

DOCUMENTÁRIO SOBRE ARTE: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA SINGULAR

Nina Galanternick - UFRJ

Resumo

No presente trabalho, são analisados dois documentários realizados no mesmo período e sobre a obra do mesmo artista, que utilizam, de formas distintas, recursos específicos do audiovisual para representar obras de arte. *Le mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, faz uso de um dispositivo de representação da obra de arte, e *Guernica* (1950), de Alain Resnais e Robert Hessens recorre a uma técnica vanguardista de *collage* para exprimir o universo de sua criação. Ambos tratam da obra de Pablo Picasso usando para isso estratégias de representação inteiramente diferentes, no entanto são capazes de propiciar uma experiência estética singular ao espectador, uma relação possibilitada única e exclusivamente pela mediação do audiovisual.

Palavras-chave: documentário; obra de arte; Picasso; dispositivo; *collage*

Abstract

This paper presents the analysis of two documentaries made in the same period focusing the work of the same artist, but with different use of specific audiovisual resources to represent artwork. Le mystère Picasso (1956), of Henri-Georges Clouzot, makes use of a device of representation of the artwork, and Guernica (1950), of Alain Resnais and Robert Hessens uses an avant-garde technique of collage to express the universe of its creation. Both describe the work of Pablo Picasso using entirely different strategies of representation, yet they are capable of providing a unique aesthetic experience to the viewer, a relationship made possible solely through the mediation of audiovisual.

Key words: documentary; art work; Picasso; dispositivo; *collage*

O cinema e a pintura são, por excelência, artes das imagens. No caso do cinema, não somente das imagens, mas do movimento, e, depois de 1926, também do som. Popularmente se diz que o cinema seria a sétima arte, ou seja, uma integração das outras artes, como a pintura, o teatro, a música e a literatura. Essa hierarquização inibe a percepção da singularidade da natureza cinematográfica que, de fato, inclui elementos comuns a outras artes, mas tem características próprias. A natureza da pintura tradicional pode ser descrita sucintamente como uma composição bidimensional de formas e cores materializada numa superfície plana, exibida verticalmente na forma de um quadro. O cinema seria, tradicionalmente, a

produção de obras estéticas, narrativas ou não, registradas fotograficamente de forma rápida e sucessiva e projetadas em uma velocidade suficiente para produzir a sensação de movimento contínuo. O modo de exibição se dá a partir de um dispositivo de projeção de imagens em uma tela branca, dentro de uma sala escura, acompanhada de banda sonora. A natureza das duas artes tem em comum a produção de imagens e a bidimensionalidade. Suas diferenças, porém, são muitas: os recursos técnicos de produção imagética de ambas produzem fisicamente tipos de imagens distintas e o som é presente no cinema e ausente na pintura. Tais diferenças não impediram, no entanto, que o cinema tentasse de diversas maneiras representar a pintura com seus recursos técnicosⁱ.

No presente trabalho, são analisados dois documentários realizados no mesmo período e sobre a obra do mesmo artista, que utilizam, de formas distintas, recursos específicos do audiovisual para representar obras de arte. *Le mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, e *Guernica* (1950), de Alain Resnais e Robert Hessens tratam da obra de Pablo Picasso usando para isso estratégias de representação inteiramente diferentes, no entanto ambos são capazes de propiciar uma experiência estética singular ao espectador, uma relação possibilitada única e exclusivamente pela mediação do audiovisual.

O que se perde com o processo de representação? E o que se ganha?

Como ponto de partida, consideramos que toda representação em si pressupõe perdas. Walter Benjamin, já em 1936, no célebre texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, destaca as perdas de toda reprodução: com o surgimento de adventos tecnológicos capazes de reproduzir a obra de arte, como por exemplo, a fotografia, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 1994, p.167). Isso quer dizer que a autenticidade do objeto de arte não é passível de cópia. Dirá Benjamin ainda que a reprodução da obra de arte em larga escala promove a destruição de sua aura. Compreende-se por aura “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (Benjamin, 1994, p.170). À medida que a sociedade moderna assume apaixonadamente a preocupação de “fazer as coisas ficarem próximas”, acaba por reproduzir obras de arte em larga escala, e a divulgá-las através dos mais variados meios de

comunicação e produtos de massa. Tal abundância de imagens interfere na percepção do espectador a cerca da obra de arte. Depois de vê-la reproduzida em uma camiseta, em um chaveirinho e no copo de requeijão, o espectador terá sua percepção da obra de arte definitivamente alterada.

