

Stella Maris de Figueiredo

U M A N O V A A R T E ?

(artigo/síntese da pesquisa: "O filme sôbre Arte")

Belo Horizonte, maio/1969 - abril/1970

UMA NOVA ARTE?

orientador: José Tavares de Barros
professor da disciplina "Cinema", na Escola de Belas Artes
da UFMG

patrocinadores: Conselho de Pesquisas da UFMG
Escola de Belas Artes da UFMG

Colaboradores: Consulado da República Federal da Alemanha
Embaixada da Bélgica
Embaixada do Canadá
Embaixada da Espanha
Embaixada da França
Embaixada dos Países Baixos

Í N D I C E

	Página
Introdução	1
 Primeira Parte	
I. Coletânea de filmes sobre Arte	5
1 - análises e críticas: "Pierre Bonnard", "Bernard Buffet", "Delacroix", "Delacroix, peintre de l'Islam", "La foundation Maeght", "Maeght, un mécène du XXè. siècle", "André Masson et les quatre éléments", "Picasso a Antibes - Musée Grimaldi", "L'enfer de Rodin", "L'univers d'Utrillo", "Daumier", "La fenêtre ouverte", "La provence de Paul Cézanne", "Rembrandt, o pintor do homem", "Willi Baumeister", "Sorolla, el pintor de la luz", "The shape of things",.	
2 - estudos especiais: "Van Gogh, visto por Alain Resnais e por Jan Hulsker", "Ensaio crítico sobre a obra de Jacques Berthier", "O filme sobre Arte na Bélgica - ensaio"	
II. Sinopses de filmes sobre Arte	25
 Segunda Parte	
I. O filme sobre Arte, origens e perspectivas	28
II. A natureza do cinema sobre Arte	32
cineastas ou autores - assuntos e aspectos selecionados - gêneros - recursos fílmicos - utilização didática	
III. Plano da pesquisa	44
Filmografia	45
Bibliografia	47
Notas	48

+ + +

... "Ces films sont eux-mêmes des oeuvres. Leur justification est autonome. Il faut point juger seulement en référence à la peinture qu'ils utilisent mais par rapport à l'histoire de cet être esthétique nouveau, né de la conjonction de la peinture et du cinéma."

... "Le cinéma ne vient pas "servir" ou trahir la peinture mais lui ajouter une manière d'être".

André Bazin

Introdução

Um fato de primordial importância destaca-se com o maior vigor ao iniciarmos estas considerações introdutórias sobre a pesquisa O FILME SOBRE ARTE, de Stella Maris Figueiredo. Trata-se do primeiro resultado palpável, em termos de elocubração e de reflexão crítica, que vem caracterizar a densidade e as possibilidades de uma área nova de conhecimento, por meio da qual a Universidade Federal de Minas Gerais dá mais um passo no seu programa de atualização e de presença dinâmica na comunidade. Não será ocioso, portanto, adiar por um momento o propósito específico desta introdução, a fim de que possamos traçar um breve histórico sobre a criação e o rápido desenvolvimento do curso de Cinema, na Universidade.

+ + +

Em março de 1966, a Congregação da Escola de Belas Artes sensibilizou-se por um conjunto de argumentos que demonstravam a procedência de estudos sobre cinema num currículo cuja linha dominante girava em torno do binômio arte-comunicação. Cinema entendido como forma típica de expressão, sintetizando os processos da narração temporal, da interpretação, da visualização e do movimento. Resultou daí a criação de uma disciplina curricular para os alunos do curso de graduação. Seu título: "Introdução à Linguagem Cinematográfica".

Ao assumirmos a disciplina, no início desse mesmo ano letivo, tínhamos pela frente uma série de problemas. Partindo da complexidade do fato cinematográfico, com seus aspectos de técnica, de expressão, de produção, de história, de psicologia, de economia, para citarmos apenas alguns, qual a impostação mais adequada diante de um curso cujo objetivo principal era o de abrir caminhos e ministrar técnicas para alunos particularmente motivados pelo fenômeno artístico? Optamos pela reflexão crítica sobre a realidade fílmica, delimitando-a, na medida em que isso era possível, ao campo específico do filme sobre arte. O esquema adotado foi bastante simples. Partir do estudo sobre a origem e o desenvolvimento da expressão através do filme; elaborar uma síntese, a mais ampla e a menos dirigida possível, dos fatores técnicos e expressivos que constituem a linguagem cinematográfica; passar para o exame crítico de obras escolhidas, principalmente de curta-metragens, segundo método que exporemos mais abaixo; aplicar a experiência ao campo do filme sobre arte, oferecendo ao aluno a oportunidade de revisar, de mais de um ponto de vista, seus conhecimentos sobre a História da Arte; abordar eventualmente os problemas mais importantes que incidem sobre a comunicação através do filme; terminar com a elaboração de um roteiro e com a sua filmagem. Nesses cinco anos em que vem sendo lecionada, a disciplina passou naturalmente por uma série de reformulações, procurando-se sempre aproximá-la de uma configuração mais perfeita.

Como dissemos no início, a pesquisa que estamos introduzindo é uma prova concreta do acerto da perspectiva adotada, e dispensa, pela sua qualidade, uma apresentação maciça de justificativas. Aluna da disciplina no ano de 1967, a autora utilizou simplesmente os conhecimentos adquiridos no decorrer do curso ministrado na Escola de Belas Artes. Minha orientação atuou sempre no terreno do aperfeiçoamento da pesquisadora e muito raramente no da iniciação.

Voltando ao histórico, resta mencionar a decisão da Coordenação de Ensino e Pesquisa da Universidade que, em reunião do dia 13 de fevereiro de 1970, aprovou o novo currículo da Escola de Belas Artes. A disciplina anterior passou a ser semestral, com uma carga total de apenas 90 horas. Em compensação, criou-se o curso específico de cine-

ma, com dois anos de duração e com mais de 1.500 horas. Também o novo curso foi planejado com a cautela do realismo e da objetividade. Trata-se, em resumo, de explorar a área do cinema de animação, tendo-se em conta principalmente: o campo profissional que se abre com o filme didático-científico e publicitário; as afinidades do "desenho animado" com o currículo-base de uma escola de artes.

É preciso ter presente, ainda, que o campo cinematográfico profissional não se restringirá a uma unidade de ensino; pelo contrário, a abertura necessária já começa a existir antes mesmo da implantação curricular: ainda em 1969, estaremos oferecendo um curso semestral de Fotografia para uma turma de Jornalismo. Finalmente, cumpre observar que o Centro Audiovisual e de Televisão Educativa, planejado pela Universidade, só terá condições de funcionar, contornando problemas de caráter humano e econômico, se puder favorecer-se de mão de obra especializada. Serão os técnicos formados pela Escola que se beneficiarão com mais uma oferta de trabalho, mas que, por outro lado, estarão representando uma contribuição da Universidade ao seu próprio desenvolvimento.

Situado o trabalho no seu contexto significativo de primícia de toda uma atividade que começa a tomar corpo, passemos a examiná-lo de mais perto, como resultado específico de uma pesquisa.

+ +

A pesquisa partiu obviamente de uma sondagem de terreno. Era preciso efetuar um levantamento e uma classificação provisória dos filmes sobre arte existentes no Brasil. Diversas representações diplomáticas estrangeiras forneceram catálogos de suas respectivas filmotecas. Segundo o plano adotado, a pesquisa interessava filmes que pudessem ser vistos e revistos, e não propriamente um repertório completo mas inatingível de títulos. Na área nacional faltou uma documentação completa; o próprio Instituto Nacional de Cinema confessou-se sem meios para fornecê-la.

Levantados os títulos, o orientador passou a selecionar os que pareciam mais significativos para os fins de pesquisa. A bolsista via-os em sessões particulares, mas participava também de todas as projeções feitas para os alunos do curso curricular. A partir desse momento teve início o trabalho de exame crítico dos filmes escolhidos. Os resultados constituem o corpo e a parte mais importante do ensaio que estamos apresentando.

Também aqui alguns pressupostos são necessários para que fique clara a colocação do método crítico utilizado.

+ +

O senso comum nos indica que o fundamento do cinema é a imagem em movimento, completada eventualmente pela dimensão sonora. Tratando-se de imagem, ou "figura" de algo, encontramos aí uma gama, às vezes complexa, de significados: ela deixa de ser mera reprodução material de um objeto para atingir a densidade de um sinal que contém intrincadas implicações.

Esta imagem, no seu desdobramento temporal, provoca - pelo menos - dois níveis distintos de percepção: o de um conjunto de unidades materiais (os "takes") articuladas conforme opções de caráter técnico, expressivo ou narrativo; e o de um significado global, através do qual o conteúdo de um filme passa a inserir-se num contexto amplo de relacionamento com os valores culturais da sociedade que o produziu. Na

verdade, os níveis de percepção decorrem daquilo que é, simplesmente, o filme. Mas a complexidade acenada está a exigir uma depuração exaustiva dos elementos que totalizam a obra fílmica, sob pena de ficar o espectador limitado a uma mera opinião de fundo emocional e não usufruir de uma verdadeira visão crítica.

A visão ou revisão do filme segue-se a elaboração daquilo que chamamos de esquema pré-analítico: a descrição minuciosa de cada uma das seqüências que o integram, com a anotação, em termos de imagem e de significado da imagem, de todos os fatores presentes. É claro que somente a prática poderá indicar, no caso, a distinção entre o necessário e o accidental.

A partir do esquema pré-analítico, entendido na sua função de instrumento de trabalho, tem lugar duas análises primárias e fundamentais. A análise que, comodamente, chamamos de estrutural tem por objetivo identificar a organização ou distribuição temporal, no filme, dos elementos integrantes. Nessa primeira etapa fazemos abstração metodológica ou didática dos fatores, propriamente visuais, da imagem, preocupando-nos com os aspectos significativos em termos de idéia: a história, a dosagem ou peso dos fatos narrados, o tratamento dos personagens, a distribuição e desenvolvimento das seqüências, o modo de construção fílmica. Como se vê, partimos do princípio segundo o qual a expressão final de uma idéia ou de um conjunto de idéias, ao termo de projeção da obra, deve-se em parte ponderável a essa mesma organização. A análise estrutural permite-nos avaliar aquilo que o filme é como um todo, em suas linhas gerais de desenvolvimento narrativo. Não é preciso dizer que essa visão de conjunto é um passo importante para a passagem do terreno da opinião ao da crítica.

A segunda análise chamamos de cinematográfica, entendendo-a como uma tomada de consciência a uma especificação dos recursos fílmicos utilizados para a visualização do que seria a idéia condutora do processo criativo. Fique bem claro que não pretendemos elaborar uma distinção abstrata entre o que seria, no fazer e na posterior contemplação da obra, matéria e forma ou conteúdo e expressão. A unidade da obra de arte ou de linguagem é um fato intocável, em que pese a força de qualquer pretexto. A colocação de duas análises distintas é apenas um recurso didático, com a missão de facilitar a abordagem objetiva do filme, pressupondo o conhecimento do risco de uma esquematização vazia. O aluno, aos poucos, terá condições de proceder a uma abordagem mais condizente com a globalidade do produto examinado.

Dentro do nosso método de trabalho, entendemos a verificação dos elementos individualizados por essas duas análises - ou por uma única análise completa, mais realista - como o primeiro passo para a atividade crítica. Primeiro passo ou primeiro estágio apenas, é bom frisar, pois a crítica não se poderia contentar com o exame dos valores intrínsecos ao filme; numa segunda etapa, devem entrar em consideração aqueles que consideramos como fatores extrínsecos e que permitirão o inserimento da obra num amplo contexto cultural e histórico. Cabe aqui um parêntese. A crítica cinematográfica habitual, encontrada em jornais ou periódicos, ocupa-se principalmente do exame desses elementos extrínsecos ao filme, não sendo completa nem suficiente.

Para exemplificar o que estamos dizendo, tomemos um filme sobre um artista plástico contemporâneo, o pintor Bernard Buffet. O exemplo aproxima-se do conteúdo da pesquisa, que se ocupou apenas de películas sobre artes plásticas. Bernard Buffet poderia proporcionar ao cineasta, na fase do planejamento do filme, uma série muito variada de opções: visão de conjunto, em ordem cronológica, da obra do pintor; análise particular de alguma fase significativa dessa obra, os auto-retratos, por exemplo; levantamento da biografia do autor, através de fotografias ou de cenas reconstituídas; relacionamento da biografia com a obra, incluindo as influências culturais e as do meio ambiente; exame da técnica do artista, circunscrevendo a atenção do espectador

à criação de um quadro; comparação entre Bernard Buffet e outros autores, e assim por diante.

Ào espectador crítico, diante do filme concreto, cabe discernir a opção realmente feita pelo cineasta e julgá-la sob o crivo de outro conjunto de fatores: se o prisma escolhido foi condizente com a "verdade" da obra de Bernard Buffet; se essa tomada de posição foi suficientemente explorada; se o filme soube utilizar todos os recursos cinematográficos disponíveis e qual seu papel no quadro histórico dos filmes sobre arte; se a película atingiu o objetivo que se propôs (crítica da obra, documentação, divulgação, ensinamento, etc...). São muitas as questões a serem respondidas, transformando-se tôdas em condições imprescindíveis para o julgamento satisfatório da obra examinada.

A pesquisa que apresentamos teve como meta explorar as possibilidades aqui acenadas, ilustrando, inclusive, os diversos tipos de análises e de críticas. Deve, portanto, ser lida e julgada dentro de um prisma bem específico, principalmente o de instrumento didático e de iniciação para todos aqueles que se interessarem pelo assunto.

+ + +

O plano de trabalho, apresentado ao Conselho de Pesquisas da Universidade, incluía também a realização de filmes experimentais sobre artes plásticas. Diversos fatores, destacando-se o de ordem financeira, impediram a execução dessa tarefa complementar. O importante, entretanto, é que tenha sido lançada uma semente, através de um trabalho persistente e minucioso. O próprio desenvolvimento das atividades cinematográficas, na Escola de Belas Artes e na Universidade, significará a criação de condições para o desdobramento de um campo profissional que já se abriu, repleto de promessas.

Belo Horizonte, abril de 1970

José Tavares de Barros

+ + +

Primeira Parte

- I. coletânea de estudos de filmes sobre Arte
- II. sinopses de filmes sobre Arte

II

Coletânea de estudos de filmes sobre Arte

1 - Análises e críticas

"PIERRE BONNARD", de Lauro Venturi

ESQUEMA PRÉ-ANALÍTICO

Imagem	Coluna sonora
<p>1. fotografias de família de B., seu olhar espantado (insistência).</p> <p>- Casas e ruas da cidade.</p> <p>- quadros (obras de B.): trav. para trás e ligação de paisagem com interior de um atelier - seqüência de quadros: crianças e gatos (interiores)</p> <p>- paisagens de B.: céu azul, campo de neve</p>	<p>texto-dados biográficos:... B. tinha o olhar espantado das crianças sensíveis",... "visão maravilhada da infância",... "paisagem da noite",... "universo mágico"</p>
<p>2. takes com a paisagem de Paris, esculturas, a torre Eiffel-quadros: fachadas, caes, mulheres com roupas requintadas (primeiro em detalhe, depois em plano de conjunto(PC) enquadrados nos ambientes de Paris)</p>	<p>"aparece Bonnard"- (1894)</p> <p>"B. aluga um atelier"- descrição dessa 1ª fase: "modulação das fachadas sem estímulo", "caes sem raça", "mulheres com prodigiosos chapéus" - praias de luz-nus, ruidosa, alegre, vibrante</p>
<p>3. descrição pormenorizada de nus de B. Muitos takes, movimentos de câmera, lentos, analíticos</p>	<p>"Esta luz que devora e alarga o desenho modesto e sublime de B., anuncia a transfiguração dos últimos anos" - música calma, sensu al (adágio?)</p>
<p>4. paisagens filmadas, aproximações com quadros (câmera fixa)-</p> <p>- de Bonnard: atelier e janela aberta</p>	<p>Vernon (1912)- "incapacidade do fotógrafo de captar a natureza, enquanto B. a ela devolve a carne radiante do primeiro dia"</p> <p>-t.: "a côr tem uma lógica tão severa quanto as formas" 1918-1921</p>
<p>5. descrição lenta de um quadro de sala de jantar, a partir de mulher inclinada</p> <p>- fusão quadros anteriores de mesma sala</p>	<p>1925- música dramática e concentrada "ligação com Giotto"</p> <p>texto comparando estas duas fases "1925: concentração de formas e de côres, 1913: luz e côres vermelhas e lilazes".</p>
<p>6. muitos takes de quadros com figuras e interiores- diversos nus, fusão, travelling invertido, descrição e panorâmica</p> <p>- retrato de velho (auto-retrato?) closes</p>	<p>t"... uma luz que faz reviver a emoção em toda sua força e verdade sólida,..." "a pintura de B. se reveste de uma potência dramática",... "onde o mundo se resume numa realidade transfigurada".</p> <p>- música lenta e concentrada. B.: não ousarei mais pintar motivo tão difícil como os nus", t,... "nus maravilhosos cujo estilo se liber</p>

7. flash-back: sul da França, takes de quadros com influências impressionistas
8. takes de paisagens onde viveu em 1939
- quadros da época em closes e fusões, alguns jogados contra fundo escuro em diversos enquadramentos
9. closes de último quadro inacabado, uma amendoeira, enfoque dos detalhes
- ta de ano em ano", t.:... "despojamento", "térmo da abstração de B., o essencial", auto-retrato com 77 anos (1945)
- B..."onde a côr enlouquecia-me t..."encontro com Renoir"
- t.: com a guerra e a morte da mulher pinta seus mais violentos paisos
- música marcando as fusões
- t."vivacidade do toque, morte 23/1/47, 6 meses antes B. dizia: "co meço apenas a compreender, seria preciso tudo recomeçar"

ANÁLISE ESTRUTURAL

Estruturalmente este filme obedece a um sistema pouco ordenado em relação à cronologia das obras de Bonnard.

No primeiro momento, são colocados alguns dados biográficos sobre o pintor, seu ambiente, as relações diretas entre o modo com que olhava a vida e sua obra. Relacionando-o com outros pintores, Corot, por exemplo, são insinuadas certas influências dos mesmos na obra de Bonnard.

Num segundo momento é mostrada a fase parisiense do pintor, o tratamento de manchas escuras que passou a dar às figuras. O diretor evita focalizar as bordas das pinturas pretendendo incursionar no espaço virtual do quadro.

A partir de então, o filme focaliza a evolução da obra, tecendo considerações sobre cada estágio, relacionando-os com palavras de Bonnard e com os lugares onde foram realizados. Através de flash-back, o diretor confronta a fase de 1925, em que a pintura de Bonnard apresenta forma e cores concentradas, com uma outra fase de 1913, em que as cores eram vibrantes. O texto neste caso é elucidativo pois não há quase visualização do problema como também no caso da comparação entre um quadro de Bonnard e um de Giotto.

A fase em que a pintura de Bonnard se reveste de uma potência dramática e contida, até atingir o despojamento total, é ilustrada com certa criatividade pelo filme, através de fusões, travellings invertidos, closes e da música.

Outro flash-back é utilizado por Venturi para focalizar de novo, através de quadros, a fase em que Bonnard sofreu influências impressionistas, explicado pelo texto como resultado do seu encontro com Renoir.

