador). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FYPb8uIQENs>
- Richter on film* (cor, 12'13"). (1972). C. Starr (Guionista). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Pbu9X8ZKdgc>