

## O PLANO CINEMATOGRAFICO COMO ESPELHO INTERMIDIÁTICO DA PINTURA NOS FILMES *O PODEROSO CHEFÃO, II E III* (1974 E 1990), DE FRANCIS FORD COPPOLA

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2023.10.01.199-208>

Taylla Maria Machado Sirino<sup>1</sup>  
Acir Dias da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** No contexto dos estudos da intermedialidade, a seguinte análise pauta-se na hipótese de que alguns *frames* fílmicos são espelhos intermidiáticos de determinadas pinturas por conta da semelhança visual entre obras pictóricas e cinematográficas. Tem-se como corpus os filmes *O poderoso chefão II e III* (1974 e 1990) de Francis Ford Coppola e as pinturas *A última ceia* (1594) de Tintoretto, *Medusa* (1595) de Caravaggio e *A morte de Marat* (1793) de Jacques Louis David. Este artigo pretende analisar o contexto narrativo das cenas às quais os frames pertencem, quais elementos visuais os aproximam de determinadas pinturas, bem como a história por trás de cada pintura e averiguar se o propósito da narrativa cinematográfica se aproxima ao propósito narrativo das mencionadas pinturas. Para tanto, em termos teóricos, utiliza-se, especialmente *O poder da Arte* (2010), de Simon Schama, no qual o autor analisa vida e obra de renomados pintores, como Caravaggio e David, *O olho interminável: pintura e cinema* (2004), de Jacques Aumont e *O termo intermedialidade como ebulição* (2015), de Irina Rajewski.

**Palavras-chave:** *O poderoso chefão*, intermedialidade, pinturas barrocas e neoclássicas.

### FRAMING THE MIRROR: INTERMEDIABILITY IN THE GODFATHER II AND III (1974 AND 1990), BY FRANCIS FORD COPPOLA

**ABSTRACT:** From an intermedial perspective, this study is based on the hypothesis that some cinematographic frames are intermedial mirrors to some paintings, due to the visual resemblance between these. We mean specifically *The Godfather II and III* (1974 and 1990) by Francis Ford Coppola and the paintings *Last supper* (1594), by Tintoretto, *Medusa* (1595) by Caravaggio and *the death of Marat*, by Jacques Louis David. This paper aims to analyze the narrative context of the scenes to which the frames belong, which visual elements resemble certain paintings, as well as the story behind each painting and finally inquire if the purpose of the cinematographic narrative is related to that of the paintings. For this enterprise, we rely on the following theories: *O poder da*

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Mestranda em Letras, área de concentração: Linguagem e Sociedade, pela UNIOESTE. Especialista em Cinema, com ênfase em Produção pela UNESPAR/FAP. Graduada em Letras pela UFPR. Integra o Grupo de pesquisa: Linguagem Literária e interfaces sociais: estudos comparados–UNIOESTE. Lattes: 7015680238568995. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5031-3898>. E-mail: [tayllasirino@gmail.com](mailto:tayllasirino@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutor em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pela UNICAMP. Na Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE é Diretor do Centro de Educação, Comunicação e Artes – CECA e Professor do Programa de Pós-Graduação Stricto Sens em Letras – área de concentração Linguagem e Sociedade, na Linha de pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: estudos comparados. Lattes: 6902191554348937. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5428-6839>. E-mail: [acirdias@yahoo.com.br](mailto:acirdias@yahoo.com.br)

arte (2010), by Simon Schama, where the author analyzed the life and work of renowned artists like Caravaggio and David, *O olho interminável: pintura e cinema* (2004), by Jacques Aumont and *O termo intermedialidade como ebulição* by Irina Rajewski.

**Keywords:** The Godfather, intermediality, Baroque and neoclassical paintings.

## **EL PLAN CINEMATOGRAFICO COMO ESPEJO INTERMEDIO DE LA PINTURA EM LAS PELÍCULAS EL PADRINO II Y III (1974 y 1990), DE FRANCIS FORD COPPOLA.**

