

O CINEASTA E O PINTOR

Nuno Lisboa

¹ BAZIN, A. (1992) “Um filme bergsoniano: *Le Mystère Picasso*” (1956) in *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte: 205.

² BAZIN, A., *op. cit.*: 206.

³ O gesto da criação artística aproxima-se aqui, paradoxalmente, do gesto de destruir, tal como foi descrito por FLUSSER, V. (1999) “Le geste de détruire” in *Les Gestes*. Paris: HC-D’arts: 7-44.

“Para saber o que se passa na cabeça de um pintor, basta seguir a sua mão”. Este é o propósito revelado pelo realizador Henri-Georges Clouzot no preâmbulo do filme *Le Mystère Picasso* que, como André Bazin sublinhou desde logo, “não explica coisa alguma” sobre o artista ou sobre o seu trabalho.¹ Depois da nota de intenções que precede o genérico do filme, é, de facto, a mão que seguimos, sem que porém a possamos ver: no gesto de pintar, da acção da mão, apenas podemos observar os seus efeitos, no deslizar das formas em permanente transformação. “Porque, enfim, não há traço, nem uma mancha de cor que não apareçam – aparecer é mesmo a palavra – de forma rigorosamente imprevisível. (...) Pensa-se que a mão está à direita e o traço surge à esquerda. Espera-se um traço e surge uma mancha; uma mancha é um ponto. O mesmo acontece muitas vezes com os assuntos: o peixe faz-se ave e a ave transforma-se em fauno.”²

Dos gestos, não podemos enumerar as suas causas nem prever os seus resultados.³ Esta imponderabilidade geral é directamente produzida pelo dispositivo montado pelo cineasta face ao pintor: a câmara filma o verso da tela, suficientemente permeável para que o traço do desenho transpareça e suficientemente opaca para que o gesto permaneça oculto. Durante o desenho, a lente não penetra nos quadros para os analisar, nem recua para cá das suas fronteiras: o enquadramento coincide rigorosamente com o quadro e com a câmara fixa face ao verso da tela, no eixo perpendicular de invisibilidade mútua. Picasso pinta *para* a câmara e *face* à câmara, por detrás da superfície onde coincidem a sua tela e o nosso ecrã, interposta entre o cineasta, o pintor e o espectador. Este jogo de espelhos

foi inventado no acaso de um espanto: ao virar a página de um bloco onde tinha desenhado a pincel, o pintor verifica a duplicação de todos os detalhes no verso da folha e nas seguintes. “Imediatamente, Picasso tinha tirado as conclusões do incidente, pequeno exemplo da sua imaginação diabólica. Tinha-se apercebido de que, graças a este presente do acaso, podíamos filmar o verso da tela e assistir assim, *secretamente*, à criação da obra.”⁴

Na posição inversa do público que numa rua qualquer se coloca por detrás de um pintor para vê-lo compor a imagem do que está perante si, o espectador do filme de Clouzot estará mais próximo do *voyeur* por detrás do espelho observando alguém que, sabendo da presença desse espectador, actuará apenas para ele, ou antes, para si próprio, sabendo que está a ser visto.⁵ O mistério da presença física invisível de Picasso poderia também ser aproximado do truque do ilusionista que oculta o mecanismo das metamorfoses que produz. Mas se o mágico exhibe as mãos nuas para provar a sua falsa inocência, trata-se apenas de desviar a atenção da caixa negra – seja cartola ou caixão – onde se dão todas as transfigurações. Aqui, pelo contrário, é a própria metamorfose do ecrã e a superfície progressivamente preenchida pelo desenho que encobre a coreografia das mãos. Abolindo o enquadramento – que coincide com as fronteiras do quadro – tudo estará fora de campo. O plano fixo da tela impede a “autonomia do microcosmos pictural para sempre cristalizado fora do tempo”, subitamente lembrada quando o quadro (o sexto finalizado) é retirado do enquadramento, desfazendo o plano de encontro dos vários ecrãs, revelando o pintor por detrás da tela, colocando-o face a face com a câmara.

Até esse momento, na simplicidade do dispositivo, surgem todos os paradoxos produzidos na ambiguidade entre o que se mostra e o que se esconde, entre o desenho e a pintura,

⁴ CLOUZOT, H.G., in VERDET, A. (1956) *Picasso à son image*. Nice: Galerie Matarasso.

⁵ É conhecida a fotografia em que Picasso olha através do óculo da câmara operada por Claude Renoir, com Clouzot por detrás (cf. *Journal Arts* 552, Jan. 1956: 14; CUENCA, C. F. (1971) *Picasso, en el cine también*. Madrid: Editora Nacional). É também relatada a assiduidade e o prazer com que o pintor visitava a sala de projecção das *rushes* em que (não) se via a pintar (cf. COLPI, H. (1966) *Lettres à un jeune monteur*. Paris: Les Belles Lettres – Archimbaud).