No final o diretor demonstra o grande impacto causado pela morte da mulher e pela guerra na obra do pintor e, para terminar o filme, é focalizado o último quadro de Bonnard, havendo, aí, uma correspondência direta entre o texto e a imagem.

ANÁLISE CINEMATOGRAFICA

Pretendendo transportar o espectador para o mundo de Bonnard, diversas vezes, no decorrer deste filme, são focalizados os ambientes em que o pintor viveu: a câmera percorre as ruas e focaliza as casas por onde passou. São apresentados, no início, closes de fotografias do

pintor e das coisas que mais o sensibilizavam. Os closes são também utilizados numa das seqüências finais, quando os quadros são jogados contra um fundo negro, recurso utilizado para ressaltar suas qualidades colorísticas, em diversos enquadramentos, como também os primeiros planos destas pinturas que, ilustrando o texto (no caso do último quadro de Bonnard) que diz da "vivacidade das pinceladas", são mostradas em seus mínimos detalhes.

As fusões são utilizadas para introduzir o atelier de Bonnard, no princípio do filme e no desenvolvimento do mesmo, como recurso para flash-back ou para mostrar a evolução de uma mesma fase de pintura ou ainda como relacionamento entre motivo e obra.

O travelling foi o recurso encontrado para desviar a atenção do espectador da moldura dos quadros, emmiuçando-lhes os detalhes ou colocando-os de modo insólito. Por exemplo, o tratamento dado ao quadro em que aparece um nu em uma banheira: a câmera o percorre verticalmente dos pés à cabeça para depois devolvê-lo bruscamente à sua posição natural, com uma panorâmica do quadro.

A coluna sonora (música e texto) é utilizada não só para completar a imagem, como também para explicá-la.

Diante desta análise, pode-se captar a intenção do diretor de realizar, simplesmente, um filme biográfico, utilizando com parcimônia alguns dos recursos cinematográficos comuns aos filmes sobre Arte.

JUÍZO CRÍTICO

Condicionado à orientação de várias pessoas e estando a serviço indireto dos interesses de uma organização, neste caso, a Skira, o filme "Pierre Bonnard" tem, obviamente, de apresentar as conseqüências deste condicionamento. Traduzido cinematograficamente, o mesmo toma a forma de desordenação estrutural, sendo que o filme pretende fazer um apanhado biográfico de Bonnard, procurando uma certa liberdade na manipulação de fatos e datas. Como sucedâneo a este didatismo, há uma intenção interpretativa das obras de Bonnard.

O texto é elucidativo e utilizado para completar a imagem ou para interpretá-la, sendo mesmo imprescindível para se perceber a intenção do diretor, como na seqüência comparativa entre as duas fases do pintor, de 1913 e 1925. A música também é de grande importância pois, muitas vezes, engravida a imagem com sua substância, esclarecendo-a.

No cômputo geral, este é um filme que dá apenas uma visão complementar da obra de Bonnard, como complementares são as leituras da enciclopédia Skyra, sem maiores preocupações que a de utilizar alguns recursos cinematográficos, que salva o filme de ser apenas uma ilustração biográfica, de ser outro volume da coleção Skyra.

+ +

"BERNARD BUFFET", de Etienne Périer

ANÁLISE ESTRUTURAL

O filme em questão é estruturado através de parêntesis narrativos. Um grande parêntesis, construído na seqüência inicial e concluído na final, estabelece duas realidades no filme: uma, exterior, representada pelo mundo em si (galhos de árvores), envolvendo a outra, interior, que é o universo particular do artista, constituído de tintas e inspiração e mais especificamente, neste caso, da elaboração de um quadro, levada a efeito pelo mesmo, desde o desafio da tela branca até à sua conclusão, com a assinatura. Pequenos parêntesis são inseridos neste núcleo, contendo retrospectivas da obra de Buffet, funcionando como flash-back para um maior esclarecimento da obra em gênese.

Através do relacionamento de imagens são feitas as ligações narrativas: os galhos de árvores são seguidos de uma panorâmica dos pincéis em desordem já no atelier do artista; a taça do quadro atual se

transforma na taça que introduz um outro quadro; os olhos do pintor são incrustados num auto-retrato que vai iniciar uma nova retrospectiva.

Enquanto isto o desenvolvimento do trabalho é considerado sob vários pontos de vista, sendo focalizados pintor, motivo, quadro, materiais e ambiente, numa alternância adequada para que seja conseguida a visão global do que, concretamente, constitui a elaboração de uma pintura.

ANÁLISE CINEMATOGRAFICA

A condensação de tempo através de fusões é conseguida por Périer, focalizando o pintor enquanto se afasta do trabalho e quando retorna, já estando o quadro numa fase mais adiantada. As fusões pontuam também seqüências de quadros do autor ou são empregadas como recurso introdutório destas fases.

Flashes notificam a presença concreta do modelo em que Buffet vai buscar sua motivação, como a faca fincada no chão e a garrafa vazia comparadas com as que se encontram figuradas no quadro.

Primeiros planos ilustrativos de modo de trabalhar do artista (espatulação), de suas expressões, analíticas dos quadros e introdutórios para as fusões, são constantes no filme. Planos de conjunto integram os diversos aspectos da elaboração da obra, sendo usados enquadramentos expressivos.

A música é representada pelo som dissonante de um cravo que faz o fundo para a geometria do atelier, a crueza das cores e a firmeza do traço de Buffet. Complementando o filme, não sendo necessariamente imprescindível, se encontra também o texto.

JUIZO CRÍTICO

Um filme cujo tema esteja relacionado a um artista ainda vivo, traz como problema as múltiplas possibilidades de abordagem do assunto.

Périer resolveu esta questão, baseando seu filme na disponibilidade do artista, que ainda pode se manifestar através do dinamismo da criação de uma obra e não apenas através dos resultados da mesma ou pelo seu valor histórico, entremeando esta idéia principal com outras condensadas como mundo e inspiração, criador e criação, evolução do artista, sem, no entanto, desvalorizá-las, apenas desenvolvendo o espaço fílmico.

Assim, flashes da natureza, emoldurando a gênese do quadro e suas implicações, bastaram ao diretor para generalizar a obra e incluí-la dentro de um contexto universal.

Sem maiores complicações, também através de flash-back, fusão ou primeiro-plano são colocadas as outras idéias.

Périer soube fazer um filme correto. O didatismo a que se propõe, mostrando a gênese de um quadro é satisfatoriamente ilustrado através da imagem cinematográfica, havendo um certo clima de originalidade criado pela estrutura do filme e pela coluna sonora escolhida pelo mesmo.

+ +

"DELACROIX", de Anthony Roland

Utilizando com propriedade os recursos cinematográficos, Anthony Roland fez este pequeno filme, sugerindo, a partir de desenhos de uma das mais célebres figuras do Romantismo, Delacroix, e sem subtraí-los à paternidade do mesmo, um novo mundo, paralelo ao desse artista.

Das páginas dos livros ou das paredes dos museus, Roland os re-

tirou, criando uma montagem especial, uma movimentação cinematográfica, aferindo todo o dinamismo possível desses desenhos, dinamismo este já delineado pelo traço de Delacroix.

Bastante fecundo nêstes recursos expressivos e narrativos, didático pela sua abundância, o filme, logo de início, apresenta esquemas animados como fundo do letreiro: o "croquis" de um rosto é simplificado, restando apenas um olhar significativo que, por sua vez, se funde com uma paisagem, estabelecendo toda uma subjetividade em torno desta imagem. Em seguida, através de cortes sêcos, com aproximação, passamos da panorâmica de um quadro para o enfoque de uma janela em primeiro plano e, num travelling para trás, abre-se nova panorâmica, já de um atelier. Detalhes dêste atelier são mostrados: um sofá, uma cama, que funde em um nu deitado, etc. Este relacionamento é básico para a estrutura do filme que, não se propondo a narrar uma estória, encontra nêle, seu leit-motiv. Assim, continuando a seqüência de nus, o diretor divide a tela em duas metades e joga com o ballet criado por Delacroix com suas figuras, sintetizando-as através de fusões e encorpendo-as novamente, já com outra perspectiva.

Uma seqüência de monstros, animais e de luta, é construída com travellings interrompidos, flashes, rotação da câmara, recursos que provocam um maior dinamismo. Notadamente então, a música se presta a um impacto, nela sendo inserido sons naturais, onomatopáicos, como relinchos, barulho de cascos, urros, concessão do diretor à ausência do texto.

Fusões com movimentos horizontais gradativos e lentos, estabelecem a gravidade das cenas seguintes à esta luta, em que aparecem feridos sendo transportados. Um novo esquema animado e um travelling violento sobre uma cena de guerra, dando a impressão de vertigem, preparam para o duelo construído através de montagem e de fusões, utilizando uma mesma figura, o qual termina com a sobreposição de um cavaleiro e uma multidão: o cavaleiro parece destacar-se do povo e avançar contra o espectador. Panorâmica e detalhes de uma chacina no mar fecham esta seqüência final.

Encerrando, por assim dizer, os acontecimentos do filme, um cavaleiro adentra pelo mar que se distancia, ficando assim, o filme, circunscrito entre a primeira paisagem mostrada após o letreiro inicial e esta última imagem, sem, como já se registrou, haver uma intenção de coerência ideológica entre estas imagens, a não ser a puramente plástica, que evitou acontecesse uma dispersão total diante da ausência de conteúdo narrativo.

+ +

"DELACROIX, PEINTRE DE L'ISLAM", de Jean Cotte

Jean Cotte, com êste filme, ilustra a problemática "côr" na obra de Delacroix.

Para introduzir a questão, imagens comparativas entre a "Paris fria, cinzenta e antiga" (1) da qual se afastou o pintor, a África do Norte por êle descoberta e cujas "formas e côres eram uma resposta a sua ansiedade pictural", são apresentadas de início pelo diretor. Depois, através de comentários extraídos de jornais e da correspondência do artista, Cotte organiza o filme, entremeando as obras com imagens dos lugares e objetos da época (armas, jóias, taças) focalizadas por Delacroix.

Uma voz feminina introduz e fecha o filme, enquanto um narrador se ocupa das outras partes.

Após o enfoque sucessivo de diversos rostos de orientais e de personagens dos quadros de Delacroix, dando ênfase à colocação romântica do pintor que, como reação ao Neo-Classicismo, nega o Antigo, é apresentada uma seqüência de obras gregas e romanas (esculturas e pin-

te e do texto, onde um jogral repete as palavras do narrador, ressaltando ainda mais este sobrenatural, no filme.

"La foundation Maeght" fica então como um filme-atestado do funcionamento harmonioso de uma equipe, pois são vários os colaboradores desta obra, não sendo didático em si mesmo, mas sim pelo excelente resultado na abordagem, essencialmente dinâmica, através do uso consciente de recursos cinematográficos, de um tema formalmente estático, um museu.

+ +

"MAEGHT, UN MÈCÈNE DU XXe. SIÈCLE", de Bernard Bertrand

Esta é uma versão em preto e branco, um pouco menos cinematográfica do que a interpretação de Vilardebo, da Fundação Maeght. O mesmo objetivo - mostrar o espírito do museu, a simbiose das obras com o lugar; quase a mesma ordem de apresentação (Saint-Paul de Vence, o jardim, o prédio, o interior). Resultados diferentes: com Vilardebo, um instante de poesia, com Bertrand um pouco mais de objetividade.

Tal objetividade pode ser apreciada na necessidade do pretexto narrativo, fornecido por dois visitantes, para a incursão no museu ou no fato de serem consideradas as obras expostas, isoladamente, tecendo-se considerações sobre seus autores, o que não acontece com Vilardebo, que conserva as obras no anonimato, "usando-as" apenas como explicação do lugar.

As dimensões diferentes que envolvem um mesmo material, no caso as obras, num filme mostradas como a realidade e noutra como um passaporte para o irreal, são bem exemplo das múltiplas possibilidades expressivas da imagem cinematográfica.

+ +

"ANDRÈ MASSON ET LES QUATRE ÉLÉMENTS", de Jean Grémillon

"André Masson et les quatre éléments" é um filme que tem por problemática provar a tese de que a pintura deste artista é uma afirmação da Natureza e não uma negação, como pode parecer à primeira vista. O filme é dirigido, sob este aspecto, sendo sua estrutura levantada a fim de corroborar esta colocação.

A questão é proposta no início do filme ao espectador que, no decorrer da projeção é induzido, por provas concretas, pesquisadas pelo diretor (a localização do atelier de Masson, o relacionamento das imagens da natureza com seus quadros, os tipos de materiais que emprega), a chegar à resposta que ele já possuía.

Algumas cenas são revestidas de uma certa ironia, como a inicial e outras de fases do trabalho, o que demonstra a segurança do diretor em relação ao universo de André Masson, a sua quase intimidade com o mesmo.

No filme são mostradas várias obras de Masson, em seus momentos mais dramáticos, da criação à conclusão, sendo as mesmas, através de fusões, relacionadas com os quatro elementos da natureza (água, ar, terra e fogo) ou com os três reinos (mineral, vegetal e animal). As elipses de tempo, como a que transporta o artista de sua casa para o atelier, permitem uma maior fluência narrativa e acomodação ao tempo do filme. Enquadramentos arrojados e ângulos inusitados (cena de acabamento do quadro vermelho), integram criador e obra, obra e universo, planificando-os numa panorâmica em câmera alta. Os travellings, possibilitam primeiros planos impossíveis para a vista humana e são altamente expressivos principalmente atentando-se para observações do texto como: "... se nos aproximarmos da natureza, veremos um mundo diferente" (câmera se aproxima dos galhos de uma árvore); "... se

podéssemos passar além desta aparência"... (são focalizados detalhes de um campo). Esses mesmos travellings têm também a função de internar o espectador no espaço virtual dos quadros para se verificar que "... o mundo pictórico de Masson extravasa naquilo que não é visível..." ou que "... êle não apenas aceita o universo, como esgota sua substância" ou ainda "Masson vê a natureza de fóra como testemunha e de dentro para participar de sua vida íntima".

Pôsto isto, pode-se concluir que o texto desempenha papel importante no filme, já que concretiza noções impossíveis de serem visualizadas, além de ser cuidadosamente elaborado, tendo um sentido poético-filosófico cuja paternidade parece pertencer a algum crítico de Arte, pela homogeneidade e propriedade de suas declarações. O modo original como foi colocado, no princípio do filme em contraponto com a imagem e a contribuição do narrador cuja voz pela entonação e criatividade, substituiu a música ou qualquer outro som explicativo em certos momentos como que trata do mistério da noite, abona as considerações supra-citadas.

Além de explorar ruídos ambientais, a música e o texto, o diretor tira partido do silêncio, tecendo a atmosfera apropriada para a visualização de suas propostas. Assim, em seguida a uma explosão que é enquadrada como uma pintura, o espectador é levado a participar da luta do pintor, não tanto com o quadro, mas com a tradução pictural de seus sentimentos, através do ruído do pincel, que rasga o espaço e com ânsia sacrílega, selvagem, transubstancia a natureza. Um corte rápido, para ser mostrado o resultado deste trabalho, e, do silêncio, emerge o quadro, como que nascendo, e toda a agressividade da natureza é mostrada quando a areia é retirada violentamente.

Nas cenas finais do filme, Grémillon reforça sua posição, mostrando algumas obras de Masson, onde mesmo a figuração é colocada frente aos quatro elementos.

Um auto-retrato fecha o filme, enquanto sons dissonantes de um relógio e canto de pássaros, são ouvidos como que projetando o espectador além do espaço, para mais perto da Natureza, para participar, como Masson, de sua intimidade.

Diante deste filme, fica apenas, para quem ousar contestar a posição do diretor, a possibilidade de fazer um outro filme, provando o seu ponto de vista em relação ao universo pictural de André Masson, pois, como o texto mesmo afirma irônicamente,... "para se fazer um quadro, fique diante da natureza, pegue do pincel e pinte o que vê."

+ + +

"PICASSO A ANTIBES-MUSÉE GRIMALDI", de Jacques Berthier

CRÍTICA

Um castelo localizado às margens do Mediterrâneo, em Antípolis, foi entregue a Picasso, o mais conhecido e focalizado artista plástico contemporâneo, para que, no inverno de 1946, durante três meses, o transformasse em seu próprio museu, nêle deixasse inscrito seu gênio, se eternizando, glória jamais conseguida por outro artista, em vida, até então.

Era êste o material que tinha em mãos Berthier para a realização de seu filme, material fecundo e humano. Objetivamente estruturou-o, primeiro colocando o espectador a par destes acontecimentos através de retratos da época, sob dois aspectos: de como Picasso aceitou o oferecimento e de como trabalhou durante aqueles meses. O ambiente, o mar, a beleza e o colorido do lugar, que só podem transmitir uma mensagem de otimismo, é descrito, bem como a sua condição histórica, estreitamente vinculado à mitologia mediterrânea, influências que serao, em seguida, observadas diretamente na obra de Picasso, o qual se "apropria desta natureza, metamorfoseada pela sua alquimia

secreta, criando uma mitologia particular".

As imagens vistas no desdobramento do filme, são por fim compiladas como o testemunho concreto da realização de Picasso: sucedem-se as salas com as obras, o castelo e o mar que serviram para o estravazamento da magia que o dominou, quando em Antípólis, fato e fatores de sua alegria de viver.

Através deste filme, Berthier teve oportunidade de revelar a grande experiência adquirida na abordagem do seu tema preferido, o museu. A habilidade na escolha e na manipulação dos recursos que poderiam transmitir cinematograficamente, o espírito deste museu, muito particular, como já foi dito, vem confirmar esta colocação. Por exemplo, a rotação da câmera em outro filme cujo tema também é um museu, "La foundation Maeght" de Vilardebo, é usada para emprestar dramaticidade e humanidade a uma escultura de Giacometti, enquanto aqui no filme "Picasso a Antibes" é utilizada como uma brincadeira, um jogo feito com detalhes de pés que criam vida, acompanhando o ritmo da música, ou com figuras cuja forma seja um convite a este movimento, como as "espirais ciliadas" de Picasso.

Outro recurso comum, neste filme ganhando nova dimensão, é o travelling que, em uma seqüência da primeira parte, sincronizado adequadamente com a música, sugere exatamente um passeio à beira-mar, através de jardins floridos. Também deste início é a montagem expressiva dos olhos do artista e de suas mãos, alternados com imagens das "coisas de que Picasso se apropria": o céu, o mar e a terra, as casas, as frutas, os peixes. O filme é alegre e colorido, por isso os próprios retratos em preto e branco são adoçados com uma tonalidade sépia.

Passando para a segunda parte, pode-se realmente comprovar o domínio de Berthier sobre os meios de expressão cinematográfica, pois a multiplicidade de recursos que emprega obedece a um comedimento em que mesmo a repetição proposital não se torna exaustiva. A decupagem com inventiva, é um destes recursos: as figuras são tomadas em diversos planos ou ângulos, num crescendo em relação ao primeiro apresentado, como se fosse um travelling observado diretamente na película cinematográfica, nos seus principais estágios.