**RESUMEN:** En el contexto de los estudios de la intermedialidad, el siguiente análisis se basa en la hipótesis de que algunos *frames* fílmicos son espejos intermedios de determinados cuadros debido a la similitud visual entre obras pictóricas y cinematográficas. El corpus incluye las películas *El Padrino II* y *III* (1974 y 1990), de Francis Ford Coppola, y las pinturas *La última cena* (1594), de Tintoretto, *Medusa* (1595-8), de Caravaggio y *La muerte de Marat* (1793), de Jacques Louis David. Este artículo pretende analizar el contexto narrativo de las escenas a las que los *frames* pertenecen, qué elementos visuales los acercan de ciertos cuadros, así como la historia detrás de de cada cuadro, y averiguar si el propósito de la narración cinematográfica se acerca a el propósito narrativo de estas pinturas. Para esto, en términos teóricos, utiliza, principalmente, *O poder da Arte* (2010), de Simon Schama, en el que analiza vida y obra de pintores de renombre, como Caravaggio y David, *O olho interminável: pintura e cinema* (2004), de Jacques Aumont y *O termo intermedialidade como ebulição* de Irina Rajewski.

**Palabras clave:** El padrino, intermedialidad, cuadros barruecos y neoclásico.

### **Introdução**

Neste artigo, estuda-se as fronteiras entre as artes e suas relações intermediárias que, como é postulado por Rajewski (2015), são porosas, e por isso, há diferenciações terminológicas nos estudos intermediários a depender da abordagem escolhida. Neste estudo, utilizaremos os termos postulados por Rajewski como referências intermediárias e transposição intermediária. Estas definições serão referidas a seguir juntamente com a análise de obras – que defenderemos ser – intermediárias.

O elo entre o cinema e a pintura pode ser notado desde a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, como aponta Jacques Aumont (2004) que considera Lumière como “o último pintor impressionista” pela proximidade de seus filmes com pinturas impressionistas, esta semelhança entre a fotografia fílmica de Lumière com o impressionismo não estava na semelhança visual mas por sua aproximação: “da conjunção ideal dos três momentos maiores dessa invenção: imaginar uma técnica, conceber o dispositivo no qual ele será eficaz, perceber o objetivo em vista do qual essa eficácia se exerce.” (AUMONT, 2004, p.30). O Renascimento trouxe perspectiva e simetria realista para a pintura, o que influenciou o barroco a intensificar o naturalismo por meio do contraste entre claro e escuro que criava representações realistas de luz e sombra, e o aprimoramento do *trompe l'oeil*.

O realismo plástico atingiu seu máximo com o barroco, tendência pictórica que mais se aproxima da fotografia, com isso, mais que uma influência entre diferentes artes, há uma relação direta de ancestralidade entre pintura barroca e fotografia fílmica, pois a estética barroca buscava justamente o realismo plástico nas telas, e com o surgimento da fotografia e do cinematógrafo, transferiu-se para estas a função de representação visual da realidade, como postula André Bazin (1991):

A fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética. O “realismo” impressionista, sob seus álbis científicos, é o oposto do *trompe l’oeil*. A cor, aliás, só pôde devorar a forma porque esta não mais possuía importância imitativa. E quando, com Cézanne, a forma se reapossar da tela, já não será, em todo caso, segundo a geometria ilusionista da perspectiva. A imagem mecânica, ao opor à pintura uma concorrência que atingia, mais que a semelhança barroca, a identidade do modelo, por sua vez obrigou-a a se converter em seu próprio objeto. (BAZIN, 1991, p.25)

Ou seja, a fotografia e o cinema são descendentes da pintura, principalmente da pintura barroca e renascentista e com o surgimento destes, a pintura ocidental libertou-se da estética realista e pôde caminhar rumo a abstração. O realismo barroco se assemelha à fotografia, pois era constituído pelo contraste de luz e sombra que construía imagens mais verossímeis para a pintura e trazendo a impressão de tridimensionalidade para as telas. No barroco a representação da luz e o contraste com cores escuras representando sombras tinha como intuito a composição de uma perspectiva naturalista da arte. O realismo plástico era, essencialmente, uma escolha estética para representar o real de uma forma fidedigna. Já no cinema e na fotografia este realismo existe de forma mais orgânica e intrínseca a materialidade destas artes, Bazin propõe que “as virtudes da fotografia residem na revelação do real” (BAZIN, 1991).