Mas não são somente perdas que decorrem das representações. Neste trabalho observam-se também os ganhos obtidos: camadas de significados podem ser acrescentadas contanto que a subjetividade dos autores seja incorporada na concepção da representação. De um modo bastante geral, há dois tipos diferentes de documentários sobre arte: aqueles que representam as obras com uma pretensão objetiva e os que se rendem à impossibilidade da objetividade e assumem a subjetividade como motor da representação.

No caso dos filmes que se enquadram no primeiro grande grupo de documentários acima exposto, os registros das obras são realizados da forma que se acredita ser mais “fiel” a ela, ou seja, de forma a apresentar ao espectador aquela obra como se ele estivesse, de fato, diante dela. A mediação entre a obra e o espectador operada pelo meio audiovisual é ignorada e o cinema é entendido como um veículo reprodutor transparente. Neste tipo de filme, os registros das obras de arte são realizados sob uma demanda específica, são produzidos e editados para servir a um propósito textual do filme, geralmente didático. É como se a obra de arte já possuísse um sentido próprio, pré-determinado que precise ser transmitido sem ruídos ao espectador. As potências das obras não são exploradas, muito pelo contrário, não há espaço para lacunas, logo não há espaço para questionamentos. Os recursos técnicos mais utilizados nestes filmes são planos gerais da obra, podendo ter algum movimento desde que seja sutil, e planos fechados, para mostrar detalhes que não podem ser compreendidos no plano geral (por exemplo, ressaltando o tipo de pincelada utilizada pelo artista), dando a impressão de que o espectador chegou bem perto da obra. O enquadramento descritivo é reafirmado pela montagem ilustrativa, e enfatizado pelo texto explicativo, que na maioria das vezes acompanha a apresentação das obras. Esse texto pode ser pronunciado por um narrador ou pode ser parte de uma entrevista com um *expert* no assunto ou mesmo com o próprio artista.

No segundo tipo de documentário sobre arte, a representação audiovisual da obra foge da idéia de registro, pois desde sua concepção é conscientemente atravessada pela subjetividade do documentarista. O diretor imprime na representação das obras algo seu, fazendo o registro deixar de ser mero registro e passar a ser uma representação, levando em consideração que representações são, por definição, diferentes da matriz de sua origem justamente por carregarem características daquele que a empreende. O documentarista que assume essa potência quase infinita tem nas mãos uma matéria prima a ser trabalhada. Se para G. Didi-Huberman, a imagem é precária e lacunar (Lins, Rezende, 2009, pp.4-5), podemos pensar as obras de arte também da mesma forma. É no vazio, no espaço aberto pela obra que o diretor se aventura a emprestar sua interpretação e acrescenta à obra camadas de significados.

Uma outra característica deste tipo de documentário sobre arte é a utilização de recursos específicos do audiovisual para realizar a representação. Ao assumir a impossibilidade de uma fidelidade à obra de arte, por se tratar de dois dispositivos de imagens distintos (cinema e pintura), o diretor, que lança mão de recursos estéticos audiovisuais para realizar a representação de obras de arte, está propiciando ao espectador uma experiência única, singular. Estar diante de uma obra, presencialmente, é uma experiência que não se repete e difere inteiramente da relação com a mesma obra de arte mediada pela representação, que assume a subjetividade do autor e utiliza recursos específicos do audiovisual, pois é uma relação que acontece única e exclusivamente no ato de fruição do filme.

Andre Bazin, no texto “Pintura e cinema”, pontifica que o papel dos filmes sobre arte não precisa ser o de traduzir uma obra, de descrevê-la, ou de se subordinar a uma exposição didática da obra, assim como fotografias em um álbum, nem precisam ser comparadas à pintura para terem uma serventia. Eles são sua própria justificativa, quando exercem o papel de jogar uma nova luz sobre o original. “(...) a criação é a melhor crítica. É desfigurando a obra, quebrando suas molduras, atacando-se a sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas de suas virtualidades secretas.” (Bazin, 1991, p.176). O filme proporciona um “aqui e agora” próprio, como mencionado por Benjamin, pois o filme está no mundo independente da obra de arte que impulsionou sua realização.