As conotações entre as diversas tomadas são feitas de maneira expressiva ou meramente narrativa. O arabêscos do lustre, fundindo-se na forma espiralada da retina que, por sua vez, lembra os volteios da asa de um pássaro, foi, narrativamente, a fórmula encontrada pelo diretor para introduzir a seqüência das obras de Picasso, enquanto que o modo de focalizar certas figuras (homem, mulher, corça, fauno) cria um clima especial, sugerindo fatos extrínsecos à intenção do artista.

Satisfazendo a curiosidade do espectador acerca da apresentação, no museu, dos quadros que serviram à sua fantasia, Berthier, num certo momento, mostra-os em seu habitat, pendurados pelas paredes do castelo.

Um parágrafo à parte deve dedicado à música, cujo ritmo e modulação reforça, no filme, um sentido de modernidade, tornando-o de franca aceitação e assimilação, mesmo para um público menos preparado, bem como à originalidade do letreiro e à propriedade do texto que se limita a observações esclarecedoras.

Não só no museu Grimaldi, que fica em Antípólis, às margens do Mediterrâneo, "entre as obras antigas, o céu e o mar", está para sempre inscrita a alegria de viver de Picasso, mas, também, neste "Picasso a Antibes ou Musée Grimaldi", filme de Jacques Berthier.

+ + +

"FER DE RODIN", de Henri Alekan

Segundo Henri Lemaître, uma das possibilidades "mais ricas" e

vastas" no domínio do chamado filme sobre Arte, é o do filme crítico, principalmente "de crítica verdadeira na medida em que o Cinema não serve apenas para atualizar diretamente as obras em si mesmas, mas também atualiza, sob forma de movimentos destinados a restituir a gênese da obra, a análise que se faz geralmente pelo comentário explicativo ou por sua esquematização gráfica; assim o Cinema, dentro de um aspecto mais concreto e dinâmico, dá a análise tradicional mais força convincente". (2)

Temos em "L'enfer de Rodin", a oportunidade perfeita para a discussão dessas considerações. O diretor, utilizando múltiplos recursos de expressão cinematográfica, procede a uma análise não intencional, não didática na obra mas, apesar disso, evidencia o artista e sua problemática.

Pode-se recorrer mais uma vez ao crítico francês para o prosseguimento das observações sobre o filme de Henri Alekan: "o Cinema chega, algumas vezes, a reconstituir o ato criador com uma tal evidência, uma tal intensidade que a poesia da obra se comunica ao filme. Há nesta osmose o ponto de partida de uma evolução que conduz à forma, sem dúvida, a mais atraente, porém a mais difícil, do filme sobre Arte, esta que chamaremos de filme "poético". (3) É nesta dimensão que se enquadram alguns poucos filmes, entre eles o filme em pauta, que corresponde plenamente a esta intenção poética. A obra de Rodin é exaltada, interpretada pelo filme, ficando difícil definir-se a quem pertenceria o excelente resultado obtido: se ao diretor, se ao artista. Seria mais lógico admitir-se uma afinidade, a assimilação de uma Arte pela outra, dentro das proposições básicas do filme sobre Arte.

Tirando partido da montagem, da iluminação, da trucagem e de efeitos sonoros, Alekan se coloca na mesma perspectiva de Henri Lemaître quando este afirma que o Cinema deve ser "o revelador do que há de implícito na obra do artista, do que se encontra presente nesta obra de forma apenas aparente". Um dinamismo acentuado, barrôco, é aferido através do deslocamento não usual das esculturas, que ora entram na tela em diagonal, movimentando-se irregularmente criando uma desritmia visual em consentaneidade com a música, ora são obsessivamente repetidas ou surgem medonhamente. Os efeitos de luz são explorados através de jogos e pela própria expressividade da iluminação em si, criando, às vezes, contrastes positivo-negativos. As sobre-impressões caracterizam, de modo particular, certas esculturas com uma aparência transparente, altamente sugestiva. Os travellings são também usados expressivamente, a fim de produzirem uma sensação de vertigem, de aprofundamento em outras dimensões, assim como a câmera alta, evoluindo em zoom. A parte sonora é traumatizante, às vezes profunda, misteriosa, solene; outras, selvagem, mecânica, eletrônica, percutindo como um eco.

Tôdo esse conjunto de elementos de linguagem cinematográfica, de narrativos que geriam, pela natureza das relações estabelecidas (escultura de ancia focalizada por trás, dá impressão de ser decapitada-estátua com iluminação sugerindo tempestade-mão de perfil, sugerindo um corpo feminino), tornam-se expressivos pela própria essência da obra mostrada.

O filme, além de pretender ilustrar o encontro de dois sonhos, o de Dante e o de Rodin, como afirma uma de suas citações, ilustra também este outro encontro, o das Artes Plásticas e do Cinema, realizado com a mesma propriedade do primeiro.

+ +

"L'UNIVERS D'UTRILLO", de Georges Regnier

Regnier realiza no filme "L'univers d'Utrillo", uma síntese da

vida do artista, partindo de sua situação atual, velho e acomodado, numa casa burguesa, acompanhado pela esposa querida, fazendo, em seguida, uma retrospectiva, através de quadros, lugares e uma certa encenação da sua vida boêmia passada, voltando depois ao presente, um pouco cruel, apesar das aparências.

O filme, em seu todo, é harmonioso, dinâmico e impregnado de calor humano, seja pelas imagens da "boa Lucie" cuidando de seu famoso e infeliz marido, seja pelo modo discreto do diretor ao tratar das situações embaraçosas que envolveram o artista (a bebida, a paternidade duvidosa).

São particularmente interessantes as fusões dos motivos dos quadros em continuidade com motivos reais: a imagem alternada de um muro e sua representação numa pintura de Utrillo, é mostrada com um travelling. Também válidas as encenações, de bom gosto, pois comedidas, depuradas.

A presença anciã do pintor é chocante, porém, talvez imprescindível para se dar a perceber os estigmas da vida, do mundo, num homem genial e sempre infeliz, que finalmente se acomoda, por força das circunstâncias, fato que provoca no espectador considerações pessimistas, meditação.

+ +

"DAUMIER", de Roger Leenhardt

Filme didático, ilustrativo da obra do grande artista caricaturista dos fins do século passado.

O diretor se baseia na evolução da obra de Daumier para estruturá-lo, somente utilizando os trabalhos do artista, eliminando as moléculas duras. Daumier, que sabia extrair de todas as situações o patético e o ridículo, é mostrado através das ilustrações de sátira a que se dedicou: a política, a burguesia, as coqueluches do momento como a fotografia, a moda, o fanatismo em geral, foram registrados pela câmera de Leenhardt. Também focalizada a fase em que o artista tem por temática a mulher. Terminando este pout-pourri das obras de Daumier, é mostrada a fase em que ele mais demonstra uma tendência ao surrealismo, as cenas de guerra.

Talvez como alusão à coragem de sua obra, o filme é encerrado com uma caricatura em que aparece D. Quixote.

Todo o aspecto de dinamismo deste filme (um dos pioneiros no setor dos filmes sobre Arte) é conseguido através da movimentação da câmera, pela música e por uma certa ilusão, provocada pelo valor mesmo da obra de Daumier, que consegue emprestar, quando lhe convém, dinamismo a seus personagens.

+ +

"LA FENÊTRE OUVERTE", de Jean Cassou

As primeiras imagens do filme mostram pinturais medievais cujos temas não se relacionam com a natureza: são interiores, cenas teatrais. "... Mas um dia a janela se abre", diz o texto, enquanto é focalizado o detalhe de uma janela entreaberta, em um quadro. Em seguida são mostrados quadros de pintores flamengos primitivos como Bosch e Brueghel, sempre dando mais ênfase à paisagem que já se entrevê nos quadros, do que aos personagens.

Através de fusões, são feitos relacionamentos plásticos, formais, que desenvolvem a fio narrativo do filme (a fusão, através do céu, de algumas pinturas, é oportunidade para que se veja interpretações diversas da natureza).

Sugestões são criadas, em torno dos quadros, pelo modo de abor-

dá-los: o primeiro plano de um passarinho introduz uma paisagem tran-
qüila; uma lua, personagens do Rococó; um zoom sôbre vacas, um qua-
dro de Courbet.

Assim se desenvolve o filme, percorrendo, com a ajuda imprescin-
dível do texto, as pinturas paisagísticas, desde o primitivismo da I-
dade Média até a fluidez desconcertante do Impressionismo, passando
cronològicamente, entre outros, por Rubens e Watteau, por Ingres e
seu neo-classicismo, pelo impacto da pintura do inglês Turner, por
Georges-Michel, pelo naturalismo de Corot e o realismo de Courbet,
por Manet, Renoir e finalmente Monet, que "canta o sol incansável e
demoníaco".

"A janela aberta" é um filme simples, essencialmente didático,
interessante sob o aspecto de mostrar a libertação da pintura paisa-
gística, pelos tempos, analisando, através dos quadros, esta evolu-
ção até à sua manifestação mais pura, o Impressionismo.

+ +

"LA PROVENCE DE PAUL CÉZANNE", de Pierre Ceria

Através da focalização de lugares em que Cézanne viveu, de uma
certa encenação, de quadros e palavras do pintor, Pierre Ceria pre-
tende dar uma visão humana do artista e de seus motivos.

Há uma preocupação especial do diretor em remontar aos lugares,
às fontes de inspiração de Cézanne. Fusões são organizadas mostrando
o motivo e o quadro correspondente, chegando Ceria, a reconstruir as
naturezas mortas do pintor, como no caso das três caveiras.

O filme é antigo e alguns recursos são obsoletos, como as fu-
sões em leque. A imagem é pouco significativa e monótona, o caráter
de Cézanne, ao contrário do filme sôbre Van Gogh, de Alain Resnais, é
depreendido através do texto.

+ +

"REMBRANDT, O PINTOR DO HOMEM", de Bert Haanstra

Tomando por base os eloqüentes auto-retratos de Rembrandt, Haans-
tra estrutura este filme, através de uma visão biográfica do pintor,
inscrevendo, como é explicado no texto, a vida de Rembrandt entre seu
primeiro auto-retrato, aos 23 anos e o último, já com 63 anos.

Um relacionamento constante entre as imagens, é observado duran-
te todo o filme, adquirindo caráter expressivo através da montagem e
da música. As mãos dos personagens de Rembrandt, por exemplo, tradu-
zem estados de alma, desde a felicidade, quando do nascimento de seu
filho, à dor trazida pela morte do mesmo. Também expressivas são as
fusões da seqüência final dos auto-retratos, em que o diretor, fixan-
do os olhos de Rembrandt, lentamente, projetando o espectador atra-
vés do tempo, como num flash-back, capta a transfiguração do sembran-
te do pintor diante das atribuições de sua vida, façanha possível em
têrmos cinematográficos. Outros valores a serem registrados aqui, re-
lativos a essas ligações ideológicas, são observados no filme, como
soluções narrativas ou meramente ilustrativas. A redução de um auto-
retrato de Rembrandt, através de "zoom", mostrada até a sua fusão com
a figura central do quadro "Ronda noturna", pode ser classificada co-
mo uma seqüência narrativa, enquanto que a utilização de fatos como
a existência do quadro "A despedida de David e Jonathas" somente é
empregada como ilustração do texto, fato também observado quando fo-
calizada uma Bíblia para ilustrar citações de São Paulo.

A música, sempre nostálgica, apresenta dois momentos de fuga :
durante a seqüência da "felicidade do primeiro casamento de R e m -
brandt", assemelhando-se a um rondó e nas tomadas do quadro "Ronda no

turna", revestindo-se de uma aparência marcial.

Destas considerações podemos concluir que, mais uma vez, fica definido o estilo de Bert Haanstra, mesmo em um filme cujo assunto seja a Arte, estilo esse bem característico pois não emprega pausas narrativas: a ação posterior já fica delineada na anterior, através de analogias de forma ou de conteúdo. Assim, a primeira visão de seus filmes satisfaz, o que não se pode sustentar após ser verificada a sua mecânica estrutural através de análise mais prolongada. Convence somente se for considerado apenas o aspecto biográfico, no qual prima.

+ +

"WILLI BAUMEISTER", de Ottomar Domnick

"Willi Baumeister é um filme-documentário sobre as obras do pintor alemão falecido em 1955, objetivamente mostradas sob vários aspectos: sua realização, o motivo das mesmas, sua explicação.

Aspectos de um dia de trabalho de artista, envolvem as diversas etapas do filme, desde a entrada do mesmo em seu estranho atelier, suas relações com os alunos, até o término de uma obra apenas esboçada no início do filme.

Assim, após uma pequena introdução, os trabalhos das fases mais representativas de Baumeister são analisados através de esquemas animados altamente didáticos, e de considerações sobre seu estilo.

Enriquecendo este didatismo, o filme passa do preto e branco, necessário para ressaltar a problemática "forma" na obra de Baumeister, para um colorido mais apropriado à caracterização de sua fase construtivista e de suas cenografias.

Os motivos escolhidos por Baumeister, como o atleta, apresentado em "câmera lenta", e uma seqüência de objetos africanos, completam os conceitos que vão sendo formados no espectador sobre o artista. Quanto ao texto, conserva a mesma linha do filme, sendo claro e explicativo.

+ +

"SOROLLA, EL PINTOR DE LA LUZ", de Manuel Domínguez

"El valenciano Joaquín Sorolla es el creador de un impresionismo pictórico típicamente español y, sobre todo, mediterráneo. Desde su infancia tuvo la obsesión de la luz y se consagró a resolver los problemas de fijarla en el lienzo. Si sus primeros cuadros alabados por la crítica internacional, como "La vuelta de la pesca" o "Trata de blancas", representan un tipo de pintura social muy característico de los gustos finiseculares, a partir de su triunfo en la Exposición Universal de París en 1900, entra en la etapa personal y deslumbrante de su labor. La decoración de los salones de la Hispanic Society, de Nueva York, constituye uno de los encargos más ambiciosos que jamás recibiera un artista moderno. El documental, sensible e inteligente, va recorriendo las etapas de la vida de Sorolla a través de su obra, captada con muy fiel colorido. Es un film que ha alcanzado notorio éxito en su difusión internacional."

É este o comentário de Carlos Fernandes Cuenca, encontrado no libreto "30 años de documental de Arte en España", sobre o filme "Sorolla, el pintor de la luz".

Realmente um colorido especial, tênue, foi utilizado no filme, sendo discutíveis sua propriedade e a encenação final, relatando a trágica doença do artista através do simbolismo das sombras projetadas na areia da praia e da música que, porquanto envolve o filme na luminosidade e numa clareza apropriadas ao tratamento de uma obra im

pressionista, dá à pintura um falso sentido de modernidade.

A música, salvo as observações acima, colabora para o dinamismo do ritmo da montagem. O filme apresenta como único efeito original, um travelling feito a partir do quadro de veleiros no mar, sugerindo os movimentos ondulantes de uma embarcação navegando.

Caracterizando-se por um modo biográfico, documentário, de apresentação, "Sorolla el pintor de la luz" possui uma estrutura bem definida: parte de uma praia, onde é mais observável o problema da luz do sol que é "o grande protagonista da pintura do artista", faz um levantamento biográfico do pintor, através de retratos (inclusive auto-retratos) e paisagens, disserta sobre as diversas fases de sua obra e volta à praia, terminando com a dramatização já explicada, referindo-se ao "pintor de luz que entrou na sombra".

+ +

"THE SHAPE OF THINGS", Produção do National Film Board of Canada

Ao se concretizar o primeiro simpósio internacional de escultura, realizado na América do Norte, em um parque de Montreal (verão de 1964), tornou-se indispensável a participação do Cinema como seu testemunho. Essa presença "física" do cinema registrando a atividade dos artistas e o processo plasmador das esculturas, evidencia, no filme, um dos mais objetivos propósitos do cinema sobre Arte, a documentação de acontecimentos artísticos ou históricos.

Tendo sido realizado por uma equipe, abonada pelo National Film Board, "The shape of things" reafirma o excelente nível alcançado pelas produções daquele instituto. Vamos, a seguir, tecer algumas considerações sobre o filme em questão.

Para introduzir o espectador no espírito da mostra, o diretor, valendo-se de enquadramentos arrojados ou insólitos, focaliza aspectos de uma metrópole (Montreal?), dando-lhe a dimensão de uma escultura gigantesca. Passando para o local da exposição, o parque, onde a própria natureza foi preparada pelo homem, são feitas tomadas das esculturas apenas começadas, em closes rápidos que procuram valorizar, individualmente, cada obra, através de comparações com o elemento humano e da abordagem do trabalho de cada escultor. Este trabalho foi caracterizado por uma série de ligações ideológicas ora entre as mãos e as ferramentas dos artistas, ora com materiais como o fogo.

Durante todo o filme a parte sonora desenvolve-se no sentido de enriquecer a imagem, sendo de importância capital. Por exemplo, os ruídos mecânicos e os sons estridentes, ouvidos durante a seqüência em que a escultura de metal é apresentada em ângulos inusitados, estabelecem uma nova realidade ontológica para a escultura, sem trair sua essência. O mesmo fato é observável relativamente às outras obras, onde o acompanhamento sonoro é também um dos responsáveis pela estranha dimensão adquirida pelas esculturas: sugere misteriosos monumentos pré-históricos ou objetos surrealistas.

Focalizando através da chuva os trabalhos terminados, o diretor cria uma impressão de nascimento e fecundação, como se os "preparasse" para a estação seguinte. Panorâmicas descrevem o mundo fantástico criado por artistas de vários países neste parque. A paisagem se reveste de neve; os letreiros surgem tendo como fundo outra panorâmica e o silêncio, que favorece u'a maior concentração do espectador nas considerações sobre o espetáculo grandioso que acabou de assistir. Essa super-valorização da imagem permite que, ainda uma vez, se faça referência ao filme em pauta a fim de ilustrar, não mais especificamente um propósito do filme sobre Arte, mas do Cinema em si, ou seja, tentar fazer do filme a representação visual do movimento, prescindindo inclusive texto, como bem o exemplifica esta significativa

amostra do National Film Board.

+++

2 - Estudos especiais

VAN GOGH VISTO POR ALAIN RESNAIS E POR JAN HULSKER

Tomar-se uma posição diante de figura tão controvertida quanto a de Vincent Van Gogh implica numa temeridade absoluta, já que nada há de definitivo sobre o assunto.

Polêmicas sobre seu estilo (impressionista ou expressionista?) e sua personalidade (gênio louco ou louco genial?) são freqüentes.

A coragem de Resnais, característica de sua preocupação em sempre se aprofundar na essência das coisas pelo "desejo imperioso de materializar o inconsciente" (4), já é patente neste filme sobre o célebre pintor holandês, realizado em 1948. A polêmica que gerou na época se atém a dois pontos principais: a ausência de cor e a mutilação histórica da obra de Van Gogh, apresentada pelo filme. É o próprio Resnais quem se justifica na revista francesa "Ciné-Club," nº 3, de dezembro de 1948, dizendo que a observância do preto e branco não se deveu apenas às dificuldades técnicas da época, trazidas pela cor, mas foi o meio encontrado para testemunhar a "arquitetura trágica da pintura de Van Gogh e conservar um relacionamento entre elas, o que seria prejudicado se fossem empregados recursos colorísticos. Quanto à não preocupação pela linearidade cronológica da obra do pintor, foi o sacrifício necessário para que pudesse ser visualizada a evolução do homem, do mito Van Gogh.