### **As inferências da pintura na fotografia do filme *O poderoso chefão***

A pintura barroca buscou no teatro a dramaticidade das expressões faciais dos atores em cena para expressar emoções humanas de forma exorbitante. Essa evidente dramaticidade teatral no barroco faz com que este possa ser visto como exemplo de arte intermediária. Os pintores barrocos conseguiram, com isso, representar a realidade de uma forma mais fidedigna que o renascimento. Já o diretor de fotografia, Gordon Willis representou o naturalismo barroco por meio da iluminação cênica. Este diretor de fotografia utilizava a iluminação dos adereços cênicos, tais como luminárias e demais fontes de luz compostas pela direção de arte, assim como o posicionamento de iluminação acima dos personagens, representando a luz de uma lâmpada comum de uma casa, sendo que convencionalmente era usado em *hollywood*, até então, refletores direcionados nas faces dos personagens na altura dos olhos ou um pouco acima. Segundo Aumont (2002), cena é, inclusive, o elo intermediário entre teatro, pintura e cinema.

É evidentemente absurdo fazer coincidir a história da pintura com a do teatro e a do cinema. É sugerida aqui uma certa convergência dessas três histórias entre o Renascimento e a invenção do cinema, em torno de uma noção central, a cena. [...] Nas artes figurativas, a cena é, no fundo, a própria figura da representação do espaço, materializando bem, com a instituição do fora-de-campo (dos bastidores do teatro), o comprometimento entre abertura e fechamento do espaço, que é o de toda a representação ocidental moderna – ao mesmo tempo que significa a não existência de representação do espaço sem representação de uma ação, sem diegese. Sobretudo, no cinema e na pintura como no teatro, a noção de cena veicula a própria ideia de unidade dramática que está no fundamento dessa representação. (AUMONT, 2002, p. 228).

Ou seja, a cena está presente nessas três diferentes mídias: teatro, cinema e pintura. Neste estudo analisaremos uma cenografia específica, composta pela iluminação *tenebrosi* da trilogia *O poderoso*

*chefão* por meio da criação de cenas pouco iluminadas que criavam uma ambientação sombria, a partir da articulação dos aspectos relacionados à direção de arte – espaço, adereços, características de figurino das personagens – e à direção de fotografia – enquadramentos/angulação da câmera e iluminação –, composta pelo diretor do filme, com vistas à construção de uma narrativa fílmica, que desvela a subjetividade sombria, inerente ao universo do submundo do crime.

A fotografia do filme *O poderoso chefão* também compartilha uma paleta de cores parecida com a pintura barroca, composta, majoritariamente, com preto, branco e vermelho. Com isso, fica evidente a ancestralidade da pintura em relação ao cinema postulada por Moser (2006), já que os filmes em questão compartilham com os pintores barrocos a paleta de cores, os efeitos de iluminação e a câmera, predominantemente, estática, para assemelhar-se a pintura.

No contexto da intermedialidade, por meio de análises comparativas entre imagens representadas em pinturas, predominantemente, barrocas, pretende-se evidenciar que a composição de quadros fílmicos da trilogia *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola, demonstra que a escolha estética deste cineasta, materializada por meio do trabalho da direção de fotografia, realizada por Gordon Willis, são transposição intermediática de determinadas pinturas. Para tanto, faz-se relevante, a abordagem de (RAJEWSKI, 2015).

Referências intermediáticas: são consideradas nessa categoria as referências individuais (por exemplo, a referência de um dado texto a um determinado filme) e/ou as referências a um sistema (por exemplo, a referência de um texto a um gênero cinematográfico ou ao cinema como tal), que, com os meios e uns instrumentos de uma dada configuração midiática (texto, filme, pintura etc.), são estabelecidas em uma mídia considerada convencionalmente como distinta. As referências intermediáticas implicam, então, diferentemente das relações intertextuais ou de relações intramediáticas, uma superação das fronteiras midiáticas: pertencem a essa categoria fenômenos como a escrita cinematográfica, a musicalização da literatura, ou as referências fílmicas à fotografia, à pintura e ao teatro etc., assim como a *écfrase* ou a *transposition d'art* (transposição de arte), os quadros vivos, a pintura fotorrealista etc. (RAJEWSKI, 2015, p. 74-75).