Le mystère Picasso

O cineasta Henri-Georges Clouzot, amigo de Pablo Picasso, propôs ao pintor filmá-lo pintando 20 telas, que posteriormente seriam destruídas. No início do filme Picasso aproxima-se da tela, pega o pincel e realiza os primeiros traços de um quadro. Em seguida, vem o plano fechado apenas da tela, com a mão do pintor continuando sua pintura. Previsivelmente, o que sucede é um contra-plano de Picasso olhando para a tela e desenvolvendo seus gestos com segurança e atenção. Esta é a estrutura clássica de montagem do processo criativo de um artista. Depois de alternar mais uma vez entre o plano da tela e o contra-plano do pintor, entram os créditos iniciais. O que acontece depois dos créditos, no entanto, é menos compreensível do ponto de vista técnico aos olhos da maioria dos espectadores. Os traços passam a ser feitos diretamente na tela (do quadro e também do filme), porém a mão que realiza esses traços não aparece. Somente após 30 minutos decorridos do filme, - durante os quais diversas telas são feitas, mantendo o mistério de como é possível um traço aparecer sozinho no mundo - é revelado o dispositivoⁱⁱ elaborado por Clouzot: Picasso pinta com uma tinta especial sobre uma tela translúcida filmada pelo lado oposto da superfície pintada. A iluminação é feita de tal maneira a revelar apenas a tela e os traços feitos sobre ela, mas nada do que há por detrás, por isso não se vê a mão do pintor, nem o pincel. É permitido ao espectador perceber apenas o traço ou a mancha colorida tomando forma na tela até que o pintor complete o quadro. Ao testemunhar a feitura do quadro, durante grande parte do processo não é possível imaginar o que o conjunto daquelas pinceladas terminará por representar, propiciando aos espectadores uma surpresa ao final.

O vidro-tela é um aparato técnico desenvolvido para ser o dispositivo artístico deste filme, operando ativamente na narrativa do documentário. Picasso começa a pintar uma forma rapidamente identificável, como, por exemplo, um peixe, mas a forma vai sendo transformada em outra, de repente o peixe se transforma em uma galinha, e assim ocorre sucessivamente até que o pintor dê por concluída a sua obra com outra forma completamente diferente das anteriores. São diversos os quadros pintados até que se chegue à forma final. Picasso, com sua extrema habilidade e, por que não, senso de humor, propicia um espetáculo visual muito além da apresentação de seu processo criativo, objetivo almejado pelo diretor e explicitado

aos espectadores através de uma locução logo no início do filme. A maneira como ele, personagem do filme, se apropria do dispositivo, no entanto, foge ao controle do diretor. François Truffaut descreve bem o conteúdo contingencial desse dispositivo:

“O papel em que Picasso irá desenhar funde-se com o retângulo de tela à nossa frente. Tudo acontece como se o artista estivesse trabalhando dentro do cinema, por trás da tela, no momento mesmo em que o filme está sendo projetado. A sensação de assistirmos, não ao espetáculo proporcionado por um filme preexistente, mas a um ato criador “sendo realizado”, é aumentada pelo fato do próprio Clouzot desconhecer aquilo que Picasso iria traçar e em que lado da tela pousaria o pincel.” (Truffaut, 1956)

A contingência deste dispositivo está na relação estabelecida entre Picasso, a personagem, e o vidro-tela, dispositivo. Essa relação é algo que só existe neste filme. Perante o desafio proposto pelo diretor, Picasso poderia simplesmente fazer as 20 telas combinadas com o diretor, mas sua compreensão do dispositivo o fez ir além: em alguns casos, o percurso até chegar à tela acabada era enriquecido pela metamorfose de quadros praticamente acabados em outro e depois outro e depois outro, como num palimpsesto. O dispositivo então dá visibilidade à duração da pintura, conforme observou Bazin, no texto “*Le mystère Picasso: um filme bergsoniano*”:

“(…) em *Le mystère Picasso*, as fases intermediárias não são realidades subordinadas e inferiores, como seria um encaminhamento para a plenitude final; elas já são a própria obra, mas fadada a se devorar, ou antes, a se metamorfosear até o instante em que o pintor quiser parar. É o que Picasso exprime perfeitamente quando diz: ‘seria preciso poder mostrar os quadros que estão sob os quadros’; ele não diz os ‘esboços’ ou ‘como se chega ao quadro’. (...) Só o cinema, porém, podia resolver radicalmente o problema, fazer passar as aproximações grosseiras do descontínuo ao realismo temporal da visão contínua; mostrar, enfim, a própria duração” (Bazin, 1991b, pp.179-181).