Passados mais de dez anos, surge um outro filme sobre o mesmo artista, realizado por Jan Hulsker, no país de origem do trágico pintor. O avanço tecnológico e a maior experiência, fazem acreditar em evolução relativa ao filme precedente. Isto porém não aconteceu e o que se observa na realidade é que Resnais, valendo-se apenas dos quadros do pintor, auto-retratos inclusive, "procura fazer da câmera e da película, os reveladores de uma emoção pictural" (5) enquanto Hulsker, ao contrário, procura soluções expressivas fáceis, muitas vezes de gosto discutível, como o pretexto da visita ao cemitério, que emoldura o filme, ou o copo de vinho dramaticamente quebrado, simbolizando a loucura. Suas soluções talvez sejam mais humanas (texto baseado nas cartas ao irmão), podendo, com isto, obter um êxito maior entre os espectadores pouco esclarecidos acerca das problemáticas da linguagem cinematográfica.

Sempre preocupado com a valorização da imagem, Resnais lança mão de múltiplos recursos expressivos: a febricitação de Van Gogh é traduzida cinematograficamente, através da alternância, em cortes mais e mais rápidos de auto-retratos e de objetos obsessionantes como sol, lâmpadas, girassóis monstruosos, terminando com a focalização dos olhos exorbitantes de Van Gogh. Toda a instabilidade emocional do pintor, é também registrada em seqüências como a do hospital em que detalhes de um tecido em raiuras e outras imagens são alternados com panorâmicas crescentes e interrompidas, de uma roda de doentes que mais se parecem prisioneiros. A câmera que titubeia, entrando repetidas vezes pelos corredores do hospício, imagem intercalada com flashes dos olhos de Van Gogh, terminando com a fusão do corredor em uma porta que se abre, dá idéia exata do desespero do pintor. Travellings verticais sucessivos, crescendo em rapidez, ilustram o comentário que fala da "agressão da natureza viva", (6) reencontrada por Van Gogh, ao sair do asilo, da "aparência das coisas que lhe escapa". (7) Um simbolismo especial é encontrado por Resnais nas pinturas. A repetição de certas imagens, como a do camponês, o enfoque, no momento exato, das mesmas (figura de mulher amedrontada), como se estivessem par

participando do drama de Van Gogh, e as imagens de um velho desesperado, de uma foice que se levanta, corvos, sombras, prenunciando o fim, criam esta nova dimensão. A forma indecisa de um café, a alternância de flashes de garrafa, copo, girassóis, olhos de auto-retrato em closes diferentes, seguidas pela imagem do quarto que se esvaece, voltando a um auto-retrato de Van Gogh, já enfaixado, focalizado em cortes secos (boca, olhos, cabeça) é um conjunto impressionante em termos de expressão cinematográfica, bem como a decupagem, também em cortes secos, das mãos do Cristo, intercalada com tomadas do rosto, dos olhos de Van Gogh, terminando com um zoom sobre essas mesmas mãos, seguido de imagens que se turvam sob o olhar cansado do artista. Várias vezes, sugerindo um relacionamento espacial entre os quadros (panorâmica de um quadro, zoom sobre uma porta ou janela, ambiente interior de um outro quadro, primeiros planos de detalhes como mesas, cadeiras - panorâmica com uma mulher de costas e focalização do primeiro plano de um rosto de camponesa sugerindo ligação entre estas imagens), Resnais consegue a unidade que tanto se esforça por conservar em seus filmes.

A análise exaustiva destas duas películas, "Van Gogh, a vida atormentada de um homem" e "Vincent Van Gogh", obriga a uma posição um pouco mais rígida em relação à obra de Hulsker, pois são reveladas várias coincidências entre elas que, em absoluto, não abonam o autor como, por exemplo, a semelhança entre as estruturas mesmas dos filmes. Observando-se as suas datas, em que foram realizados, torna-se óbvio um certo plágio por parte do cineasta holandês. Pode-se até perceber sua intenção de enriquecer o filme, mais e mais, com testemunhos de lugares e documentos, como as cartas de Van Gogh ao irmão, para amenizar esta possível culpabilidade. Sequências de quadros, a ordem em que são abordados seus elementos, o tipo de abordagem, obtêm imediata ressonância na obra de Hulsker, porém desgastados, desengravados de expressividade, da consistência aferida pelo grande cineasta francês.

Hulsker, omitindo de se comprometer, não dissecar, por assim dizer, a obra de Van Gogh. A preocupação biográfica, é seu leit-motiv, delineado já no letreiro introdutório, como também, é um letreiro, a maneira de que se fazia na época, que estabelece a diretriz seguida por Resnais. Aliás, o retardamento inicial das emoções do filme, da criação de um clima próprio, provocada por uma certa monotonia na apresentação dos quadros, em contraponto ao texto, quase sempre exaustivo, é um dos poucos pontos negativos, encontrados na obra de Resnais.

Em última instância, a visão destes dois filmes nos fornece o material necessário para que consideremos o problema do Cinema colocado a serviço da Arte, de um lado havendo perfeita assimilação, conseguindo Resnais integração total entre esses dois meios de expressão, enquanto Hulsker demonstra apenas ter conseguido fazer mais um filme sobre o discutido pintor holandês.

+ + +

ENSAIO CRÍTICO SOBRE A OBRA DE JACQUES BERTHIER

Uma linguagem própria, original é difícil de ser conseguida pois implica, principalmente, em espírito científico, vocação para a pesquisa.

A equipe liderada pelo diretor Jacques Berthier, consegue fazer filmes que, fôsse somente uma questão de definição de estilo, já teriam valor. A isto pode ser adicionada uma insatisfação, uma procura sempre maior de recursos para a interpretação cinematográfica das obras de Arte, muitas vezes, é bem verdade, havendo um virtuosismo artificial, mas sempre dentro da preocupação de novas proposições.

Assim o gravador Jacques Callot, cujas obras se encontram no Museu Lorrain de Nancy, ganhou um filme no qual suas gravuras, que de-

monstram a obsessão do artista pela crueldade e pelo horror, recebem tratamento cinematográfico especial, através da cor avermelhada, emprestada às gravuras, do table-top que possibilita uma visão teatral dos personagens de Callot, às vezes grotescos como fantoches - da música e do texto baseado em Shakespeare e Baudelaire, sempre relacionando com a problemática deste gravador: "O mundo é o teatro onde os homens são os atôres ... teatro vivo e insólito"...

No filme, são particularmente interessantes travellings que colocam personagens do primeiro plano em segundo plano ou vice-versa, recurso êsse de grande força narrativa, apesar de simples, já que a passagem da imagem principal para a secundária desperta, no espectador, várias relações visuais, integrando-o no ritmo do filme. As seqüências onde o table-top e a montagem cinematográfica são largamente utilizadas e pontuadas pela música, visualizam palavras como: ... "a comédia que se joga é a miséria humana", ... "o homem é inimigo do homem": O diretor, algumas vezes, isola a tela horizontalmente, imitando a forma retangular alongada do cinemascope, ao mostrar cenas de aglomeração. O avermelhamento progressivo da tela encobrendo a última imagem do filme, como uma cortina sobre a cena, é um recurso expressivo que reforça a colocação do diretor em relação ao aspecto teatral da obra de Callot.

"Le Musée de Beaux-Arts de Besançon" é um pouco mais sofisticado, artificial, fugindo um pouco ao estilo de Berthier, apesar de, como os outros, buscar a originalidade e as fórmulas inéditas.

A estrutura pode ser dividida em três partes: o ambiente, Besançon, importante capital econômica e cultural da França, "onde se vive o tempo moderno, num décor antigo"; o Museu em si, com os relógios funcionando como elemento de ligação e, finalmente, as obras, mostradas como testemunho da História, através de considerações didáticas e filosóficas. Apesar desta simplicidade, a estrutura pretende ser insólita quando utiliza as relações simbólicas entre relógio-tempo, tempo-vida e vida-dinamismo cinematográfico: os relógios parados começam a trabalhar, prenunciam algo iminente para os personagens do Museu, contemporâneos que são dos mesmos, personagens que escutam... esperam... Esperam um sinal, um apêlo, o apêlo da câmera cinematográfica que, redentoramente, os devolve a uma nova dimensão de vida, diferente da representada pela dicotomia: Vida do quadro em si - Vida do momento eternizado, inerente a cada obra, sendo êste um dos aspectos fracos do filme, pois coloca o problema mas não tira conclusões. Termina repentinamente sobre a imagem de um quadro de Fragonard, depois de passear indecisamente sobre algumas obras do museu, tomando o estilo dos relógios como ponto de referência para introduzir seqüências, obtendo um resultado inconsistente e confuso. Dentro do espírito mesmo em que são tratados os filmes de Berthier, como já foi considerado nas observações sobre "Le Musée Lorrain de Nancy", notadamente, aqui, na seqüência sobre Fragonard, as telas adquirem uma cor avermelhada, que não parece natural ao desenho. A coluna sonora apresenta-se também como própria do estilo deste diretor, principalmente no que se refere aos relógios: a pausa e o ruído dos mesmos usados com expressividade.

Passando para um terceiro filme, "Le Musée de Biot" (Fernand Léger) tem-se a oportunidade de se constatar a semelhança entre sua estrutura e a do filme "Musée Grimaldi ou Picasso a Antibes" mesmo que sejam diferentes os propósitos: seqüências com fotografias em tons sépia, o jogo feito com as obras, sua focalização nas paredes e as imagens finais mostrando o exterior do museu, são encontrados em ambos os filmes. Pode-se averiguar a manifestação desta "diferença de propósitos", na leveza conferida a um desenho, no filme "Picasso a Antibes", através da rotação da câmera, imprimindo-lhe um caráter festivo, resultado oposto ao aferido aqui, no filme sobre Léger, com êste mesmo recurso: tem-se uma impressão de movimento mecânico, obsessivo, fato que revela a destreza do diretor em lidar com a linguagem cinematográfica e a maleabilidade dos recursos fílmicos, cujo

uso pode ser uma faca de dois gumes.

Sendo rico nesses recursos, possuem interesse especial no filme em questão as seqüências onde um quadro se multiplica, aumentando a agitação na tela e outra onde a imagem solitária do artista, diminuída através de zoom e sobreposta à imagem das rodas de um trem, sugere atordoamento, aniquilamento. O som de uma serra que acompanha travellings verticais sobre pinturas onde o tema é a máquina, o quadro sobre operários, decomposto e montado rapidamente, depois de ser feito um jogo com seus detalhes (mão dos operários, cenário) e uma infinidade de outros recursos pretendem mostrar "o dinamismo mortal do progresso", "o combate travado por Léger para a libertação do artista e do homem dominado pela civilização tecnicista". Outros recursos como esquemas animados, são utilizados para demonstrar que, "apesar de os anos passarem, o combate continua, a côr foi liberadora, os personagens, humanizados".

Uma dinâmica própria foi conferida ao narrador, cuja voz procura acompanhar o ritmo da montagem, às vezes tornando-se mecânica, ou tras vezes agressiva, obsessiva, o mesmo comentário podendo ser aplicado à música.

A visão dos filmes "Le musée Lorrain de Nancy", "Le musée de Beaux-Arts de Besançon", "Le musée de Biot", presta-se à constatação de que, o museu, estático e acomodado em seu habitat, sofre a invasão benéfica das câmeras e de cineastas como Berthier que, tendo o mesmo como leit-motiv de seus filmes, colaboram na difusão das obras aí contidas, fazendo com que se tornem acessíveis a um maior número de pessoas, deixando de ser privilégio de poucos.

Cumpra observar, no entanto, que após a consulta a uma parte significativa da filmografia de Berthier, incluindo, entre outros, "Bagnols-sur-Ceze", "Jean et François Clouet a Chantilly", "Le Musée Condé a Chantilly", "Dijon", chega-se a conclusão que sua obra principal é o excelente filme sobre o Museu Grimaldi, síntese de suas pesquisas na abordagem de assuntos relacionados com a Arte, em geral, e com o museu, em particular. Tal fato no entanto só vem corroborar as considerações anteriores, acrescentando pontos a favor do cineasta francês, pois revela a fecundidade do seu trabalho e o manancial de possibilidades que o tema ainda oferece aos cineastas.

+ +

O FILME SOBRE ARTE NA BÉLGICA (ensaio)

Até 1936, as tentativas de se fazer filmes sobre Arte, não passaram do nível de simples acumulação de vistas de lanterna mágica sendo que com esta afirmação não se pretende tirar o mérito do esforço pioneiro desses primeiros realizadores.

Segundo tudo indica, ao belga Henri Storck, co-autor do filme "Rubens", coube a iniciativa de primeiro tratar cinematograficamente obras de Arte, realizando em 1936, um filme com a duração de 18 minutos, "Regards sur la Belgique ancienne", que, apesar de inacabado, já deixava entrever o estilo desse autor, principalmente uma eficaz utilização do travelling, "que iria fazer escola". (8)

Com uma duração de 65 minutos "Rubens" tentou integrar, de maneira efetiva o filme sobre Arte, no domínio do cinema, pioneiramente, junto com o "Michel-Ange" de Curt Oetl e a "Passion selon Saint-Matthieu", um filme austríaco.

Uma estrutura consistente era necessária para arcar com esta duração incomum sendo de importância capital para o sucesso da pesquisa. A escolhida pelos autores do filme, Henri Storck e Paul Haesaerts, foi contestada pelo teórico de cinema, Henri Lemaître, por "misturar a intenção biográfica com a intenção crítica". (9) Esta variação, porém foi necessária para dar maior leveza ao filme, torná-lo mais humano, evitando a monotonia, o tédio e esgotando as diversas facetas do universo do artista. Quanto à inserção, alienígena a estas duas,

da seqüência da vida de Cristo, é também justificável pois funciona como uma resenha final, enriquecida pelo conhecimento da obra, por parte do espectador.

A escola neo-classicista cujo expoente é Jacques-Louis David, tinha por postulado que o artista devia observar o esforço em Michel-ângelo, a cor em Ticiano, o desenho em Rafael e a composição em Rubens, a fim de se obter uma obra-prima. Respeitando o alto conceito que goza a composição de Rubens, o filme de Storck e Haesaerts, foi elaborado em branco e preto, evidenciando, ao mesmo tempo, as "formas opulentas que lembram o ar, a água e o fogo".

Sucintamente o arcabouço da estrutura do filme apresenta-se da seguinte forma:

1. Situação da pintura na Idade Média.
(comparação entre pintores góticos, flamengos e Rubens)
2. Análise do Barrôco através do estilo rubeniano.
3. Biografia:
 - a) seqüência de auto-retratos
 - b) locais onde viveu
 - c) presença da amizade
 - d) detalhes pitorescos (quadros que serviram para reconstruções arquitetônicas)
 - e) tema das pinturas (círculo familiar, retratos de sábios da época, retratos da nobreza, tipos e raças diferentes)
 - f) método de trabalho
 - g) análise formal da obra e influência nas gerações posteriores
 - f) filosofia de Vida e sentimentos
4. Contato direto do espectador com o conjunto formado pela "Vida de Cristo", pintada por Rubens, pressupondo-se que já tenha adquirido elementos para um julgamento pessoal desta obra, apresentada em ordem cronológica e tendo como pano de fundo, o rosto de Cristo.
5. Análise crítica final da obra do artista
6. Auto-retrato, assinatura.

A análise cinematográfica revela um festival de inventividade e vigor neste filme-tese, impregnado da necessidade de demonstrar a utilização eficaz da matéria cinematográfica em referência à obra de Arte. Assim, esquemas animados, possantes travellings expressivos e descritivos, efeitos de claro-escuro, montagens, decupagem, superposições e outros recursos mais originais, como focos de luz criando pontos de interesse especial dentro de um mesmo quadro, sucedem-se intermitentemente.

Este conjunto de valores visuais, encontrando resposta na música, torna o ritmo do filme também visual, possante, concreto por assim dizer, como a própria pintura demonstrada, não apenas sugerindo-o abstratamente, como acontece, via de regra.

Combinando as três possibilidades enunciadas por Henri Lemaitre no seu livro "Beaux-Arts et Cinéma", ou seja, a intenção biográfica (vida de Rubens), a crítica (análise) e a poética (vida de Cristo), "Rubens" não é um filme que simplesmente motiva ou prepara para uma pesquisa posterior: ele é a própria aula viva e direta, muito de acordo com a mentalidade dos nossos dias, com a civilização da imagem, com a estrutura psicológica do homem moderno que exige uma percepção rápida e eficaz.

Prosseguindo o trabalho pioneiro de Storck os filmes sobre Arte belgas, vêm se afirmando numa linha objetiva e com características próprias como se pode verificar também através da observação de filmes como "Magritte ou la leçon des choses", "Bruegel(dulle griet)", "Sculptures d'aujourd'hui".

Dentro dessa objetividade, neste último filme, a imagem serve como ilustradora de um texto bem elaborado, contendo considerações estéticas e filosóficas, sobre a natureza da escultura moderna. Esta visualização é feita através de recursos como o "pixilation" (gênese das esculturas), iluminação (claro-escuro), trucagem fotográfica (escultura com superfície espelhada), montagem (bipartição da tela para

comparação entre obras em ângulos diferentes, suprindo a deficiência do cinema quanto à 3ª dimensão).

A estrutura do filme se assemelha ao canadense "The Shape of Things" apenas desenvolvendo-a dentro de um prisma mais objetivo, didático. São idênticos as aproximações feitas entre a matéria-forma dos grandes complexos industriais, urbanos e a natureza (macro-mundo e micro-mundo) com as obras criadas pela imaginação dos escultores. Idêntico também é o resultado obtido na abordagem das esculturas, conferindo-lhes grandiosidade e mistério, através de ângulos insólitos e da música, além de se poder constatar a inserção de aspectos do trabalho dos artistas nas esculturas, em ambos os filmes.

"Magritte ou la leçon des choses", também vem imbuído nessa intenção didática e o pintor, auxiliado pela câmera cinematográfica, ministra a sua "aula sobre as coisas". O preto e branco isola Magritte, intercalando-o com as ilustrações coloridas do seu modo de pensar, que se sucedem, reforçando, ora em plano geral, ora em primeiro plano ou com travellings descritivos, o suspense criado pelo artista dentro de seus quadros (quadro em primeiro plano é colocado em seu contexto como parte de um outro quadro maior; uma árvore cuja forma lembra uma fôlha, é reduzida a tal por um zoom; um travelling vertical passeia em um castelo que emerge de uma pedra gigantesca, colocando-os no ar, gradualmente).

A obra do holandês Bryegell, cujos temas preferidos são as cenas campesinas, a ilustração de provérbios, a pintura fantástica (que demonstra a sua filiação direta ao pintor Bosch) e a pintura de gênero (costumes) caracteriza-se por focalizar várias situações em um só quadro, havendo um ritmo narrativo intrínseco nas mesmas. Este "ritmo narrativo potencial", precursor da atual pintura cinética, foi fundamental aos estudiosos de cinema para classificar tal pintura como uma obra pré-cinematográfica.

Dinamizando, em termos concretos este "ritmo" o cineasta vem explorar um filão riquíssimo do filme sobre Arte, conseguindo sugerir um suspense narrativo, através do jogo criado entre a visão geral dos quadros e a focalização de detalhes, estabelecendo variação de espaço e tempo numa pintura onde, praticamente, as diversas ações correm concomitantemente e num mesmo plano. Especulando este suspense no sentido de criar relações expressivo-narrativas, cronológicas, dentro de um mesmo quadro, como já foi observado, o diretor o decompõe em várias situações e as relaciona entre si, seguindo sugestões da própria pintura.