Com base na abordagem de Rajewski (2015), que visa identificar referências que superam as fronteiras entre as diferentes mídias, analisaremos a seguir referências pictóricas no cinema e a transposição intermediática de *quadros vivos* presentes na mídia cinematográfica. Para exemplificar tal hipótese, analisaremos alguns *frames* da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990) são espelhos intermediáticos de determinadas pinturas por conta da semelhança visual entre obras pictóricas e cinematográficas. Discorreremos brevemente sobre o contexto narrativo das cenas as quais os *frames* pertencem, quais elementos visuais os aproximam de determinadas pinturas, bem como a história por trás de cada pintura e, analisaremos se o propósito narrativo das pinturas se assemelha à narrativa cinematográfica aos quais os *frames* estão inseridos. Para tanto, nos aprofundaremos nos pressupostos teóricos de Simon Schama (2010) sobre o poder da arte, no qual analisa vida e obra de renomados pintores, como Caravaggio, Rembrandt e David. Iniciaremos a análise comparando o julgamento de Michael Corleone em *O poderoso chefão II* (1974) com *A última ceia* de Tintoretto (1594). Na mesa de julgamento, há Patrick Geary, um senador de Nevada que decide se colocar contra a família Corleone após Michael se recusar a aumentar a propina em troca do silêncio do político. Este julgamento só foi possível porque Fredo, o irmão de Michael, revelou informações sigilosas para outros chefes de máfias nos EUA.

Figura 10: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – [www.amazon.com.br](http://www.amazon.com.br)

Este exemplo de transposição intermediária, como postula Moser (2006): “anima-se o quadro, que recebe uma espécie de vida narrativa os personagens do quadro se tornam então os personagens do filme e são dotados de vida própria” (MOSER, 2006, p. 56). No Plano Conjunto (PC), vemos a composição de uma sala e as personagens, em sua maioria, enquadradas em Plano Médio (PM), sentadas à mesa posta de forma diagonal à câmera. Portanto, por meio do trabalho do Diretor de Fotografia Gordon Willis, aliado ao trabalho do cineasta Francis Ford Coppola, percebemos que este tom sombrio, escuro remete à pintura *A última ceia* (1594), de Tintoretto, como podemos ver a seguir:

Figura 11: *A última ceia* (1594), de Tintoretto



Fonte: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacopo\\_Tintoretto\\_-\\_The\\_Last\\_Supper\\_-\\_WGA22649.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg)

Desse modo, vemos que além do efeito visual similar que cada mídia com sua distinta materialidade constrói, alguns planos formam referências possivelmente diretas a pinturas específicas, como *A última ceia*, de Tintoretto, já que segundo a crença judaico-cristã, havia a presença dos doze apóstolos de Jesus Cristo e um deles havia lhe traído e o entregado para o governo vigente da época. A última ceia é, sobretudo, uma representação de traição a um líder. A traição em *O poderoso*

*chefão II* (1974) veio tanto do senador Patrick Geary, ex aliado de Michael, que estava presente na mesa do julgamento, quanto de seu irmão Fredo.

Outra referência à sagrada família está no nome escolhido para a filha de Michael Corleone, Mary Corleone, ou seja, sua filha compartilha o mesmo nome com a mãe de Jesus. O protagonista sempre fez de tudo para manter-se no poder e preservar a sua vida, e até o final de *O poderoso chefão III* (1990) Michael Corleone consegue evitar a prisão e sua própria morte, mas não a de sua filha. No final do terceiro filme da trilogia, Michael Corleone segura em seus braços o corpo baleado de sua filha Mary, evidencia o desespero de ter perdido a filha, sabendo que a bala que a atingiu era destinada a ele.

Figura 12: *O poderoso chefão* (1990), parte III, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – [www.amazon.com.br](http://www.amazon.com.br)

Em *O poderoso chefão* (1990), parte III, o protagonista estava determinado a reestabelecer um bom relacionamento com sua família e se afastar do crime, porém, quanto mais tentava, mais ficava envolvido e, ao final, o roteiro parece sugerir que é Mary Corleone quem paga o preço pelos crimes do pai. A expressão facial de Michael Corleone, no enquadramento em Primeiro Plano (PP), conforme imagem acima, parece ser similar a face dramática expressa por Caravaggio, no quadro *Medusa* (1598). Medusa é uma figura da mitologia grega, castigada por Atena por ter se deitado com Poseidon, o deus dos mares. Atena substituiu os cabelos de Medusa por serpentes e a deu o poder de petrificar todos que a olhassem diretamente nos olhos, para quebrar com esta maldição, o semideus Perseu cortou a cabeça de Medusa e por isso Caravaggio a representa decapitada. Simon Schama (2010) analisa a dualidade entre morte e vida ilustrada na *Medusa* (1598-9) de Caravaggio da seguinte forma:

Sua Cabeça de Medusa (1598-9) não é apenas mais uma exibição de virtuosismo ilusionista. Tornou-se um complexo e brilhante depoimento sobre a força das imagens. Um olhar pode matar, o retrato nos diz. Esse matou, com certeza. O gênio teatral de Caravaggio, o virtuose ímpar do choque-horror, trata de nos fazer sentir a surpresa letal, pois, quando olhamos para o quadro, vemos exatamente o que a Medusa viu: a autoimagem como sentença de morte. Temos o primeiro calafrio. Mas conseguimos sobreviver para admirar os artifícios ópticos do artista. Pois, embora tivesse usado como suporte um escudo de madeira convexo e circular, Caravaggio utilizou sombras profundas para fazê-lo parecer o contrário: um recipiente côncavo e fundo do qual a cabeça fantasmagórica da Medusa emerge com maior violência. (SCHAMA, 2010, P. 40)

Sob o prisma da análise de Schama, notamos que mesmo que numa imagem estática, esta pintura evidencia expressões humanas que transmitem a ideia de movimento e os lábios abertos sugerem um grito silencioso que traz teatralidade e alusão ao som à obra pictórica. O que corrobora nossa tese de que a pintura barroca fora a que mais se aproximou do Cinema, tornando-se assim arte ancestral à mídia cinematográfica.

O rosto está inchado quase a ponto de explodir, a testa franzida numa expressão de incredulidade, os olhos saltando das órbitas (como os nossos se sentem ao vê-lo), as faces distendidas e o orifício de dentes cortantes como navalha (cenário previsível de pesadelos masculinos) escancarado, a língua encostada nos dentes brilhantes, a boca imobilizada para sempre em seu grito silencioso. (SCHAMA, 2010, P. 40)

A seguir analisaremos como a Medusa (1598-9) de Caravaggio parece se assemelhar a figura de Michael Corleone no final de *O poderoso chefão III*, por meio da análise comparativa de ambos.

Figura 13: *Medusa* (1598), de Caravaggio



Fonte: [https://istoe.com.br/205446\\_A+VIAGEM+DE+CARAVAGGIO/](https://istoe.com.br/205446_A+VIAGEM+DE+CARAVAGGIO/)

A dicotomia morte e vida pode ser percebida tanto em Caravaggio quanto em Coppola, por meio das imagens acima. No frame d'*O poderoso chefão III*, Michael Corleone se desespera por segurar o corpo de sua filha, Mary Corleone, depois de ser atingida por uma bala destinada a ele, ou seja, ele sobrevive à tentativa de assassinato, contudo tem que lidar com a morte de sua filha. Já em Caravaggio, vemos que a imagem da Medusa foi recentemente decaptada, pois sua face ainda exprime vivacidade, and há a expressão facial e as cobras ao redor de sua cabeça parecem estar em movimento, dando a ideia de que, todavia, estão vivas. Com isso notamos que há resquícios de vida na figura da morte.

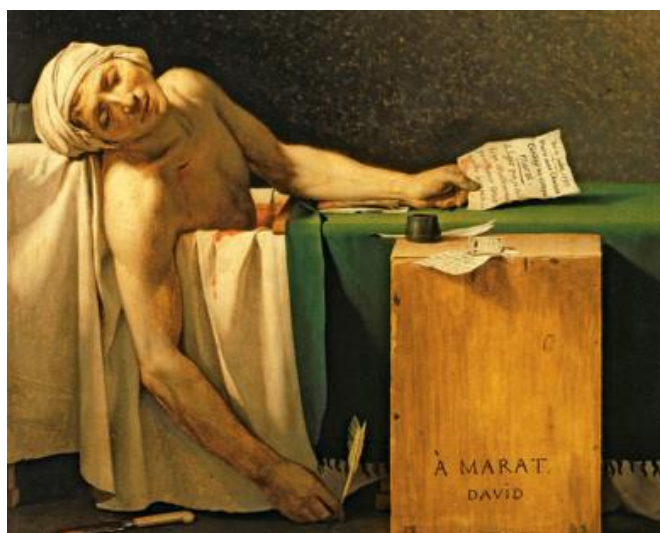
A imagem é repulsivamente morta e viva, ao mesmo tempo. Pois mostra a Medusa no momento exato da morte, a pele ainda rosada, cheia de vida. E, embora o monstro se tenha petrificado, sua infernal cabeleira de serpentes continua se enrolando, fervilhando de desafiadora vitalidade, ainda que esteja morta a cabeça da qual brotam as víboras. Dessa vez, Caravaggio realmente se diverte. Os corpos reluzentes e segmentados, a pele escamosa das serpentes são destacados para melhor expressar a contorção interminável — cabeças voltando- -se para um lado e outro, línguas bipartidas cintilando contra a luz. Depois, há o jorro de sangue curiosamente estalactítico que pende como uma gola do pescoço cortado. Para um pintor que sabia como ninguém representar as propriedades exatas de cada

substância, líquida ou sólida, o detalhe parece, à primeira vista, estranhamente irreal ou perversamente estilizado. [...] . (SCHAMA, 2010, P. 40)