Além de descortinar potências contidas nas obras, como é o caso da duração da pintura, o dispositivo atua também como um mediador entre o espectador e a obra de arte. Nesta relação, proporcionada no momento de exibição do filme, as linhas de enunciação, visibilidade, subjetivação e poder, propostas por Deleuze, são ativadas pelo dispositivo, interferindo na forma como o espectador vai se relacionar com a obra. A maneira como a obra é filmada, o que é ressaltado e o que não é exibido, o que se mostra e o que se esconde, são modos específicos de apresentar a obra, de forma a moldar o conhecimento do espectador em relação à obra de arte. O que o filme apresenta não é a obra, mas sua representação. A mediação operada pelo dispositivo nessas representações, no entanto, deve ser considerada aqui na sua dimensão produtiva, pois é capaz de produzir uma experiência singular,

presente apenas na fruição do filme, independentemente da que pode ser vivenciada no contato direto, presencial, com a obra.

O vidro-tela não é, portanto, apenas um mero aparato técnico, pois a função que desempenha no filme é crucial para determinar a forma de agir do personagem principal, por isso trata-se de um dispositivo. Seria presumível que a intenção primeira do diretor teria cunho meramente estético, pois a tela translúcida propicia uma fruição da feitura da obra sem elementos humanos visíveis, como se a obra estivesse sendo feita solta no espaço e não por um homem. Essa intenção é claramente satisfeita através do meio técnico, contudo o efeito do dispositivo produz interferências no modo de agir do personagem, bem como na relação do espectador com a obra. Neste filme, o dispositivo age como estratégia narrativa do filme, segundo a definição de Cezar Migliorin.

“Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado (...) O dispositivo é uma ativação do real” (Migliorin, 2005, p.2).

Esse dispositivo elaborado por Clouzot, porém, torna-se ainda mais poderoso por tratar-se aqui de obras que estão sendo feitas exclusivamente para o filme, em um *work in progress*, produzindo quadros com os quais o espectador nunca se relacionará de outra forma que mediante o filme, pois as telas foram destruídas após as filmagens (o que levou o governo francês a declará-lo, em 1984, tesouro nacional). Contudo, mesmo que as obras ainda existissem e estivessem ao alcance do público, o contato presencial não seria “mais especial” do que a fruição mediante o filme de Clouzot, porque sua forma de representar os quadros revela algumas de suas virtualidades secretas, como, por exemplo, a duração da pintura (Bazin, 1991a).

O curioso é que a aura das obras de Picasso representadas no filme está presente apenas no filme, e exclusivamente nele. O postulado de Walter Benjamin de que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 1994, p.167), neste filme ganha novo significado, pois o objeto autêntico, único, deixa de existir, transferindo sua aura para a reprodução realizada no filme. A

representação passa do estatuto de reprodução, de repetição para o de obra prima (no sentido literal do termo de obra primeira, única).

Guernica

Neste filme dirigido por Alain Resnais e Robert Hessens, em 1950, mais uma vez está em questão a obra do mestre espanhol, Pablo Picasso, porém de uma forma inteiramente diferente da abordagem de Clouzot. Neste curta-metragem, Picasso não aparece, nem seu processo criativo é problematizado; não há um dispositivo de representação, logo não há intenção de produzir contingência, pelo contrário, aspiração ao controle absoluto. Neste filme, os espectadores estão diante de um gesto de apropriação, no qual obras diversas de Picasso, de 1902 a 1949, são meticulosamente selecionadas, descontextualizadas e reagrupadas formando um novo sentido. Trata-se de um *collage* feito com pinturas, desenhos e esculturas do pintor, acompanhado pela poesia de Paul Eluard, recitada pela atriz espanhola Maria Casares, em repúdio ao experimento nazista para a realização de testes com bombas em populações civis, que vitimou a cidade basca de Guernica em 1937. Assim como em *Noite e neblina*, de Alain Resnais, *Guernica* chama a atenção do mundo para a barbárie como estratégia de evitar o esquecimento (Berthier, 2009, p.88).