A esse filme belga foi conferido o prêmio do Conselho de Veneza, o que só pode incentivar um cinema que tem o encargo de continuar o trabalho de cineastas como Henri Storck e André Cauvin, que foi o responsável, segundo Lemaitre, "pela explosão do segundo movimento da conquista da Arte pelo cinema, através da intenção deliberada de analisar técnica e esteticamente uma obra determinada". (10)

III

Sinopse de filmes sobre Arte

SINOPSE DE UM FILME DIDÁTICO (técnica da gravura em metal)

tema: relações entre inspiração e criação, motivação e planejamento, execução e resultado de uma obra, as críticas de que é alvo.

material: gravura em água-tinta ("De como faço evas e destruo ilustrações a respeito")

desenvolvimento: Um quadro, uma exposição, comentários de pessoas em "vox off" (prós e contras), rostos em primeiríssimos planos e em "plongée", captando-se ao máximo as diversas reações diante do quadro. "Zoom" na gravura, introduzindo, em "flash back" rapidíssimo, as diversas fases pelas quais passou, em ordem inversa: aspectos da montagem da exposição, do emolduramento da gravura, da tiragem gráfica com seu suspense, da entingagem, da gravação, do isolamento da chapa, da sua preparação, até o desenho e a motivação, no caso, flashes de situações cotidianas que evidenciem a subjugação da mulher e sua crescente emancipação tratados cinematograficamente de modo a reforçar a sensação de obsessão, reduzindo-se as figuras, multiplicando-as ou aproximando-as das formas da gravura, com a presença do gravador mostrada subjetivamente, constatando êsses fatos. Ao chegar neste estágio, retornar, num tempo normal, apresentando a mesma seqüência, agora na ordem natural. Terminar com um jôgo sobre a gravura, formando uma espécie de caleidoscópio com suas formas, tendo, como fundo, a retina do artista e, em "vox off", os sons da seqüência dos flashes de situações cotidianas, misturados ou alternados com os comentários na exposição, aumentando gradativamente e terminando com um corte abrupto da imagem e do som, num clímax emocional. Finalizando, passar os letreiros em silêncio.

+ + +

SINOPSE DE UM FILME DE "LIVRE INSPIRAÇÃO"

tema: o jôgo do Amor através dos tempos e sua evolução pessoal, num aproveitamento cinematográfico das potencialidades narrativas contidas na série de xilogravuras "Côres e formas a serviço do Amor, muitas vezes com tempo definível".

técnica: "table-top", sugerida pelo próprio material da série que constitui uma montagem de treze gravuras em compensado, executadas com a variação da disposição de nove peças (oito matrizes recortadas e/ou gravadas, e um fundo).

Essas matrizes carregam em si um simbolismo especial: as meialuas, o universo, as figuras, o Homem e a Mulher, os naipes, as opções (Riqueza, Amor, Violência, Religião).

A série apresenta-se como um baralho gigantesco composto pelas treze cartas de cada naipe, consideradas como "movimentos" ou "estágios". Contém o seguinte desenvolvimento: os primeiros movimentos se referem ao Universo, à existência do Amor em potencial, falando também da aproximação natural do Homem e da Mulher, das opções que surgem tentadoras, complicando essas relações. Em seguida são levantados problemas referentes à escolha pessoa e suas conseqüências, à conquista, ao choque das personalidades. Por fim, o encontro, a entrega, é mostrado através do desgaste do Amor, sobrecarregado de restrições, condicionamentos e imposições. Porém êsse encontro tardio ou o obstáculo temporal, não impedem do Amor vingar, obsessivamente, sobrevivendo às pessoas.

Trata-se, no caso, apenas de ser considerado, cinematograficamente, sob um aspecto técnico e prático, o material disponível, elaborando-se as fases intermediárias de movimento e côr, procurando-se

efeitos expressivos através da trucagem ou do emprêgo consciente dos recursos filmicos normais como os movimentos de câmara. Assim seria possível desdobrar, de um modo filmico, aquêles "movimentos". Por exemplo, as figuras, através de fusões progressivas, poderiam sugerir fuga, perseguição ou mesmo uma vibração, se se acelerasse a sua repetição. Com a ajuda da côr, tal seqüência seria de grande efeito plástico e visual. Já na área do simbolismo, a multiplicação repentina do naipe de ouros, tomando tôda a tela paralelamente a redução da Mulher, que seria, em seguida, colocada em seu interior, visualizariam a problemática da ambição feminina. Aumentando as perspectivas do filme, os letreiros teriam como fundo as matrizes ou aspectos da impressão de uma destas gravuras. A coluna sonora, composta por sons eletrônicos e por um recitativo (poema de Pierre Santos sobre a série), se encarregaria de reforçar os conceitos lançados pela imagem.

+ +

SINOPSE DE UM FILME EXPERIMENTAL

tema: o predadorismo

desenvolvimento: Uma Forma pequena aparece na tela, despreocupadamente. Em seguida surge outra Forma, maior, com a mesma aparência. Sorrateiramente, abocanha a primeira sorrindo satisfeita. De novo surge outra Forma mais avantajada que, por sua vez, devora a anterior. O fato se repete umas cinco vezes até a Forma atingir o tamanho da tela. Observações:

1. as Formas devem ser arredondadas como células ou ter o formato da tela; a côr, ser inversa ao fundo e as Formas devem sempre procurar o centro da tela.
2. cada Forma devorada deve aparecer no interior da que a deglutiu, sendo que no fim, a tela ficará tomada pela Forma maior repleta das Formas anteriores.
3. A aparição de cada Forma deve ser acompanhada de brincadeiras que provoquem suspense, como uma virada brusca da Forma central que, por pouco, surpreende a Forma invasora entrando, ou um tropeço desta quase denunciando sua presença.
4. Os sons serão exclusivamente onomatopáicos (deglutição, risinhos, tropeço) e sempre sugestivos.

Tendo a última Forma aparecido, sugerir o término do filme com a aparição dos primeiros letreiros. Esperar o tempo necessário para o espectador se convencer dêste fim. Em seguida provocar a sensação de que a própria tela esteja, pelas bordas, se metamorfoseando em uma Forma gigantesca, engolindo, por sua vez, a última Forma e os letreiros, rindo sãdicamente. Em conseqüência, abre-se uma nova tela, maior que a anterior (cinemascope).

Terminar com uma voz insinuando, imprevistamente, que agora é a vez dos espectadores, acompanhada pela aparição de uma Forma monstruosa que pareça avançar contra os mesmos (trucagem de Meliès).

+ + +

Segunda Parte

I. o filme sôbre arte, origens e perspectivas II.
a natureza do cinema sôbre Arte III. plano da pes
quisa.

I

O filme sobre Arte, origens e Perspectivas

Poderia a abordagem cinematográfica de material artístico escapar ao campo do Cinema ou das Artes Plásticas, determinando uma nova Arte? (11) Apesar de termos formulado essa proposição no título do trabalho, não é nossa intenção respondê-la. Pretendemos apenas investigar a natureza do filme sobre Arte e, eventualmente, predispor o leitor a uma reflexão sobre essa interrogação e quantas outras surgirem.

Passamos a fazer uma primeira colocação: o que determina o aparecimento de uma nova manifestação artística? Talvez contingências históricas, uma necessidade intelectual ou... o acaso. Na sua forma germinal o cinema já existia há séculos, seja nas seqüências descritivas dos murais egípcios, e persas, seja na pintura paleo-cristã. As obras de Tintoretto, Bruegel, dos primitivos flamengos, ou as gravuras de William Blake, são mesmo consideradas pré-cinematográficas, pelo seu quociente narrativo. A necessidade de uma Arte do movimento e do espaço já vinha desde o Barroco, eclodindo nas telas e gravuras de Lautrec, no futurismo de Delannoy, no cubismo de Braque e, concretamente, no Cinema, que com os irmãos Lumière, surgia na sua forma básica, nos fins do século passado.

O filme sobre Arte veio mais tarde, passando por estágios primitivos, manifestando-se primeiro como a animação de fotografias acumuladas e limitado por tabus "estéticos" e "morais", referentes ao desrespeito à obra quando mostrada através de recursos específicos do Cinema, pela focalização de detalhes, pelas comparações e análises cinematográficas. Nesta perspectiva foram feitos, pioneiramente, é certo, dois filmes: o primeiro em 1918, por um cineasta sueco, "Sergels Masterverk", filme-mostruário das esculturas de Johan Tobias Sergel (1740-1814), que são conservadas no Museu Nacional de Estocolmo, e o outro, dois anos depois, por operador também anônimo, "St. Goran och Draken", de 15 minutos de duração e que, temerariamente, recolhia ângulos diversos do grupo escultórico sobre S. Jorge e o dragão, talhado em madeira por Bernt Nolke, em 1489 e conservado na Catedral de Estocolmo. Entre 1920 e 1930, houve uma tendência de se transformar o documentário "artístico" num instrumento de vulgarização e de cultura popular. Exemplos mais característicos são os filmes "Nos pintores" do belga Gaston Schoukens (1926) e o "Antiquités égyptiennes du Louvre", de Henri Membre. A análise realizada por Auguste Baron da enorme tela de Veronese, conservada no Louvre, "As bodas de Caná", nos mostra que, ainda em 1935, há completa falta de percepção, por parte dos cineastas, do imenso potencial cinematográfico que o tema sobre obras de Arte oferece e do atavismo cultural reinante na época. (12)

Para que surgisse o verdadeiro filme sobre Arte, era preciso que esses documentários deixassem de ser apenas um instrumento de engodo, para fins turísticos, ou um amontoado de fotografias "artísticas" das obras de Arte, para poderem... "penetrar suas essências, analisar suas propriedades, desentranhar suas intenções, descobrir sua complexa verdade" (13) como bem o disse o crítico Carlos Fernandez Cuenca.

À Bélgica cabe o mérito da iniciativa. Em 1936, foi encomendado a Henri Storck pelo "Office belgo-luxembourgeois du Tourisme", mais um desses documentários de propaganda turística; Storck, no entanto, fez um filme de 18 minutos "Regards sur la Belgique ancienne", que, apesar de inacabado, ficou notável pela eficaz utilização do travelling. Desta mesma época e também de merecido valor, são "Rubens et son temps" de René Huyghe e "Mont Saint-Michel" de Maurice Cloche, este último com 28 minutos de duração.

Carlos Fernandez Cuenca, há pouco citado, autor de "30 años de documental de Arte en España", reclama para sua terra, numa atitude

coerente com o temperamento latino, o privilégio de ser considerada a pioneira na criação do verdadeiro filme sobre Arte, o que nos parece verossímil, posto que o autor se diz testemunha da projeção do filme "Velázquez", em 1937, e que foi sonorizado dois anos depois. O filme envolve-se numa atmosfera especial de epopéia e romantismo, pelas condições em que foi realizado. Conta o crítico espanhol que durante a Revolução Espanhola, a maioria dos tesouros do Museu do Prado foi embalada e preparada para ser enviada à Sociedade das Nações em Genebra, por ordem do Governo da República. Ocorreu então a Ramón Barreiro, utilizar as reproduções fotográficas do arquivo de Moreno para compor um filme com a duração de 10 minutos como expressão de nostalgia pelas obras, cujo retorno à Espanha não era possível prever e aproveitando a oportunidade para entreter o pessoal dos estudios Ceas em atividades alheias à guerra, por certo espaço de tempo. Assim, com a frente de combate a poucos quilômetros, Barreiros "enfocaba com sua cámara las reproducciones de los cuadros más significativos de Velázquez, aquellos que mejor definen su sentido de la condición humana, destacando cada detalle en un análisis inteligente y agudo." (14)

Considerando a evolução dos fatos e os dados de outros historiadores como Henri Lemaître, o outro belga, André Cauvin, deve-se a continuação do desenvolvimento da modalidade cinematográfica que iria se firmar mais tarde com os italianos Enrico Gras e Luciano Emmer. Em 1939, realizando o seu "Agneau mystique", baseado nos doze painéis do políptico dos irmãos Van Eyck "Adoração do cordeiro místico", guardado em San Bavonio, de Gante, Cauvin se manifestava como um vanguardista do cinema sobre Arte, procedendo a análise técnica e estética de uma só obra escolhida, a despeito de conceitos fossilizados que defendiam o geral em detrimento do particular. Sempre aplicando os princípios de Eisenstein e Pudovkin, Cauvin completou sua experiência, realizando neste mesmo ano seu "Memling", não mais se referindo a uma só obra, mas a um único artista. Característica dos filmes de Cauvin é o emprêgo de um método simples de análise que inclui a participação do espectador tendo como básica a utilização do Cinema para "fazer ver aquilo que o olho humano não vê". (15) Segundo Lemaître, o cuidado desse cineasta belga no emprêgo de uma iluminação sistematicamente organizada, contribuiu para que "mais e mais o filme sobre Arte, fôsse digno desse nome", "explorasse cada vez mais as sugestões poéticas deste recurso".

Da união de três talentos: Luciano Emmer, estudante de Direito; Enrico Gras, de Engenharia e a aluna de Letras, Tatiana Grauding, que, posteriormente tornar-se-ia esposa de Emmer, surgiu, na Itália, uma nova fórmula para o filme sobre Arte. Foi colocada em pauta a capacidade narrativa deste gênero, até então explorado simplesmente como explicativo e revelador de obras. Com grande dificuldade, em plena guerra (1939), possuindo "mais abundância de talento do que de meios materiais", como assinala o crítico brasileiro, Paulo Emilio Sales Gomes, no prólogo do catálogo "10 anos de filmes sobre Arte" da III Bienal de São Paulo (1955), nos modestos estúdios Catalucci, no Viale Campo Boario, de Roma, dedicaram-se ao Cinema sobre Arte, passando pela experiência de duas fitas abstratas e inacabadas, cujo tema era a Sexta Sinfonia de Beethoven. Em seguida, realizaram o "Paradiso terrestre", baseado no tríptico de Hieronimus Bosch acerca do pecado original e suas conseqüências e, em 1940, o "Drama del Christo", sobre os afrescos de Giotto representando a Paixão, encontrados na Capela dos Scrovegni, em Pádua. O processo utilizado por Emmer possui duas fases interdependentes: 1ª) identifica o quadro com o mundo natural, abolindo a moldura; 2ª) reconstitui o quadro segundo uma sucessão de causas e efeitos, desdobrando-o em narrativa, não pretendendo ser a sua reprodução fiel, mas uma interpretação cinematográfica. Colocada no campo da experiência realística e a seguir dramatizada, a obra torna-se mais compreensível e assimilável, sem se pressupor uma cultura ou uma sensibilidade excepcionais da parte do espectador para que a possa "digerir" em sua forma natural. Daí o sucesso

do método e o perigo como fórmula. (16) "Descobria-se uma apreensão crítica da pintura que era especificamente cinematográfica", conforme observação de André Bazin. Enquanto Cauvin servia-se do "éclairage", a montagem tornou-se o back-ground dos filmes de Emmer. Implicações de ordem política e a guerra, separaram a equipe que prosseguia nas suas realizações no campo do cinema sobre Arte. Em 1945, reuniram-se de novo, na Suíça, participando do Congresso Internacional de Cinema, realizado em Basilea.

Alguns outros filmes marcaram época na história do cinema sobre Arte. Também em 1940 apareceu na Suíça, o filme "Michelangelo, das Le ben eines Titanen", de Curt Oetli, representando mais um esforço para a completa integração e aceitação do filme sobre Arte, no domínio do Cinema. Este esforço se referia à duração do filme em si (90 minutos, um longa-metragem) e ao tema, a biografia espiritual de um artista, que ia encontrar, anos mais tarde (1948), com Resnais, sua manifestação total. Ainda com referência ao tempo, o longa-metragem tem sido uma exceção no campo do cinema sobre Arte. Talvez razões comerciais de terminem esse estado de coisas, e podem ser considerados raros exemplos como os filmes "Rubens" de Storck e Haesaerts, com 65 minutos de duração, que tivemos oportunidade de estudar, em uma etapa do trabalho em curso; "La passion selon Saint Matthieu", austríaco, tendo por tema Bach realizado com obras de artistas contemporâneos do mestre barroco (1h35') e, mais recentemente, em 1952, "Leonardo da Vinci", de Emmer, com uma hora e quarenta minutos de projeção.

Essas são as origens de um gênero cinematográfico que tem, até hoje, despertado opiniões contraditórias, sobrevivendo dentro de fronteiras incertas, mas que aos poucos vai se afirmando, principalmente se considerarmos as estatísticas e as filmografias existentes. É natural que no caso há, talvez, certa preponderância da quantidade sobre a qualidade. Porém, sempre animador é saber do interesse e público que o gênero vem aliciando nos diversos países. No catálogo "10 anos de filmes sobre Arte", constam os nomes de 20 países participantes, cujas amostras são bastante significativas para esse otimismo. Além dos países, uma organização, a UNESCO, se fez presente dando um cunho mais científico ao encontro. O interesse de que falamos é bem ilustrado em artigo desse mesmo catálogo, onde Rudá Andrade cita o fato de que o complemento de um filme normal, o "Picasso", de Emmer, foi reprisado em um cinema de Londres, enquanto o cartaz principal era substituído.

Infelizmente no Brasil, este desenvolvimento ainda não se encontra na ordem do dia, sendo desalentador que a sobrevivência do filme sobre Arte se passe quase sempre no terreno do amadorismo, com todo o mérito da empresa correndo por conta de seus realizadores. Tal situação parece ser determinada por contingências econômicas, óbvias, e certo descrédito intelectual. Porém os que culpam nossa falta de tradição artística, o fazem de uma redoma simplista, pois os antolhos não lhes permitem perceber que, no caso do Cinema, esta tradição existe, nas mesmas condições temporais de países culturalmente mais adiantados. (17)

Levando-se em consideração que são raros os que desse fato tomam sequer consciência ou que preservam tal tradição, pode-se concluir que ainda em nossos dias não foi plenamente atingido o objetivo de uma mostra especial de filmes sobre Arte, realizada por ocasião da Bienal de 1955, em S. Paulo. A intenção era despertar nas autoridades uma sensibilidade em relação, não especificamente ao cinema sobre Arte, mas a uma de suas finalidades práticas mais sedutoras, que viria amenizar a carência de documentação artística universal, ou seja, a capacidade de divulgação das obras de Arte, da superação do problema geográfico aberta pelo Cinema e concretamente posta em prática pelo filme sobre Arte, quando possibilita a uma cultura a visão das realizações artísticas de outra cultura.

Cabe aqui a ressalva de que essa proposta de criação de um "Museu Imaginário" (18) revela apenas uma das especialidades desta categoria filmica. Que não dizer então do papel que representaria para

nossa cultura a reconstituição mais concreta de fatos históricos, que a abordagem cinematográfica de determinadas obras de Arte pode oferecer, ou de sua importância como fator de documentação de acontecimentos artísticos?

+ + +

II

A natureza do cinema sobre Arte

Como já foi observado, em torno do "filme sobre Arte", criaram-se várias polêmicas que vão desde a discussão sobre a propriedade de seu nome, à definição de Cinema como linguagem, "sétima arte", arte total, ou arte sintética.