Conforme a análise comparativa das imagens acima, torna-se possível a percepção de que se trata de uma possível adaptação intermediária, já que para além da semelhança visual entre as duas imagens, nas quais a face dramática que simula desolação está presente tanto em Michael Corleone quanto em Medusa, há semelhanças na narrativa, pois, Caravaggio e Coppola representam personagens cujas histórias de vida as transformam em figuras perversas e estão desesperadas frente à presença da morte. Assim chega ao fim tanto a história de Medusa, quanto a de Michael Corleone.

Outra notória influência pictórica na fotografia e cenografia de *O poderoso chefão* está no quadro francês neoclássico *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David. O quadro ilustrado a seguir representa idealizadamente a morte do líder Jacobino Jean-Paul Marat com a tentativa de transformá-lo em mártir. Marat é representado numa banheira coberta de tecidos e com um pano amarrado na testa. Era de conhecimento público que ele tinha uma alergia na pele que se agravava com o calor, ele utilizava a banheira cheia de água e tecidos envoltos para aliviar as dores que sentia na pele. No verão francês de 1793, Jean-Paul Marat foi encontrado morto na banheira de sua casa.

Figura 14: *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David



Fonte: <https://maisqueartes.weebly.com/>

A morte de Marat foi ilustrada pelo pintor, Jacques-Louis David, que fez algumas alterações na representação da cena do assassinato, embelezando a figura de Jean-Paul Marat e modificando um pouco o cenário para que a figura do líder jacobino se transformasse em mártir para os seguidores jacobinos durante a revolução francesa. O pintor “Tinha de consolar e confortar, mas também excitar e inspirar. Sua primeira obrigação consistia em transformar Marat — logo ele — num herói neoclássico quase bíblico” (SCHAMA, 2010, P.231), a obra tinha como intuito ser monumental e documental ao mesmo tempo. Ou seja, a representação da figura de Jean-Paul Marat pelo pintor tinha o propósito desafiador de unir o registro de um fato político que impactou a sociedade francesa do final do século XVIII, com a tentativa de elevar a figura de Marat em um herói idealizado, reconciliando assim, segundo Schama (2010), a *função* da arte.

Ao juntar a representação de uma ideia e o registro de um fato, David estava reciclando *O juramento do jogo da pela*. Também estava tentando reconciliar duas posições opostas sobre a *função* da arte: registrar o real e inspirar através do ideal. A melhor arte revolucionária, a melhor política revolucionária devia ser esta: atender à realidade do povo e, ao mesmo



tempo, guiá-lo rumo aos ideais sublimes da virtude republicana: liberdade, igualdade, fraternidade. (SCHAMA, 2010, P. 233)

Ao conciliar as funções da arte de registro do real e inspirar através do ideal, a pintura de David transcende seu contexto histórico, o pintor até mesmo retirou da cena original elementos específicos da França, como a bandeira do país, ou acessórios que tirariam de Marat a sua “sacralidade” necessária para constituí-lo como herói, como as pistolas que estavam penduradas na sua casa. A escolha do pintor de retirar alguns elementos da cena a ser representada, retira parte do regionalismo da pintura, universalizando a identificação do público com o Marat e ampliando a recepção da arte.

Sem perder suas particularidades, a história tinha de parecer um momento eterno, carregando em si não apenas o destino da França, mas de toda a humanidade. Os acessórios tinham de ser eliminados. Portanto, nada de mapa da França, nem de pistolas cruzadas, e muito menos da palavra MORTE na parede! Para pintar o fundo, David usou sua técnica mais rudimentar (pois, como Rembrandt, sabia ser delicado e leve, mas também duro e tosco), aplicando a tinta com uma displicência tal que a própria parede parece se dissolver e, em vez de conter o espaço, abre-o para a posteridade, para todo o sempre, para o tempo ao qual Marat-Mártir agora pertence. (SCHAMA, 2010, P. 234)