Nancy Berthier, no texto intitulado “Guernica de Alain Resnais, el *collage* y la memória: un arte de la revelación”, faz a seguinte leitura do filme:

“A mitad de camino entre el documental de arte y el documental histórico, el director se vale de la técnica del *collage* para someternos a un auténtico bombardeo de imágenes cuyo papel es, al igual que el cuadro de Picasso, sumergirnos en el horror apocalíptico de una moderna barbarie humana.” (Berthier, 2009, p.84)

Resnais e Hessens lançam mão da técnica proveniente das vanguardas artísticas, da qual o próprio Picasso foi um dos precursores, para representar tanto o quadro *Guernica* quanto o acontecimentoⁱⁱⁱ. O *collage* é genericamente definido por Berthier da seguinte forma: “supone el carácter heterogéneo y fragmentario de los elementos pegados, cuyo sentido se deriva de su encuentro, en general insólito.” (Berthier, 2009, p.84). O *collage* nas artes plásticas difere do *collage* no cinema pelo simples fato do primeiro lidar com materiais heterogêneos do mundo para sua composição, como por exemplo, recortes de jornal, botões, terra, e o segundo não

poder, por razões óbvias, agregar à película um pedaço de jornal, por exemplo. O *collage* cinematográfico acontece no sentido artístico do termo e não no sentido físico, material, portanto se refere à heterogeneidade estética da realidade representada na película.

O efeito do *collage* no cinema, portanto, é dialético, na medida em que é no choque entre os elementos dispares que se faz um novo sentido. Antes de empreender uma análise desse choque de elementos heterogêneos em *Guernica*, faz-se necessário estabelecer uma distinção para que não se incorra no equívoco de associar como sinônimos *collage* e apropriação, uma vez que ambas propiciam esse efeito dialético. A técnica do *collage* pressupõe um gesto de apropriação, mas nem todo gesto de apropriação é um *collage*. A apropriação na corrente de *found footage*, por exemplo, se dá de forma distinta, como explica Weinrichter:

“el *found footage* remite siempre al mundo del cine y no al referente, y esa idea de la ‘doble vida’ que adquiere toda imagem apropiada: ‘La vida del *aquí y ahora* del film experimental que estamos contemplando, y la vida de la imagen original que, después de todo, aparece de forma tan vívida ante nuestros ojos. Lo que haría la técnica del collage fílmico, precisamente, es liberar la imagen, autonomizarla: para verla en cuanto imagen, para apreciar los detalles periféricos, o poder concentrarse, como dice Barthes, en su tercer sentido o sentido obtuso” (Weinrichter, 2009b, p.60)

No que respeita a *Guernica* (o filme), o sentido referencial utilizado no *collage* se dá de acordo com as figuras representadas nos quadros, como veremos adiante. Para tanto, é necessário entender que tipos de fragmentos os diretores utilizam para compor o *collage*. Berthier enumera três tipos de imagens diferentes presentes do filme (Berthier, 2009, pp.90-92): imagens da obra de Picasso, jornais e inscrições de grafite em superfícies planas. Estas inscrições servem como base para sobreposições de imagens com as obras e com os jornais, que por sua vez não são utilizados como de costume em documentários clássicos, para comprovar a veracidade das informações apresentadas. Apenas palavras soltas como, por exemplo, “guerra” e “fascismo” aparecem num curto espaço de tempo, compondo elas mesmas uma espécie de *collage* na tela. E, por fim, as imagens das obras de Picasso são apresentadas fora de sua ordem cronológica e com tratamento visual que altera sua fisicalidade, como por exemplo, um escurecimento das bordas para homogeneizá-las e ao mesmo tempo conferir dramaticidade às figuras; e com movimentos de câmeras variados, ora aproximando rapidamente dos rostos, ora passeando lentamente pelos semblantes.

A seleção de imagens de obras de arte de Picasso apropriadas neste *collage* é orientada por seu conteúdo figurativo^{iv}. As representações de mães e filhos, jovens, mulheres chorando, doentes são eleitas dentre a obra do mestre para compor o caleidoscópio visual proposto na montagem de *Guernica* (o filme). Um primeiro significado para tais imagens poderia ser o de que são imagens provenientes de quadros de Picasso, mas o que vale é o sentido referencial, ou seja, o significado mesmo das imagens plasmadas no quadro (mães e filhos, jovens, mulheres chorando, etc.). E no *collage*, o contexto visual de tais pinturas é desconectado das figuras selecionadas, pois só importa o valor figurativo que tais imagens possam oferecer. Então, se, num determinado quadro, uma mulher está chorando de dor por estar doente, no *collage*, a doença pode ser esquecida, e a imagem da mulher chorando é utilizada para expressar outra idéia como, por exemplo, a de pavor. Os personagens dos quadros de Picasso passam a ser habitantes da cidade de Guernica, vítimas do ataque nazista. Weinrichter explica bem como acontece essa cisão entre significante e significado, pois o *collage*:

“conllewa, con sus técnicas de apropiación, fragmentación y yuxtaposición, una ‘separación de significante y significado’. Estas nociones se pueden aplicar de manera general al cine: separadas de la función original pretendida, las imágenes apropiadas se convierten en algo concreto. Igualmente, se produce una separación de significante (la materialidad visual de la imagen, su componente formal) y significado (la intención original con la que fue filmada). Pero, al mismo tiempo, como sucede en el *collage*, la imagen apropiada no pierde del todo su valor semántico (...).” (Weinrichter, 2009b, p.50)

O conteúdo figurativo é ressignificado através da montagem, tanto a partir da justaposição das figuras em forma de grupos temáticos quanto do ritmo da montagem. O filme começa em ritmo lento, tanto no tempo dos planos quanto no compasso da música, e, aos poucos, o tempo dos planos vai diminuindo, os cortes vão sendo intensificados, na metade do filme chega-se ao ápice do ritmo da montagem, quando a poesia se refere ao bombardeio. As imagens chegam ao ponto de durarem menos que um segundo. Este ritmo de montagem insinua, como propõe Berthier, um bombardeio visual, enfatizado pela imagem piscante do lustre representado em *Guernica* (o quadro). Os ruídos de sirenes, bombas e aviões colaboram para o efeito desejado. Neste momento, o quadro *Guernica* tem seus motivos destacados e apresentados separadamente formando grupos de imagens, aos quais são somados ainda imagens de outros quadros. Por exemplo, animais que são representados em *Guernica* são justapostos a animais de outros quadros e

desenhos. Quase no final da seqüência do “bombardeio” aparecem grupos de imagens de mulheres chorando e bocas gritando provenientes de obras diversas. Em cada quadro separadamente, a mulher chora por um motivo diferente, e a boca grita um grito variado, mas aqui neste filme todos sofrem a mesma agonia: a experiência brutal de ter sua cidade bombardeada, correr risco de vida e testemunhar a morte súbita dos entes queridos. Até que no auge desta seqüência não há mais imagens para serem vistas, nem som para ser escutado. Há apenas o breu e o silêncio. Em seguida, lentamente um *travelling* revela uma série de esculturas deitadas no chão acompanhadas por uma música em tom fúnebre metaforizando os corpos mortos pelas ruas da cidade. Estas esculturas talvez nem representassem mortos, mas em *Guernica* (o filme) ganharam esse significado.

Esses são apenas alguns exemplos de ressignificação de imagens empreendidos no filme. A apropriação das cenas dos quadros de Picasso é um gesto que aposta na pluralidade de sentidos que uma imagem pode ter, tornando-a uma nova imagem. Segundo Consuelo Lins e André Rezende: “Tornar nova uma imagem existente é também rediscuti-la, inseri-la em um contexto histórico diferente, mudar a direção de seu discurso, confrontá-la com outras perspectivas.” (Lins, Rezende, 2009, p.8) Lins e Rezende estão se referindo a imagens de arquivo, mas a colocação também tem efeito em outros contextos. O novo significado conferido às imagens por Resnais e Hessens é metafórico, pois os diretores não fazem uma abordagem histórica dos eventos em Guernica, senão tentam expressar o horror do acontecimento. Não há entre a poesia recitada e imagens uma relação direta, uma ilustração que resultaria numa sobreposição de sentidos. *Guernica* (o quadro) é a única obra que não foi descontextualizada, pois trata do mesmo acontecimento narrado, mas nem por isso é montado de forma ilustrativa. Tanto Picasso quanto Resnais e Hessens se empenham numa representação metafórica, dirigindo-se à sensibilidade do espectador (Berthier, 2009, p.100).