André Bazin registra mesmo, em "Qu'est-ce que le Cinéma", algumas dessas objeções. Uma delas se refere ao fato de que o Cinema, utilizando-se da pintura, "a trai", pois a unidade dramática e lógica do filme estabelece cronologias e laços fictícios entre obras afastadas no tempo e no espírito, sendo mais grave ainda, o fato de fazer o espectador acreditar ter diante de si a realidade pictural, "forçando-o a percebê-la segundo um sistema plástico que a desnatura profundamente". Não só a pintura é traída como o próprio pintor, pois o cineasta analisa uma obra sintética por essência, destruindo a unidade e operando uma nova síntese que não é a desejada pelo pintor. (19)

Estas posições, que particularmente consideramos obsoletas, pois que reacionárias, estando em desacordo com qualquer concepção moderna de Arte ou especificamente de Pintura, são invalidadas por Bazin com os seguintes argumentos: primeiramente do ponto de vista pedagógico, o cinema facilita a divulgação das obras, subtraindo-as a um "mandarinho" capcioso e também "economiza uma cultura", pois orientando a obra sob um sistema plástico, torna-a de assimilação natural mesmo para os leigos. De um ponto de vista estético, o filme sobre Arte é uma obra em si: não trai ou serve a pintura, apenas acrescenta-lhe u'a maneira de ser. O paradoxo do filme sobre Arte é determinado pelo fato de ele utilizar uma obra já constituída e suficiente a si mesma. (20)

Realmente, a obra de Arte não foi feita para ser observada através da câmera, justificando-se o Cinema apenas na medida em que revela o que a percepção humana não alcança, sendo imprescindível ao cineasta saber escolher o objeto desta observação e o comportamento adequado da câmera. A montagem cinematográfica pode criar uma nova realidade na obra, o que implica numa consciência da unidade das obras de Arte; o filme deve colaborar na revelação da mesma, podendo extrair cinematograficamente o movimento potencial proposto pelo artista na sua criação. Numa palavra, de acordo com Henri Lemaître, o filme deve respeitar a obra, este respeito compreendendo uma sublimação dos valores intrínsecos da mesma através de uma revelação intensa e fiel de sua necessidade interna.

Constituindo, a correspondência entre as diversas Artes, uma antiga aspiração humana, no filme sobre Arte esse desejo encontra-se patenteadado na assimilação hnívoca e correspondente das Artes Plásticas e do Cinema, numa interação ideal que tentaremos tornar evidente com nossa pesquisa. Tendo já esclarecido que não temos a pretensão de abordar todos os problemas relativos ao filme sobre Arte, vamos nos preocupar apenas com aspectos mais práticos ligados à aplicação imediata do assunto aos limites da pesquisa e do ensino: cineastas que dedicam ao cinema sobre Arte, temas preferidos, gêneros, recursos fílmicos mais observados, para utilização didática.

1. Cineastas ou autores

Ao se considerar o problema do cineasta em relação ao filme sobre Arte, podem-se abordar duas tendências principais: uma que se utiliza dos filmes para transmitir sua filosofia particular, servindo-se do cinema e especialmente do cinema sobre Arte, para expressar idéias; outra, que estabelece um estilo, sem ter a densidade da primeira, apenas instituindo fórmulas e características próprias de abordagem. Mais sinteticamente, uma transmite o universo particular do cineasta constituindo "autores" e outra cria um universo em cada filme constituindo "estilos".

Não só pela sua filmografia, cuja evolução vem reforçar a afirmação de uma filosofia, como também pelo início da mesma com filmes de curta-metragem como "Van Gogh", "Paul Gauguin" e "Guernica" onde já se manifesta seu caráter pessoal, Alain Resnais é o grande autor no domínio do filme sobre Arte. Paralelamente, temos estilistas: Berthier, com suas incursões e experimentações cinematográficas no setor dos museus; Vilardebo, com o exotismo poético de suas criações ("La foundation Maeght"); Jean Aurel, com suas adaptações literárias; Bert Haanstra, com seu mecanicismo estrutural e artístico.

Além dessas duas correntes principais, encontram-se cineastas que, esporadicamente, dedicam-se ao filme sobre Arte, muitas vezes conseguindo bons resultados como Henri Alekan, Étienne Périer ou Jean Grémillon.

2. Assuntos e aspectos selecionados

Quando se fala em filme sobre Arte, entende-se geralmente que o tema abordado seja apenas a obra de Arte. Porém o campo deste cinema é bem mais abrangente, sendo a obra um dos dois núcleos principais de onde derivam os demais assuntos relativos ao universo artístico. O artista constitui, obviamente, o outro núcleo, justificando uma correspondência de causa-efeito, ou melhor, o binômio criador-criatura. Como exemplificação, citaríamos os filmes "Rembrandt, o pintor do homem", de Bert Haanstra e "L'Agneau mystique" de André Cauvin, onde se encontram, respectivamente, referenciados, o artista e a obra. Dentro da perspectiva acima mencionada relativa a temas abordados, se impoem os seguintes corolários: tendências ("La fenêtre ouverte", de Jean Cassou); técnicas ("Jóias e adôrnos de Neugablonz"); escolas ("Le cubisme", de Pierre Alibert); museus ("Bagnols-sur-Ceze", de Jacques Berthier).

Esta classificação pode ser completada por outra que distingue quantitativamente os aspectos selecionados. Há o caso de um aspecto dominar outros dentro de um mesmo filme; têm-se então filmes cujo assunto gravita em torno de um tema central que pode ser a obra, o artista ou o ambiente. As mais diversas combinações podem surgir da conjugação de tais aspectos, que, como já dissemos, podem coexistir em um mesmo filme. A distinção proposta foi feita em nome do maior coeficiente que cada aspecto possa apresentar em relação aos demais, no complexo que é o filme. Por sua vez, limitado pela sua própria condição humana, o artista pode ser apresentado em vida, fotografado ou retratado em técnicas diversas, por ele mesmo (auto-retrato), ou por outros, havendo, no caso do auto-retrato, uma comunhão dos aspectos artista-obra. Alguns exemplos:

-destaque da obra de Arte: "Sculptures d'aujourd'hui"

-destaque do artista: com sua presença física - "Bernard Buffet", de Étienne Périer
fotografado - Fernand Léger em "Le musée Biot", de Jacques Berthier
auto-retratado - "Le douanier Rousseau", de Lo Duca

-destaque do ambiente: da obra "La foundation Maeght", de Carlos Vilardebo
do artista - "La provence de Paul Cézanne", de Pierre Ceria

Combinações: obra / ambiente - "La foundation Maeght", de Carlos Vilardebo

obra / artista - "André Masson et les quatre éléments", de Jean Grémillon

artista / ambiente - "La provence de Paul Cézanne", de Pierre Ceria

artista / obra / ambiente - "Picasso a Antibes - musée Grimaldi", de Jacques Berthier

Há um outro aspecto que foge inteiramente ao âmbito desse trabalho e que diz respeito aos filmes que utilizam a obra de Arte para

fins alheios ao valor plástico ou estético da mesma. O que interessa, no caso, é a capacidade de documentação histórica e de testemunho sociológico intrínseca à obra, colocando o filme num contexto mais universal, como pode ser observado nos filmes "La Revolution Française", de Jean Vidal e "Passion selon saint Matthieu" (apropriação de telas de mestres contemporâneos de Bach para sugerir o universo desse compositor). Recentemente vimos um filme brasileiro que pretendia ilustrar os ideais democráticos através de telas alusivas a Tiradentes. De modo geral, o objetivo imediato de tais filmes é uma reconstituição mais viva e verossimilhante dos acontecimentos das diversas áreas do conhecimento humano, considerando-se a estatização das reproduções fotográficas e o artificialismo de uma encenação.

3. Gêneros

Sendo o Cinema uma forma de comunicação, ele age sobre o espectador de modo a transmitir uma experiência que pode ter um caráter informativo, de comunicação, motivando-o para um estudo mais analítico ou, simplesmente, pode ter uma finalidade didática. Instituem-se então dois gêneros principais dentro do filme sobre Arte: o documentário e o filme didático, embora esses gêneros não sejam encontrados em estado puro, já que cada filme carrega em si um potencial informativo natural, sendo também didático pela experiência que acrescenta à cultura do espectador.

Esta divisão é apenas uma maneira de se proceder a uma classificação, observando-se a maior ou menor intenção didática ou informativa concentrada em cada filme. Assim, filmes onde são encontrados esquemas animados, revelam uma nítida intenção didática: "Willi Baumeister", de Ottomar Domnick; "Rubens", de Storck e Haesaerts; "Le cubisme", de Pierre Alibert. Outros contêm uma maior dosagem de documentação, como o "Aristide Maillol", de Jean Lods, não deixando de possuir valor didático; outros ainda são didáticos, como "André Masson et les quatre éléments", sendo também informativos.

Essas divisões genéricas que - já se constatou - não podem ser assumidas rigidamente, carregam em si uma série de modalidades, podendo ser catalogadas num esquema, embora existam em função de cada filme que se faz. Basicamente, a uma primeira modalidade pertenceriam os filmes que sugerissem o universo psicológico do artista ou do cineasta. É a "livre inspiração" ou a "criação subjetiva" no filme sobre Arte, caracterizando-se por uma liberdade total por parte do diretor na abordagem da obra de Arte. Seria a tentativa de, através dessa obra, revelar a filosofia ou a perspectiva adotada por um artista ("L'enfer de Rodin", de Henri Alekan); criar um mundo de fantasia paralelo ao do artista ("Delacroix", de Anthony Roland) ou um mundo imaginário que aproveitasse cinematograficamente os elementos narrativos contidos na obra ("Brueghell et la folie des hommes", de Jean Cleinge e "Coeur d'amour épris", de Jean Aurel). Outra possibilidade nessa perspectiva, relaciona-se com o fato de o cineasta encontrar, na obra, elementos que possuam afinidade com o seu modo de pensar ("Guernica", de Alain Resnais).

A crítica de Arte pertence obviamente ao gênero didático e constitui o segundo item desta nossa classificação. Caracteriza-se por uma dissecação estético-filosófica da obra através de recursos cinematográficos; trata-se, sem dúvida, de uma dinamização e mesmo de uma evolução na crítica de Arte tradicional, baseada em arrazoados literários. O "Rubens" de Storck e Haesaerts é um exemplo típico; exibido para alunos da Escola de Belas Artes da UFMG, apresentou resultados muito mais concretos do que os obtidos através de uma dissertação convencional.

Duas possibilidades se abrem diante do cineasta na terceira modalidade desta divisão genérica dos filmes sobre Arte, ou seja, o ponto de vista biográfico, da utilização da obra de um determinado autor, para considerá-la segundo aspectos da sua vida ou da afirmação de seu estilo: ou o cineasta sublinha os valores puramente biográficos, ressaltando a evolução temporal da vida do artista ("Vincent van Gogh",

de Jan Hulsken), ou dá ênfase aos valores psicológicos, à densidade subjetiva encontrada na obra de um artista, gênero explorado por Alain Resnais nos seus "Van Gogh" e "Gauguin".

Essa primeira classificação foi feita numa perspectiva ligada ao objetivo bem preciso que caracterizou nosso trabalho de abordagem dos filmes sobre Arte. Tivemos em vista, sobretudo, sua possível aplicação nos cursos de História da Arte ou nas aulas que abordassem os problemas do binômio Arte-Filme. Trata-se, portanto, de uma classificação exaustiva e didática, que aceitou conscientemente o perigo de cair no óbvio, para poder servir como subsídio real e útil. Julgamos, entretanto, poder completá-la com esquemas e contribuições propostas por alguns dos poucos autores que se aventuraram a ingressar num domínio que é bastante ingrato. Passamos, assim, a esquematizar algumas dessas posições teóricas.

Henri Lemaître em seu livro "Beaux-Arts et Cinéma", consciente das dificuldades da tarefa empreendida, estabelece uma classificação que julgamos particularmente interessante, observando que "uma das dificuldades fundamentais desta definição vem da complexidade dos elementos em jogo..." (21)

"Uma primeira categoria", diz êle, "contém todos os filmes correspondentes a uma intenção biográfica ou histórica: utilizam-se as obras de Arte para contar a vida de um artista ou para reconstituir o clima de uma época". (22) Estabelece, entretanto, que mais rico e mais vasto é o domínio aberto ao filme que chama de "crítico", menos explorado, apesar das aparências. "Efetivamente, o filme didático ou pedagógico, ao qual se vincula também o filme de vulgarização, foi objeto de inúmeras experiências. Está certo que esta é uma forma do filme crítico, mas na verdade não passa de uma manifestação de certo modo inicial e documentária..." (23) Mas, para passar do filme simplesmente didático ou pedagógico ao filme propriamente crítico é necessário encontrar o meio de transpor, em linguagem cinematográfica, as análises e resultados da crítica de Arte e, sobretudo, empreender novas análises, obter novos resultados, justificando a intervenção da câmera". (24)

E prossegue ainda Lemaître: "O cinema chega, às vezes, a restituir o ato criador com uma tal evidência, uma tal intensidade, que a poesia da obra se comunica ao filme. Há, nesta osmose, o ponto de partida de uma evolução que conduz à forma, sem dúvida a mais acabada, mas também a mais difícil, do filme sobre Arte, o "filme poético". Esse "filme poético" pode ter as aparências mais diversas, mas seu sentido profundo é comandado pela intenção do realizador. Não se propõe mais instruir, numa união espiritual, a obra ou o artista na intimidade e na amizade da qual êle "vive" com sua câmera; o espectador é convidado a tomar sua parte neste diálogo exaltante". (25)

De modo muito evasivo, Carlos Fernandez Cuenca, no seu já citado libreto/conclusão da pesquisa sobre o "documental de Arte" na Espanha, comenta sobre o assunto, referindo-se à opinião do crítico francês, Gaston Bounoure; "En sus certeras "Réflexions générales sur les films sur l'art", señala Gaston Bounoure como actitudes fundamentales del realizador de una película de este género las dos siguientes: o bien servirse de una obra de arte para sus propios fines de expresión, o bien limitarse a servir directamente a la obra para favorecer su difusión o su comprensión. Cada uno de esos dos casos puede subdividirse en otros dos: el relativo al hombre y el concerniente a la obra. El primer grupo tiene una significación subjetiva, o sea dramática; el segundo, de intención objectiva, es el crítico".

Já o crítico Paul Haesaerts, classifica os filmes sobre Arte em três grupos: o estudo biográfico, a análise estética ou técnica, e a apreciação lírica. (26) E afirma:

"O Cinema permite visualizar, tornar palpável, toda uma série de noções históricas e técnicas que, sem êle, permaneceriam no campo pouco convincente da abstração".

"As divisões da tela, as panorâmicas verticais ou horizontais,

os travellings para a frente ou para trás, as justaposições de imagens em movimento, as sobre-impressões, os confrontos, a macrofotografia, as lentes deformantes, os esquemas animados, os diversos tipos de animação, os mergulhos (zoom), as hesitações, as rotações da câmera de filmar, eis um conjunto de meios de expressão, de formas sintéticas a serviço do cineasta-crítico".

"A capacidade de regisração do Cinema é maior do que a do olho humano. O Cinema pode ver um quadro de mais longe e de mais perto, deslocar-se rapidamente de um museu a outro, fazer uso das mais diversas iluminações, escandir os quadros, confrontá-los no conjunto ou nos detalhes, misturá-los, fazendo nascer composições novas, inéditas, essencialmente reveladoras da obra de Arte apresentada. Entre tantas possibilidades, trata-se de escolher aquelas que revelam melhor a natureza da obra apresentada e a natureza da emoção que o artista se propôs comunicar".

"Toda crítica completa comporta a análise científica, a dissecação racional dos elementos constitutivos de uma obra" ...: "as fontes, as influências sofridas, a evolução interna, o processo da criação, as matérias empregadas, a estrutura morfológica"... "Problemas que a filmagem cinematográfica pode tratar de modo novo, trazendo sua capacidade imediata de persuasão".

4. Recursos fílmicos

O cinema possui uma série de recursos que constituem os meios para se atingir a comunicação de idéias. Esses "meios" podem ser qualificados como narrativos quando contribuem para a mera exposição e concentração de fatos; e expressivos, quando usados para obtenção de resultados ou efeitos diretamente derivados das possibilidades de comunicação existentes na linguagem fílmica. Torna-se complexo, entretanto, distinguir, no contexto do filme, até onde chega a intenção narrativa ou expressiva de um determinado recurso. Exemplo para este problema encontra-se no estilo de Bert Haanstra, onde as relações estabelecidas através da fusão de imagens deixam muitas vezes o caráter puramente narrativo para se revestirem de um significado expressivo ("Rembrandt, o pintor do homem").

Omitindo maiores considerações sobre o problema, passaremos a tratar diretamente dos recursos cinematográficos observados nos filmes sobre Arte que foram objeto desta pesquisa. A variedade desses recursos demonstra o vasto campo aberto por este gênero aos cineastas que desejam pesquisar, que almejam novas fórmulas de expressão cinematográfica, vindo também justificar a "seleção" proposta por Lemaitre. Segundo ele, "não se pode tratar da mesma forma a pintura de Rubens e a de Matisse; não se pode tratar da mesma forma a Pintura e a Gravura. Os autores de filmes sobre Arte compreendem bem este fato, como se verá se compararmos, por exemplo, mesmo de um simples ponto de vista cinematográfico, o "Van Gogh" de Gaston Diehl e o "Miserere" (conforme Roualt), do abade Morel. As diversidades de técnica, de época, de estilo, exigem uma diversidade correspondente da própria linguagem cinematográfica".

Registrar-se-á aqui uma série desses recursos, sem a preocupação de hierarquia, que, aliás, inexiste, pois uma fórmula simples pode ser mais funcional do que uma fórmula rebuscada, dependendo da propriedade de sua aplicação. Os exemplos estão inseridos nos estudos de determinados filmes que fazem parte integrante deste trabalho; vamos apenas fazer algumas citações que sirvam para esclarecer o sentido próprio de cada recurso.

Ainda uma observação: tratando-se de Cinema, será óbvio que os filmes sobre Arte utilizarão os recursos fundamentais e comuns dessa forma de expressão. O que interessa, no caso, é determinar a aplicação específica e funcional desses recursos no aproveitamento mais completo das potencialidades da matéria: as artes figurativas. Sendo este um trabalho que, em princípio, poderá servir de eventual subsídio didático, teremos o cuidado de descrever os meios mais básicos de ex-

pressão fílmica, chamando a atenção do leitor para as modalidades de sua aplicação no caso dos filmes sobre Arte.

a) ENQUADRAMENTO - Pode ser definido como "fragmento da realidade captada pela câmera" (27), abrangendo todos os problemas ou fatores presentes na própria "imagem", inclui, entre outros, os aspectos dos planos, da angulação, da iluminação, da trucagem.