Marat é representado morto, com um braço pendendo para fora numa banheira ensanguentada na pintura de David, tal qual Francis Ford Coppola representa o personagem Frank Pentangeli, interpretado pelo ator Michael V. Gazzo no final do segundo filme da trilogia fílmica. Frank Pentangeli é um antigo membro da “família Corleone”, ele trabalhava para Vito Corleone, mas começou a ter problemas dentro da máfia quando passou a ser liderada por Michael Corleone, a ponto de estar disposto a denunciar este em seu julgamento, contudo voltou atrás quando Dom Corleone trouxe o irmão de Pentangeli da Sicília, para coagi-lo a não depor contra Michael Corleone.

Figura 15: *O poderoso chefão* (1974), parte II, de Francis Ford Coppola



Fonte: Paramount plus. In: Amazon prime video – [www.amazon.com.br](http://www.amazon.com.br)

A morte de Frank Pentangeli é um acordo entre ele e Tom Hagen, irmão adotivo de Michael Corleone, eles combinam que Pentangeli cometerá suicídio em troca da segurança de sua família, logo Frank Pentangeli de alguma forma, também morreu por um ideal, o de proteger sua família, assim como Marat morreu lutando pela liberdade da França.

## Considerações nunca finais

Neste artigo analisou-se as referências e transposições intermediáticas entre pintura e cinema, através da análise de *frames* da trilogia *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990), com pinturas de Tintoretto, Caravaggio e David, por meio dos pressupostos teóricos de Aumont (2004), Rajewski (2015) e Schama (2010). Para tanto, num primeiro momento, foi apresentada uma breve contextualização teórica dos estudos intermediáticos e a relação de ancestralidade entre pintura e cinema.

O primeiro exemplo escolhido de transposição intermediática é o *frame* da cena do julgamento de Michael Corleone no filme *O poderoso chefão II* (1974) e *A última ceia* (1594) do Tintoretto que, além da similaridade visual, em ambas as telas há a figura de um personagem traidor, na pintura de Tintoretto, o traidor é simbolizado por Judas, um dos doze apóstolos de Jesus, presentes na última ceia. Já no quadro fílmico, o traidor é o senador Patrick Geary, que parou de apoiar o protagonista, Michael Corleone, após este se recusar a aumentar a propina destinada ao senador em troca de seu silêncio sobre a máfia.

O segundo exemplo de transposição intermediática deu-se através da comparação entre a *Medusa* (1598), de Caravaggio e um *frame* de *O poderoso chefão III* (1990), de Francis Ford Coppola, nos quais fica evidente a expressão facial que evidencia desespero e dor perante a morte. Enquanto a Medusa está diante da própria morte, Michael Corleone encara a morte da sua própria filha em seus braços.

Por último, foi estabelecido o paralelo fílmico entre a morte do personagem Frank Pentangelli no final da segunda parte de *O poderoso chefão II*, com a pintura *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David. O elo entre o *frame* fílmico e a pintura neoclássica é feita pela tentativa de transformar em mártir o personagem em questão. Marat é simbolizado como mártir da liberdade do povo francês, Pentangelli se martiriza em nome e sua família.

Conclui-se que, através da análise comparativa, articulou-se relação de determinados *frames* dos filmes *O poderoso chefão II* (1974) e *O poderoso chefão III* (1990), com as obras *A última ceia* (1594) do Tintoretto, *Medusa* (1595) do Caravaggio e *A morte de Marat* (1793) do Jacques Louis David, ancorados nos estudos de Simon Schama, com o intuito de elucidar, não somente a semelhança visual entre estas pinturas e certos *frames* da trilogia *O poderoso chefão*, mas também evidenciar a possível proximidade narrativa por trás das imagens.

## Referências

AUMONT, Jaques. *O olho interminável: pintura e cinema*. 2004

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAZIN, André. *O cinema ensaios*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

RAJEWSKI, Irina. *O termo intermedialidade como ebulição: 25 anos de ebulição*. Tradução Anna Luiza Ramazzina Ghirardi. Paris, 2015.

## Referências fílmicas

*O poderoso chefão*, parte II. Diretor Francis Ford Coppola. Diretor de Fotografia Gordon Willis. Produção: Paramount. 1974.

*O poderoso chefão*, parte III. Diretor Francis Ford Coppola. Diretor de Fotografia Gordon Willis. Produção: Paramount. 1990.