Se por um lado, o título *Guernica* se refere ao acontecimento trágico na cidade espanhola, por outro, se refere também ao quadro de Picasso, uma obra prima com técnica cubista, que 13 anos antes do filme já tinha o mesmo objetivo de denunciar o crime e evitar seu esquecimento. Se fosse levado em conta que o título se refere somente ao acontecimento, seria possível compreender as representações

das obras de Picasso como utilitárias: elas estariam sendo usadas na medida em que servem para um objetivo contedudístico, ou seja, passar uma mensagem específica. Se, complementarmente, considerarmos o título como uma referência à obra de arte, entenderemos que os recursos próprios do audiovisual utilizados para representar *Guernica* (o quadro) oferecem um novo entendimento da obra prima. Ao examinar os fragmentos do quadro separadamente, ou seja, fora do contexto oferecido pelo conjunto do quadro, e justapostos a fragmentos semelhantes provenientes de outras obras do mesmo pintor, ganha-se uma ampla dimensão do universo imagético de Picasso, que sem dúvida é marcado pela repetição temática. Um mesmo tema pode aparecer sob formas distintas, em fases diferentes, como por exemplo, a série de animais, como touros, cavalos e minotauros, que aparecem em quadros e desenhos nos diferentes estilos estéticos do pintor.

Berthier também identifica um esforço de estabelecer um universo criativo do pintor, mas atribui a isto uma intenção política, pois *Guernica* (o quadro) só começou a ganhar reconhecimento público depois da II Guerra, no final dos anos 1940, contudo ainda longe do grau de reconhecimento que desfruta atualmente. Ela acredita que a representação de *Guernica* junto a outras obras de fases distintas oferece ao espectador um entendimento mais amplo da obra de Picasso:

“de tal modo que el espectador entiende la génesis del cuadro, no en la forma pasiva de comentario didáctico sino proyectada en la fragua de la creación picassiana. Paradojicamente, la gran fragmentación del *collage* visual del documental se pone al servicio de la revelación de una gran unidad, la del universo del creador.” (Berthier, 2009, p.97)

Os recursos técnicos específicos do audiovisual empregados tanto para representar o quadro *Guernica*, quanto todas as outras obras, operam uma transformação na relação do espectador para com qualquer uma destas obras. Neste filme, o *collage* e o ritmo da montagem oferecem ao espectador um espetáculo visual ímpar, que só é possível de ser realizado através do meio audiovisual e apenas por meio dele.

Conclusão

A análise de dois filmes sobre a obra de um mesmo pintor apresenta a diferença de estratégia de representação empreendida em ambos. As estratégias de representação são inúmeras e variam tanto de acordo com a obra representada

quanto com o espírito daquele que a realiza. Em *Le mystère Picasso*, o uso de um dispositivo que deu asas à imaginação (já bastante fértil) do artista, difere do *Guernica* que recorre a uma técnica vanguardista de *collage* para exprimir o universo de sua criação. No filme de Henri-Georges Clouzot um desafio é posto à questão levantada por Walter Benjamin sobre a aura da obra de arte: a reprodutibilidade, que segundo Benjamin provoca a perda da aura, em *Le mystère Picasso*, é o que a salva. Os quadros produzidos para o filme não existem mais. Sua contemplação está condicionada à exibição do filme. Mas mesmo que os quadros ainda existissem, o filme os apresenta de uma forma que só é viável por meio do cinema, portanto ainda assim ofereceria uma experiência singular.

A partir do debate suscitado pelo filme *Guernica*, acerca da apropriação de material alheio para obter um novo sentido, ao abstrair o tema da apropriação do exemplo concreto do filme, tem-se uma idéia a ser pensada no campo mesmo das representações de obras de arte em documentários. Por mais que o debate sobre o gesto de apropriação seja associado por Weinrichter ao uso de imagens de arquivo (levando em consideração toda a sua variedade, desde imagens de filmes alheios até filmagens domésticas), pode-se tentar aqui fazer uma pequena curva e direcioná-lo ao uso de obras de arte. A obra de arte em si é um material alheio, porém a imagem produzida a partir da obra, não, pois é realizada pelo próprio autor do filme, logo a representação obviamente não pode ser considerada como uma imagem de arquivo. Contudo, o fato do material de origem para a representação ser alheio faz com que o gesto de apropriação se apresente em todo ato de representação. A representação, assim como a apropriação, transforma o material de origem. É bom deixar claro que apropriação não significa mudança de autoria, pois a obra de arte não deixa de pertencer a seu criador, para pertencer ao autor da representação, mas ao ser representada ela ganha novas camadas de significado. Qualquer ato de representação pressupõe um aporte criativo daquele que empreende a representação, mesmo que esta não seja sua intenção. Isso acontece na grande maioria dos documentários sobre arte cuja abordagem didática justifica representações descritivas e pretensamente objetivas. As marcas do sujeito são muito fortes e estão presentes em cada ato do processo de representação, desde a escolha da obra, passando pela locação de filmagem, até os movimentos de câmera e ritmo de montagem. Os recursos técnicos do cinema têm muito a contribuir para