A variação e sucessão de planos criadas pela montagem técnica constituem a decupagem, em termos de linguagem cinematográfica. Uma de suas funções, no filme sobre Arte, é possibilitar a exploração inventiva do "espaço" de determinada obra, criando um "tempo". No filme "Brueghel et la folie des hommes", o próprio caráter da obra em questão, considerada pré-cinematográfica por conter o desenvolvimento simultâneo de vários acontecimentos num mesmo quadro, exigiu a presença da decupagem para o tratamento fílmico desta potencialidade narrativa. A decupagem também apresenta-se muito apropriadamente no filme de Resnais sobre Van Gogh, e no filme "Musée Grimaldi", de Jacques Berthier. No primeiro, estabelecendo relações expressivas entre primeiros planos e planos de conjunto (detalhes de auto-retrato, mão de Cristo) ou, de forma narrativa, reunindo elementos de vários quadros num desenvolvimento lógico (rua, casa, porta, interior). No filme de Berthier, a decupagem ajuda o clima geral, fazendo parte do jogo criado com as imagens: os personagens tirados do universo pictórico de Picasso movimentam-se, amam-se, através dos efeitos que estes recursos oferecem.

Os efeitos de perspectiva afetados pela angulação, considerada como a posição da câmera no espaço em relação ao assunto enquadrado, denominam-se - além dos efeitos normais - câmera alta ("plongée") e câmera baixa ("contre-plongée"). No filme "André Masson et les quatre éléments" encontramos exemplos que atestam o uso eficaz da angulação: a câmera alta, estabelecendo a interação do sujeito e do ambiente numa perspectiva insólita; a câmera baixa, provocando uma sensação de potência, de grandiosidade. Efeito semelhante registra-se em diversas seqüências do filme "The shape of things". É óbvio que a presença da angulação não se registra normalmente quando se trata da filmagem de superfícies planas como os quadros.

O claro-escuro cujas conotações expressivas são evidentes, principalmente no que tange à dramaticidade e ao mistério, é um recurso que tem diversas aplicações no filme cujo tema seja a escultura. Essas possibilidades expressivas da iluminação são, inclusive, exploradas pelos próprios artistas escultores ("L'enfer de Rodin", "Sculptures d'aujourd'hui").

Os efeitos especiais estão diretamente ligados à trucagem, refletindo toda a intervenção registrada na "realidade" que se filma. A alteração da cor natural, o emprêgo de "cortinas", as variações do formato do quadro, a sobreposição de imagens, os efeitos fotográficos, os esquemas animados, são algumas das possibilidades de trucagem. Frequentemente explorados por Jacques Berthier nos filmes dedicados a museus, esses efeitos lhe oferecem um vasto campo de pesquisa dentro do objetivo de "ressuscitar" as obras nêles contidas. A sobreposição torna-se notável como efeito plástico (transparência de esculturas) no filme "L'enfer de Rodin" e como subsídio expressivo em "Magritte ou la leçon des choses", estabelecendo uma série de relações extrínsecas à realidade das próprias imagens sobrepostas. O surrealista Man Ray conseguiu fazer verdadeiras obras de Arte empregando a trucagem fotográfica em filmes. As esculturas encontram nesta forma da trucagem motivo para adquirirem nova dimensão, fato observado no filme belga "Sculptures d'aujourd'hui". Os esquemas animados caracterizam habitualmente a intenção didática no filme sobre Arte, sendo de real utilidade neste setor pois visualizam, com economia de tempo, a gênese das obras de Arte ("Le cubisme", de Ottomar Domnick); permitem também uma análise estética concreta das obras, pela sobreposição de esquemas explicativos ("Rubens", de Haesaerts). Fora desta intenção didática, constituem uma área em potencial para a exploração de efei-

tos cinematográficos ("Delacroix", de Anthony Roland e "Le musée Lorrain, de Nancy", de Berthier). Um recurso técnico bastante raro nos filmes sobre Arte é a "câmera lenta" (filmagem com mais de 24 fotogramas/segundo). No filme "Willi Baumeister" é empregado de forma expressiva para demonstrar a metamorfose dos motivos pintados pelo artista.

b) MOVIMENTOS DE CÂMERA - Segundo Alexandre Astruc, "A história da técnica cinematográfica pode ser considerada, em conjunto, como a história da liberação da câmera" (28): entre a utilização da câmera como um simples meio de registro da realidade - seja ela preparada ou não (Méliès e Lumière) - e seu emprêgo como meio de expressão, inscreveu-se toda uma história. O filme sobre Arte não poderia deixar de refletir essa evolução contribuindo de modo particular para a mesma.

Já faz tempo que as obras de Arte, principalmente a pintura, se restringiam à moldura de origem sendo registradas estáticamente pela câmera, tendo o filme o valor de uma simples projeção de "slides" e respeitando convenções "morgis" que proibiam uma exploração menos formal dessas obras. Desde então a câmera deixou o seu papel de simples registradora para assumir este, mais importante, o de criadora.

Podem-se distinguir três grandes classes de movimento de câmera: o travelling - deslocamento da câmera sem alterar o ângulo entre seu eixo e a trajetória efetuada.

a panorâmica - deslocamento da câmera sobre um eixo fixo.

o pantravelling - conjugação desses dois movimentos.

No filme sobre Arte, por questões técnicas (focalização) principalmente relativas aos quadros, o travelling é o mais utilizado desses recursos, encontrando campo para se expandir e se revelar nas mais diversas formas. Um de seus papéis mais importantes está ligado à liberação do quadro da imposição espacial da moldura, permitindo que o mesmo exista sem limites ("Bonnard", "Brueghell", "Daumier") através de um aprofundamento descritivo pelas suas diversas partes. É ainda por meio desta sua faculdade descritiva que se podem realizar algumas das fases de análise exaustiva de uma obra ("Delacroix, le peintre de l'Islam"). A conjugação de duas de suas formas usuais - o movimento vertical e o movimento horizontal - possibilitou um efeito inusitado no filme "Bonnard", a respeito de um nu deste artista. No filme "La foundation Maeght" temos uma utilização bastante original do travelling, com evidente contribuição para o dinamismo do filme: a interrupção de travellings e sua volta através de pontos de vista diferentes e em panorâmica. Neste mesmo filme é aproveitada mais uma possibilidade deste recurso, a de estabelecer ligações, integrando os ambientes interno e externo do museu. O travelling para frente e/ou para trás é, em geral, obtido através do "zoom". A transferência de planos aferida por este recurso encontra duas aplicações imediatas no filme sobre Arte:

- possibilidade de uma análise mais sutil da obra (pinceladas no filme "Bonnard")
- fator de expressividade, promovendo aspectos secundários (jogo de figuras no filme "Le musée Lorrain de Nancy")

A panorâmica é um recurso usado principalmente nos filmes sobre museus, como subsídio para se mostrar as obras em seu "habitat" (filmes de Berthier e "La foundation Maeght"). Como o travelling, manifesta-se também na forma horizontal e vertical sendo que em sua forma total, a rotação de câmera, constitui um meio para a especulação das potencialidades expressivas de uma escultura ("The shape of things").

O pantravelling, concentrando as possibilidades aferidas pela panorâmica e pelo travelling, por sua força, implica num grande cuidado de utilização, sendo raras vezes encontrado nos filmes sobre Arte.

Vários outros movimentos de câmera observados em filmes, principalmente nos de "criação subjetiva", são derivados destes principais, variando de acordo com a sutileza do efeito desejado.

c) MONTAGEM - A montagem é o elemento mais específico da linguagem cinematográfica. Poder-se-ia defini-la como a "organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de tempo" (29) ou, em termos

mais concretos, a ação de ligar duas ou mais tomadas.

Recorreremos à História para legitimar sua importância em relação ao Cinema, bastante para isso comparar o estatismo dos filmes de Lumière e a falta de compreensão da natureza da montagem por parte de Méliès, que fazia uma utilização primária deste recurso. Atribui-se a Alfred Collins a primeira realização aceitável no campo da montagem com seu "Mariage en auto" (1903), estabelecendo uma liberdade de pontos de vista que arrancou o Cinema da empostação teatral que havia assumido. Este o primeiro grande papel da montagem, nos anais da História do Cinema, definido como montagem narrativa, e que mais tarde seria levado ao apogeu pelo americano D. W. Griffith. Uma colocação mais objetiva deste tipo de montagem seria defini-la como uma montagem natural que passa despercebida, justificando a variação dos pontos de vista pela atenção do espectador ou do personagem, apenas contribuindo para o desenvolvimento narrativo do filme. A montagem expressiva constitui uma evolução da montagem-narração: a sucessão de planos já não pretende somente contar uma história, mas criar um choque psicológico no espectador sendo também, Griffith, o responsável pelo processamento desta evolução ("After many years"). Este tipo de montagem foi levado ao apogeu pelos soviéticos através da "montagem de atrações", fato observado por Marcel Martin.

Definidos os caracteres gerais da montagem, passaremos a um estudo mais específico da mesma relacionada com a problemática do filme sobre Arte. Ora, possibilitando, uma escolha e ordenação dos elementos da realidade, sendo criadora do movimento, do ritmo e de idéias, nada mais natural que a montagem se torne o esteio dos filmes sobre Arte em geral. Analisando essas possibilidades: o Cinema, sendo Arte, implica em escolha e ordenação. Como a "realidade" apresenta-se mesclada de vários aspectos, trata-se apenas de se escolher, entre eles, os que melhor traduziriam um "estado". Através da decupagem (planificação) é atingido este objetivo. Em nossa pesquisa tivemos oportunidade de ver este recurso fílmico chegar ao seu paroxismo expressivo através de Resnais, na sua biografia psicológica de Van Gogh (giras — sóis tornam-se monstruosos, olhos tornam-se exorbitantes, mãos aproximam-se obsessivamente). Uma consequência da decupagem é a utilização do campo e contra-campo, cuja função narrativo-expressiva é definida pelo contexto do filme. Na exploração de material artístico, este recurso determina várias ligações que permitem uma utilização não gratuita dos quadros, relacionando-os entre si ("Rembrandt, o pintor do homem").

A montagem, considerada no seu significado mais genérico, pode emprestar um movimento artificial a aspectos estáticos das coisas, sendo responsável pelo cinema de animação em suas várias modalidades. É contundente o seu emprêgo para "ressuscitar" obras de Arte (filmes de Berthier, "L'enfer de Rodin", "Romancero du picador") sendo também a base do "pixilation" que favorece a observação da gênese de obras e de manifestações de desenho animado como alguns dos esquemas explicativos dos filmes didáticos (recomposição de obras no filme "Willi Baumeister").

A montagem rítmica, que pode ser traduzida como "a sucessão dos planos segundo suas ligações de continuidade", (30) é fácil de ser observada no filme "Musée Grimaldi", através do conjunto harmonioso formado pela sucessão de travellings descritivos, de panorâmicas demonstrando a calma, vastidão e beleza do Mediterrâneo, de flashes dos motivos aí encontrados, da seqüência animada de obras, sendo aferido um ritmo movimentado, rico.

Como "criadora da idéia", a montagem preenche sua função expressiva, permitindo, no filme sobre Arte, toda uma gama de relações que se traduzem em emoções na percepção do espectador. O fato já foi observado na análise do filme "Van Gogh", de Alain Resnais.

A montagem também possibilita as fusões, que merecem ser citadas, principalmente por seu papel na pontuação cinematográfica. De modo especial, o cineasta holandês Bert Haanstra, utiliza-se das fusões como constante no seu estilo que se caracteriza por um mecanicismo estrutural. Esta utilização adquire interesse particular por encadear

as tomadas, dispensando pausas narrativas através do "escurecimento" (fade out, fade in). Além desta função de pontuação, a fusão é explorada expressivamente por Haanstra, no filme "Rembrandt, o pintor do homem", objetivando demonstrar, por exemplo, o envelhecimento de um semblante e relacionando afetivamente várias imagens. Dentro desse relacionamento, a fusão de motivos reais com motivos pintados é bastante usual no filme sobre Arte ("Pierre Bonnard", de Lauro Venturi); no filme "La vie dramatique de Maurice Utrillo", este tipo de fusão passa a ter destaque pela forma original como é empregado, quando integra o aspecto real com o figurado, na seqüência descritiva de um muro.

d) SOM - A contribuição do som ao Cinema é inegável. O som, com efeito, "faz parte indissolúvelmente da natureza do Cinema (o som está em movimento, as vibrações se propagam no espaço e no tempo como as imagens no Cinema)". (31); é fator de realismo, pois a natureza possui sons; podemos perceber uma maior quantidade de sons do que de imagens, ao mesmo tempo.

Vemos que o som "alarga o registro de expressão" (32) no Cinema; deve, entretanto, ser utilizado com propriedade, pois envolve vários problemas ligados à sua validade em relação à imagem, só tendo justificativa quando se faz notar como "expressão" e não como "explicação" dessa imagem, tornando-se neste último caso um pleonasma.

Percebe-se a funcionalidade do contraponto entre som e imagem pela riqueza das metáforas que sugere. Quando, no Cinema, é estabelecido contraste entre o que se diz e o que se vê, tem-se geralmente um notável efeito expressivo, como prova o filme "André Masson et les quatre éléments" de Jean Grémillon. Além dessa forma de contraponto, encontramos também em "Delacroix", de Anthony Roland, o contraste entre música-imagem (desenho de uma chacina, no mar, com música suave).

O texto ou comentário está para o filme sobre Arte como o diálogo para o filme normal; sua validade depende das perspectivas adotadas. Tendo-se em conta a palavra como elemento de realidade e fator construtivo da imagem, torna-se patente a sua funcionalidade em filmes didáticos (críticos, biográficos), ou para expressão de situações impossíveis de serem visualizadas. Realizamos uma classificação primária das modalidades de texto que, geralmente, acompanham o filme sobre Arte, apenas com o intuito de organizar idéias para uma maior eficácia didática do presente trabalho. Cumpre observar que, num mesmo filme, podem-se encontrar diversas dessas modalidades e não obrigatoriamente apenas uma delas; os exemplos citados são passíveis dessa maleabilidade:

- o comentário descritivo restringindo-se aos aspectos informativos das situações, é próprio dos filmes biográficos ("Delacroix, le peintre de l'Islam", "Bonnard", "Rembrandt, o pintor do homem").
- o comentário analítico faz um estudo ou uma crítica das obras segundo uma perspectiva adotada, sendo encontrado nos filmes "Bernard Buffet", "André Masson et les quatre éléments" e "Rubens".
- o comentário expressivo seria aquele que viesse contribuir para criar uma "ambiência", um clima psicológico dentro do filme. Faz-se mister registrar um acontecimento sui-generis destas relações cinematográficas entre o visual e o sonoro: é o filme "Le foundation Maeght", onde é realizada expressivamente a interação de imagem-texto-música, através de uma cadência rítmica e dentro de uma perspectiva insólita. Outras formas expressivas de texto são o contraponto ("Guernica", de Alain Resnais); a "vox off" (texto construído com trechos escritos por artistas, como no filme sobre Van Gogh, de Jan Hulskén, e empregados na primeira pessoa); o comentário literário feito através de textos de autores famosos ("Musée Nancy", de Berthier) ou por depoimento do próprio artista abordado ("Braque").

Essa "ambiência" de que falamos no último item é um caráter do filme pelo qual a música é também uma das responsáveis, através de sua propriedade de poder participar discretamente - "e sua ação sendo tanto mais bem sucedida e eficaz quanto mais ela se fizer ouvir e não

escutar", (33) - na criação da tonalidade geral, estética é dramática da obra. Pode-se observar esse fato no filme "L'enfer de Rodin", que comporta uma observação de Marcel Martin, sobre a qualidade das partituras escritas para o cinema: "a partitura deve conseguir, graças à purificação, fazer-se esquecer como tal e se limitar a criar uma espécie de "ambiente afetivo" que dispõe sutilmente o espectador a uma melhor receptividade do valor profundo das imagens ou, para ser mais exato, do filme como totalidade significativa".(34) Num grau um pouco inferior, a observação serve também para os filmes de Berthier, de modo particular para o seu "Musée Grimaldi", onde a música contribui para o clima geral de alegria, apesar de se tornar às vezes inquietante e onipresente pela vivacidade do ritmo.

Os ruídos podem simplesmente fazer parte da narração de um filme, contribuindo para a "realidade" da mesma ou, então, de forma mais importante, trazer um simbolismo especial à diegese do filme. Nesta perspectiva expressiva estão os ruídos registrados no filme "André Masson", do sibilar dos pincéis no ar, do escorrer brusco da areia num quadro, aos piados de passarinhos e mochos, ao marulhar de ondas (ruídos que servem de fundo para quadros com esses motivos). Uma correspondência entre a realidade e a realidade filmada também pode ser conseguida através de ruídos, como os sons onomatopáicos introduzidos em seqüências de animais no filme "Delacroix", de Anthony Roland (urros, barulho de cascos) e em "La promenade enchantée" (mugidos, ruídos da floresta, etc). Os ruídos, enfim, podem ser explorados de maneira original contribuindo de forma expressiva ou narrativa para o desenvolvimento de um filme (tic-tacs de relógios ora aumentam o suspense pretendido pelo filme, ora introduzem seqüências em "Musée de Besançon", de Berthier).

Uma última consideração sobre a problemática do som foi reservada justamente à sua ausência, ou seja, ao silêncio: "através do cinema sonoro, o silêncio foi promovido como valor positivo e é conhecido o papel dramático que pode ter como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia, solidão". (35) Basta verem-se filmes como "The shape of things", "André Masson", "L'enfer de Rodin", para se ter confirmada esta colocação e, principalmente, observar-se a importância do silêncio também como fator de contemplação, reflexão e de tensão.

e) NARRATIVA - Completando esta série de observações sobre a natureza dos recursos fílmicos mais apropriados ao gênero sobre Arte, trataremos da narrativa, ou seja, da forma como são dispostos os "acontecimentos" no filme.

O neo-realismo italiano foi uma tendência dentro do cinema mundial que se caracterizou pela utilização de uma narrativa linear, isto é, os fatos, no filme, sucedem-se num tempo concentrado onde é respeitada a sua evolução natural ("Alemanha, ano zero", de Roberto Rossellini). Em oposição a esta tendência pode-se citar a narrativa complexa usada, em filmes como "O ano passado em Marienbad" e "Van Gogh", a vida atormentada de um homem", por Alain Resnais, havendo contínua alternância nesta evolução através da inserção de "flash-back". A narrativa linear, por implicar numa ordem cronológica e numa ação seqüente, oferece poucas possibilidades ao cinema sobre Arte. "Sorolla, el pintor de la luz" é uma das poucas ocasiões onde podemos observar este tipo de narração. Já a narrativa complexa, por sua maleabilidade, permite uma exploração mais flexível do universo do artista, relacionando suas diversas facetas. Em "Bernard Buffet", de Étienne Périer, temos um exemplo puro para este tipo de narração (a gênese do quadro atual e seu estilo, explicados pela volta a fases anteriores, através de "flash-back"). A narrativa, para ser complexa, não pressupõe somente a inserção de "flash-back", mas a simultaneidade de ações (narrativa paralela), ou a presença de várias histórias no contexto do filme (narrativa alternada), que são formas narrativas menos usuais no cinema sobre Arte, pelo próprio caráter de dramatização que implicam. A utilização da presença humana é outro aspecto polêmico do filme sobre Arte; deve-se prescindir da dramatização, evitar a presença humana ou

explorar o dinamismo de tais situações? Não tendo como proposição dar resposta a esta questão, prosseguiremos apenas mencionando alguns filmes onde a presença de atores ou figurantes resolve problemas, principalmente os que tenham relação com seu desenvolvimento narrativo.

O primeiro problema que se coloca está ligado a uma das principais contribuições do Cinema à cultura em geral e à História em particular: a documentação de fatos. Um aproveitamento consciente dessa possibilidade deveria ser cuidado pelas autoridades estatais como patrimônio de nossa civilização. Este fato, porém, passa despercebido. Vemos grandes vidas findarem-se, tendo sido registradas apenas ocasionalmente em documentários sem mais importância. Neste campo os artistas têm sido um pouco mais privilegiados. Surgem vários filmes focalizando picassos, utrillos, braques, sem falar nos massons, maillols, baumeisters, geralmente abordados em seus ambientes naturais, numa utilização prática e funcional das potencialidades cinematográficas.

Sem possuir o mesmo grau de interesse deste primeiro aspecto, a presença de figurantes é outra manifestação dinâmica do elemento humano no filme sobre Arte, como o prova "La foundation Maeght". Um pouco mais complexo é o emprego de atores e de dramatização propriamente dita, pois implica numa sobriedade dificilmente conseguida, muitas vezes produzindo cenas de mau gosto, como as observadas no filme "Vincent Van Gogh", de Jan Hulsker. Raros são os filmes, como "La vie dramatique de Maurice Utrillo", que conseguem fugir ao ridículo usando a encenação.

5. Utilização didática

Consultamos a bibliografia disponível para o melhor andamento deste trabalho e, de modo particular, nos orientamos pela obra de Marcel Martin "A linguagem cinematográfica", no capítulo sobre os recursos fílmicos. Aqui, no estudo específico da utilização didático-pedagógica do filme sobre Arte, vimos a maioria dos nossos conceitos encontrarem ressonância imediata no estudo de Henri Lemaître sobre o assunto. Seria redundante e pretencioso pôr em discussão um trabalho tão consciente, fato que nos levou simplesmente a adaptar o conjunto dessas informações ao espírito da nossa pesquisa, com evidente aproveitamento da mesma, acrescentando outras observações pessoais que pudessem esclarecer melhor o leitor.

O problema da comunicação, da informação rápida e precisa, angustia nossa época. Vêm-se multiplicarem-se as tentativas e os recursos para se atingir uma condensação e um melhor aproveitamento do tempo na técnica de ensinar (cursos intensivos, leitura dinâmica, métodos audiovisuais, etc...) A multiplicação e a variedade desses modos de difusão e de conhecimento criou uma grande responsabilidade para o homem moderno, pois lhe são oferecidas muito mais oportunidades, tendo a possibilidade de se tornar mais culto do que qualquer sábio do passado. O Cinema, pelas proposições da imagem-símbolo e do espaço-tempo, torna-se parte integrante deste movimento, sendo responsável por muitos dos fenômenos culturais da nossa época. A rapidez e a fácil assimilação da imagem cinematográfica fez com que o homem moderno adquirisse um espírito "fílmico", tornando-se um espectador em potencial. Esse condicionamento é válido no sentido do aproveitamento de suas potencialidades para se salvar os elementos essenciais da cultura tradicional. A título de exemplificação, citaremos o Cinema que procura na literatura o seu leit-motiv. Esse cinema não deve pretender substituir a leitura da obra em que se baseou, mas simplesmente um aproveitamento cinematográfico das "situações" desta obra. O cinema não pode pretender substituir a palavra, deve apenas reforçá-la, apoiá-la, vislumbrando, para o espectador, os prazeres que aferiria desta leitura. Em termos de cinema sobre Arte, o filme não pode pretender substituir uma visita a um museu, mas explorar cinematograficamente aspectos impossíveis de serem observados com esta visita, podendo inclusive motivá-la. Não só os museus, como a própria visão das obras em si, não são substituíveis pelo cinema; ele, porém, tem mais riqueza e é mais

possante do que um livro de texto ou uma ilustração fotográfica.

Vê-se então que todos estamos implicados nesta civilização da imagem e, de modo particular, as crianças encontram-se envolvidas por ela, transformando-se, conseqüentemente, em um problema pedagógico a ser estudado do ponto de vista do filme sobre Arte.

Favorecendo a integração da cultura artística nos diversos níveis de ensinamento, através de sua condição de "válvula de escape", de repouso, o cinema se presta, de modo esplêndido, à iniciação artística. O espírito lúdico e a capacidade de se maravilhar são duas constantes na psicologia da criança. Muitas possibilidades possui o Cinema para satisfazer tais exigências. Dentro deste caráter de iniciação, o filme sobre Arte pode ajudá-la a descobrir o mundo das linhas, formas e cores, relacionando Escola-Vida através da Beleza, além de se tornar uma pausa, um descanso nas suas atividades físicas diárias.

Num estágio secundário de conhecimento humano, o cinema sobre Arte, além de instrumento de cultura, favorecerá uma preparação para a pesquisa e sua aplicação ideal como integrante do currículo escolar teria uma complementação no "lazer dirigido". Já num nível superior, sua utilização se manifestaria na forma de auxiliar do ensinamento e como instrumento de pesquisa.

A título de contribuição estritamente pessoal, completamos estas idéias com uma classificação visando a possível aplicação prática do filme sobre Arte ao sistema educacional brasileiro. Esta classificação respeita a ordem de dificuldades ou o tipo de conhecimentos que deve conter o filme sobre Arte no nosso complexo cultural.

- I) curso básico - fatores de informação elementar
filmes que revelem à criança o mundo maravilhoso das Artes, despertando habilidades e atitudes tais como aprender a respeitar a obra de Arte e a apreciar as diversas Artes.
Ex: "Les tachistes", de Gérard Renateau
- II) curso secundário - subsídio de cultura geral:
filmes que acrescentem à experiência do estudante uma apreciação crítica das Artes e a constatação de sua necessidade como alimento para o espírito.
Ex: "La promenade enchantée", de Jean Barral
- III) curso superior - instrumento de pesquisa plástica e de análise cinematográfica:
filmes que motivem um estudo mais específico de História da Arte e especializado de Cinema.
Ex: "Rubens" de Henri Storck e Paul Haesaerts

Obs.: um pouco sob o óbvio, sugeriríamos a utilização ideal dos filmes sobre Arte, no estudo específico da História da Arte, qualquer que fosse o nível do mesmo, e tendo-o como obrigatório até o curso secundário e especializando, no superior.

+ + +

Com o estudo da aplicação prática do filme sobre Arte, encerramos esta série de considerações, não sem antes fazer a seguinte colocação: qual a natureza de um bom filme sobre Arte? A resposta é a conclusão deste trabalho pois engloba todos os problemas aqui tratados. Um bom filme sobre Arte é o que leva em consideração, primeiramente, o respeito ostensivo pelo espectador e pela obra, compreendendo aspectos "morais" e estéticos. Ao lado deste respeito, pressupõe cultura e habilidade por parte do realizador que deve atingir e responder os diferentes apêlos do público, através de uma técnica precisa a serviço das pretensões do filme.

+ + +

III

Plano inicial da pesquisa, apresentado
ao Conselho de Pesquisas da UFMG

No ano de 1967, a candidata cursou com rendimento excelente (nota final 9,1) a cadeira "Introdução à Linguagem Cinematográfica", ministrada pelo professor José Tavares de Barros. No segundo semestre, o curso foi todo orientado para a área dos filmes sobre Arte, através de análises, debates e exame de numerosos filmes sobre o assunto.

A pesquisa proposta adquire especial interesse pelos seguintes motivos: 1) são raríssimos os estudos realizados sobre o assunto, no Brasil - 2) diversas Embaixadas estrangeiras possuem, à disposição dos interessados, numeroso acervo de filmes sobre arte, o que permitirá um levantamento bastante completo - 3) os resultados da pesquisa, uma vez publicados, serviriam aos setores que se ocupam do assunto, principalmente ao ensino de História da Arte nas escolas de nível médio e superior.

A pesquisa se desenvolverá dentro do seguinte plano de trabalho:

- 1ª parte
1. Levantamento e classificação provisória dos filmes existentes no Brasil, através dos catálogos disponíveis nas Embaixadas; levantamento da produção nacional sobre o assunto;
 2. Análise de AMOSTRAS significativas, escolhidas por meio de critérios estabelecidos no início da pesquisa;
 3. Levantamento de textos nacionais e estrangeiros sobre o assunto, com o objetivo de se obter uma colocação teórica do problema;
 4. Classificação definitiva, modelos de análise, sugestões sobre a aplicação dos filmes sobre Arte no ensino médio e superior. As conclusões serão testadas no próprio curso de Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG e em escolas de nível médio.
- 2ª parte
1. Realização de um pequeno filme experimental de imediata aplicação no ensino de História da Arte.
Observação: A preparação do filme será iniciada no segundo semestre de 1969. Provavelmente haverá tempo para as filmagens, que terão lugar na própria Escola de Belas Artes. A terminação do filme (edição, sonorização, etc...) - a não ser que se obtenham recursos especiais - talvez possa ser realizada neste ano.
 2. Publicação de um trabalho em que constarão todas as conclusões obtidas, inclusive o levantamento dos filmes disponíveis no Brasil.

+ + +

F I L M O G R A F I A

Filmes sobre Arte

"Agnéa Mystique"	André Cauvin	(belga)
"Andalucia"		(espanhol)
"André Masson et les quatre éléments"	Jean Grémillon e J. Léchaud	(francês)
"Aristide Maillol"	Jean Lods	(francês)
"Art de Bernard Buffet, 1.º"	Étienne Périer	(francês)
"Bagnols-sur-Ceze, musée Léon-Alègre"	Jacques Berthier	(francês)
"Brueghel et la folie des hommes"	Jean Cleinge	(belga)
"Coeur d'amour épris"	Jean Aurel	(francês)
"Costa del Azahar"		(espanhol)
"Cubisme, le"	Pierre Alibert	(francês)
"Daumier"	Roger Leenhardt	(francês)
"Delacroix"	Anthony Roland	(francês)
"Delacroix, peintre de l'Islam"	Jean Cotte	(francês)
"Dijon"	Jacques Berthier	(francês)
"Dina chez les rois"	Dominique Delouche	(francês)
"Enfer de Rodin, 1.º"	Henri Alekan	(francês)
"Fenêtre ouverte, la"	Jean Cassou e Henri Storck	(belga)
"Foundation Maeght, la"	Carlo Vilardebo	(francês)
"Georges Braque"		(francês)
"Guernica"	Alain Resnais	(francês)
"Henri Rousseau, le douanier"	Lo Duca	(francês)
"Hommage a Georges Braque"	Jacques Simonnet	(francês)
"Impressionistes, les"	Hélène Dassonville	(francês)
"Impressionistes, les"	Jean-Claude See	(francês)
"Jean et François Clouet a Chantilly"	Jacques Berthier	(francês)
"Jóias e adôrnos de Neugablonz"		(alemão)
"Kunst und Bravchtum"		(alemão)
"Maeght, un mecène du XXe. siècle"	Bernard Bertrand	(francês)
"Magritte ou la leçon des choses"	Housdy	(belga)
"Michelangelo, das Leben eines Titanem"	Curt Oetl	(belga)
"Miserere"	Abbé Morel	(francês)
"Musée Condé a Chantilly, le"	Jacques Berthier	(francês)
"Musée de Beaux-Arts de Besançon, le"	Jacques Berthier	(francês)
"Musée de Biot, le"	Jacques Berthier	(francês)
"Musée Lorrain de Nancy, le"	Jacques Berthier	(francês)
"Nouvelle orangerie, la"	Nelly Kaplan	(francês)
"Nuit des temps, la"	Roger Verdier	(francês)
"Passion selon Saint-Matthieu, la"		(austriaco)
"Paul Gaughin"	Alain Resnais	(francês)
"Picasso a Antibes-musée Grimaldi"	Jacques Berthier	(francês)
"Picasso, le peintre et son modèle"	Bernard Bertrand	(francês)
"Picasso - romancero du picador"	Jean Desvilles	(francês)
"Pierre Bonnard"	Lauro Venturi	(francês)
"Préménade enchantée, la"	Jean Barral	(francês)
"Provence de Paul Cézanne, la"	Pierre Ceria	(francês)
"Regards sur la Belgique ancienne"	Henri Storck	(belga)
"Rembrandt, o pintor do homem"	Bert Haanstra	(holandês)
"Revolution française, la"	Jean Vidal	(francês)
"Rubens"	Henri Storck e Paul Haesaerts	(belga)
"Sculptures d'aujourd'hui"	F. Geifus	(belga)
"Shape of things, the"	N.F.B. of Canada	(canadense)
"Sorolla el pintor de la luz"	Manuel Domínguez	(espanhol)
"Tachistes, les"	Gérard Renateau	(francês)
"Turner"	Anthony Roland	(francês)
"Univers d'Utrillo, 1.º"	Georges Regnier	(francês)

"Van Gogh, a vida atormentada de um homem"	Alain Resnais e Gaston Diehl	(francês)
"Verdade de Karel Appel, a"	Jan Vrijman	(holandês)
"Verre"	Bert Haanstra	(holandês)
"Vie dramatique de Maurice Utrillo, la"	William Magnin	(francês)
"Vincent Van Gogh"	Dr. Jan Hulsker	(holandês)
"Willi Baumeister"	Ottomar Domnick	(alemão)

Filmes experimentais canadenses

"Alphabet"	(National Film Board)
"Blinkity-blank"	Norman Mc Laren
"Canon"	Norman Mc Laren
"Chairy tale, a"	Norman Mc Laren
"Christmas Cracker"	(National Film Board)
"Dance squared"	(National Film Board)
"Drag, the"	(National Film Board)
"Drôle de Mic-Mac"	(National Film Board)
"Fantasie de Noël, une"	(National Film Board)
"Faust 63"	(National Film Board)
"In a box"	(National Film Board)
"Lines - horizontal"	Norman Mc Laren
"Lines - vertical"	Norman Mc Laren
"Merle, le"	Norman Mc Laren
"Minha carreira financeira"	(National Film Board)
"Mosaic"	Norman Mc Laren
"Neighbours"	Norman Mc Laren
"Pas de deux"	Norman Mc Laren
"Phantasy"	Norman Mc Laren
"Romance to transporte"	Norman Mc Laren
"Tale of mail, a"	Norman Mc Laren

Outros filmes

"After many years"	D.W.Griffith
"Alemanha, ano zero"	Roberto Rosselini
"Ano passado em Marienbad"	Alain Resnais
"Mariage en auto"	Alfred Collins

+ + +

B I B L I O G R A F I A

- BARROS, José Tavares: apostilas de cursos sôbre Cinema, editadas nos anos de 1967, 1968 e 1969 pela Escola de Belas Artes da UFMG
- BAZIN, André: "Qu'est-ce que le cinéma", II (Le cinéma et les autres arts), collection "7e. Art", Éditions du Cerf, Paris, 1959
- BOUNOURE, Gaston: "Le film sur l'art", ficha filmográfica do I.D.H.E.C. de Paris, s/data
- BRION, Marcel: "Art Fantastique", éditions Albin Michel, Paris, 1961.
- CHICÓ, Mário Tavares e outros: "Dicionário da pintura universal", editorial Estúdios Cor, Lisboa, editado de fevereiro de 1962 a dezembro de 1964.
- COURTHION, Pierre: "L'art Indépendant", éditions Albin Michel, Paris, 1958.
- CUENCA, Carlos Fernandez: "30 años de documental de Arte en España", Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967.
- GOMES, Paulo Emílio Salles: "10 anos de filmes sôbre Arte", Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, setembro-outubro de 1955.
- GOMES, Paulo Emílio Salles e GONZAGA, Adhemar: "70 anos de cinema brasileiro", Editora Cultura Brasileira, 1967.
- LEMAITRE, Henri: "Beaux-Arts et Cinéma", collection "7e. Art", Éditions du Cerf, Paris, 1956.
- MARTIN, Marcel: "A Linguagem Cinematográfica", edição brasileira, Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1963.
- PRÉDAL, René: "Alain Resnais", Études Cinématographiques, Minard, Paris, 1968.
- RAGHIANTI, Carlo Ludovico: "Cinema arte figurativa", Einandi editore, Torino, 1952.

+ + +

N O T A S

- (1) Devido à dificuldade de compreensão e de anotação dos textos dos filmes, geralmente na língua original, as citações tiradas dos mesmos são aqui registradas somente no seu caráter essencial, na maioria das vezes já traduzidas.
- (2) Henri Lemaitre, "Beaux-Arts et Cinéma", Editions du Cerf, Paris, 1956 - págs. 86, 87.
- (3) Idem, pág. 87
- (4) René Prédal, "Un art au service d'un autre"- "Alain Resnais", Études Cinématographiques, Minard, Paris, 1956 - pág. 21.
Este texto foi utilizado como base para o estudo em questão.
- (5) Idem, pág. 23
- (6) Idem, pág. 22
- (7) Idem, pág. 21
- (8) Henri Lemaitre, cit. - pág. 76
- (9) Idem, pág. 86
- (10) Idem, pág. 77
- (11) Encontram-se também referências a este problema no livro "Beaux-Arts et Cinéma", cit. - pág. 59, 69, 83.
- (12) Os dados históricos citados neste trabalho foram compilados dos livros "Beaux-Arts et Cinéma", cit. e "30 años de documental de Arte en Espana", de Carlos Fernandez Cuenca, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967.
- (13) Carlos Fernandez Cuenca em "30 años de documental de Arte en Espana", cit. - pág. 10 (tradução da autora).
- (14) Apud Carlos Fernandez Cuenca, idem - pág. 18, 19.
- (15) A maioria das citações de outros autores encontradas no presente artigo, foram resumidas ou adaptadas pela autora, quando de sua tradução, visando uma maior funcionalidade.
Henri Lemaitre, "Beaux-Arts et Cinéma", cit. - pág. 77
- (16) André Bazin, "O Cinema e a Pintura" em "10 anos de filmes sobre Arte", Museu de Arte Moderna de São Paulo, setembro-outubro de 1955.
- (17) Vide "70 anos de Cinema Brasileiro" de Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga, Editora Cultura Brasileira, 1967.
- (18) Este termo foi usado por Paulo Emílio Salles Gomes no prólogo do catálogo "10 anos de filmes sobre Arte", cit.
- (19) André Bazin, "Qu'est-ce que le Cinéma" - "le Cinéma et les autres Arts", Éditions du Cerf, Paris, 1959 - pág. 127
- (20) Idem, pág. 132
- (21) Henri Lemaitre, "Beaux-Arts et Cinéma", cit. - pág. 84
- (22) Idem, pág. 85
- (23) Idem, pág. 86
- (24) Idem, ibidem.
- (25) Idem, págs. 87, 88.
- (26) Apud Carlo Raghianti, "Cinema arte figurativa", Einaudi editora, Torino, 1957 - págs. 271, 272.
- (27) José Tavares de Barros, apostila do Curso de Apreciação Cinematográfica, Belo Horizonte, junho de 1969.

- (28) "L'Écrain Français", nº 101, 3 de junho de 1947.
- (29) Marcel Martin, "A linguagem cinematográfica", edição brasileira, Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1963 - pág. 112.
- (30) Idem, pág. 120.
- (31) Idem, pág. 93.
- (32) Idem, pág. 94.
- (33) Idem, pág. 108.
- (34) Idem, pág. 110.
- (35) Idem, pág. 98.

+ + +