traduzir em imagens a leitura da obra pelo sujeito. Tentar apagar os vestígios da subjetividade é uma luta inglória. Ignorar a função mediadora do audiovisual tentando aproximar ao máximo a imagem da obra à obra, além de impossível é empobrecedor.

ⁱ A mesma reflexão se aplica a tipos de pinturas não tão tradicionais. Independentemente de a pintura ter ou não moldura, ser feita com tinta ou com outro tipo de material, sobre uma tela ou sobre outro tipo de superfície, a sua natureza continua sendo profundamente diferente do produto cinematográfico. Também não altera a presente reflexão pensar nas distintas formas de produção e exibição do cinema, como por exemplo, a produção digital e a exibição em telas de televisão. O que interessa aqui é a percepção da diferença da natureza das duas artes: pintura e cinema.

ⁱⁱ Este filme utiliza um dispositivo artístico como recurso para representar a obra de arte, contudo não pode ser chamado de filme-dispositivo, pois a narrativa não deriva apenas da ação desse dispositivo.

ⁱⁱⁱ Berthier atenta para o fato de que no final dos anos 1940 se estabeleceu definitivamente uma espécie de “simbiosis acontecimiento/cuadro: hablar del acontecimiento conduce inevitablemente a hablar del cuadro y viceversa.” (Berthier, 2009, p.87). E isto também ocorre no filme. O título *Guernica* serve tanto para destacar o acontecimento quanto o quadro.

^{iv} Berthier também chama a atenção para uma característica do *collage* de Resnais e Hessens que contraria um dos princípios do *collage* proveniente das vanguardas, que incorporavam à técnica um grau de imprevisibilidade, pois os fragmentos eram escolhidos de forma aleatória. Em *Guernica*, no entanto, a aleatoriedade dá lugar à racionalidade e a seleção do material a ser *colado* é meticulosa (Berthier, 2009, p.96).

Referências

AUMONT, Jacques. “A imagem”. Campinas: Papyrus, 1993.

BAZIN, André. *Pintura e cinema*. In: “Cinema: Ensaio”. São Paulo: Brasiliense, 1991a.

_____. *Um filme bergsoniano, Le mistère Picasso*. In: “Cinema: Ensaio”. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: “Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTHIER, Nancy. *Guernica de Alain Resnais, el collage y La memória: un arte de la revelación*. In: “Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental.” Ocho y medio: Madrid, 2009.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: “O mistério de Ariana”. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996.

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. In: XVI COMPÓS, Curitiba/PR, 2007. www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf

_____; *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. In: "Sobre fazer documentários". São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo; CURSINO, Adriana. *O tempo do olhar em documentários de observação e autobiográficos*. In: "Conexão – Comunicação e Cultura", UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. *O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo*. In: "Encontro Socine", 13, São Paulo – ECA/USP, 2009.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. In: "Concinnitas". Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 63-75, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. *O Dispositivo como estratégia narrativa*. In: "Digitagrama. Revista Acadêmica de cinema". Nº 3. 2005. <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>.

PARENTE, André. *Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição*. In: "Poiesis". Nº 12. Niterói, Programa de pós-graduação em Ciência da Arte. Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, 2008.

TRUFFAULT, François. *O mistério de Picasso* (extra). In: "O mistério de Picasso". DVD. Magnus Opus, 1956.

WEINRICHTER, Antonio. "Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental". Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009a.(pp.83-100)

_____. *Notas sobre collage y cine*. In: "Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental." Ocho y médio: Madrid, 2009b.(pp.37-64)

Nina Galanternick

Documentarista, montadora e mestranda em Comunicação Social da Escola de Comunicação da UFRJ, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estética. Formada em Comunicação Social pela PUC-Rio (2001). Dirigiu os documentários "Almir Mavignier. Memórias Concretas" (2006) e "Formas do Afeto. Um filme sobre Mário Pedrosa" (2010). Montou o longa-metragem "Oscar Niemeyer. A vida é um sopro" (2007).