⁶ MOLDER, M. F. (1999) “Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin” in *Matérias sensíveis*. Lisboa: Relógio d’Água: 25. Cf. BENJAMIN, W. “Pintura e desenho: sobre a pintura ou sinal e mancha”: “A linha do desenho é determinada pela oposição à superfície; esta oposição tem nesta linha, não apenas uma significação visual, mas metafísica. À linha do desenho corresponde, de facto, o seu fundo. A linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. Inversamente, uma linha desenhada também só existe sobre este fundo, de modo que, por exemplo, se um desenho cobrisse o seu fundo inteiramente, deixaria de o ser” – in MOLDER, *op. cit.*: 14.

a superfície e o fundo, o interior e o exterior, o verso e o reverso, a transparência e a opacidade, o traço e a mancha. Com a grafia desligada da mão que a inscreve, na presença oculta do gesto, os acontecimentos do ecrã parecem irromper de um exterior indeterminável, gerado no interior do próprio quadro: tudo parece ser da ordem da mancha, pura manifestação de uma interioridade sem fundo que não conseguimos localizar. Enquanto “o sinal se imprime, marca, é riscado, sulcado”, (...) “a mancha parece nascer da tela, gerada no seu interior há uma contaminação tão indiscernível como a que acontece entre o rubor e a pele.”⁶

“É preciso dar a ver os quadros debaixo dos quadros.” Picasso não diz esboços, assinala Bazin, porque cada uma das obras acabadas constitui uma diversidade de quadros irredutível à sua soma. No filme, o pintor termina vinte e dois trabalhos, entre desenhos, aguarelas e colagens. Mas a soma que constitui cada um deles não é antes uma *subtracção* de todos os quadros negados em detrimento do último? Como podemos avaliar a prevalência deste último quadro sobre cada um dos outros? Nele estão *acumulados* todos os quadros anteriores? Ou devemos dizer *sobrepostos*? E podemos dizer *anteriores*? Face ao quadro terminado, quantos foram esquecidos e apagados pelo último gesto? Ao interromper a animação das formas, um encolher de ombros acompanha a fixação final: “Eh bien, c’est fini...”, concede o pintor. Mas antes da casualidade deste instante, no momento em que o braço se afasta definitivamente da tela, o que se passa entre cada duas imagens durante o gesto de pintar? Onde começa uma e acaba a seguinte? Uma imagem substitui a anterior, apaga-a, ou acrescenta-se a ela? Se, no início, a superfície branca da tela está aparentemente vazia, não podemos pensar os gestos do desenho e da pintura como sendo da ordem do mero preenchimento. No final de

cada quadro, depois dos doze segundos de silêncio sobre cada quadro *interrompido*, é novamente o branco que vem apagar a imagem fixa. Então, inicia-se um novo quadro, ou melhor, uma nova série de quadros.

Face à tela novamente branca, agora do ponto de vista do pintor, a mão parece hesitar um instante antes do primeiro traço, recuando subitamente, apenas para avançar de novo e atingir a tela. Mas aquele recuo que parecia hesitante não respondia antes à precipitação da mão impaciente pelo que vai encontrar (o célebre “Eu não procuro, eu acho” de Picasso)? O braço tinha avançado antes do motor da câmara e, respondendo à voz de “Acção!” (“moteur!”), de Clouzot, refaz o primeiro movimento da mão face à tela. De cada vez que o braço se distancia ligeiramente da superfície do desenho, a mão inquieta sobrevoa-o em rápidos deslizes em diferentes direcções, antes de voltar a atingir a tela com um novo traço. Se até aqui, face ao ecrã, apenas podíamos ver o negativo do gesto, a sua imagem em metamorfose permanente, na germinação própria do desenho em que “a forma engendra a forma sem nunca a justificar”,⁷ a partir de agora não podemos deixar de integrar no desenho esses instantes aéreos antes de a mão fixar na tela o seu movimento.

A *mise-en-scène* da pintura pelo cinema, da pintura e do cinema, tinha sido revelada no final do sexto quadro quando, depois de a tela ser retirada para Picasso surgir por detrás dela, o contracampo mostra a câmara com o seu operador, a restante maquinaria e técnicos do cinema, enfim, todos os elementos e ferramentas que se mantêm necessariamente invisíveis em qualquer filme, fora do campo de visão da objectiva. Exposto o dispositivo, assistimos assim à preparação da sequência seguinte, com a película que sobra, seguindo o diálogo entre a equipa. O operador

⁷ BAZIN, A., *op. cit.*: 210.

⁸ COLPI, H., *op. cit.*: 93.

⁹ CUENCA, C. E., *op. cit.*: 163.

nota que resta pouca película, o realizador dá novamente a ordem de acção. À ordem do realizador, inicia-se o contra-relógio entre a câmara e o pintor, em campo-contracampo, alternando entre o ponto de vista de um e o ponto de vista do outro. Picasso manobra a metamorfose das figuras, “o peixe faz-se ave e a ave transforma-se em fauno” e, à medida que a bobine se aproxima do fim, sucedem-se os grandes planos da metragem da película, dos olhos de Picasso e do óculo da câmara, as imagens sucessivas da mão que desenha sobre a tela e da forma desenhada no seu verso, até ao gesto final do realizador que, com o braço direito, ordena o corte final. Em toda esta sequência, a realidade abstracta da pintura existe a cores e a realidade concreta do estúdio de filmagem permanece a preto e branco. Desta maneira, antecipando a montagem na filmagem, Clouzot subjectiviza o olhar da câmara que acede ao universo pictural. Este, na sua abstracção própria, é filmado a cores, enquanto o olhar objectivo de uma segunda câmara abrange o estúdio (filmado a preto e branco) e circunscreve o universo pictural ao revelar o dispositivo cinematográfico.

O filme acelera o processo da pintura pela supressão dos tempos mortos, como quando Picasso troca de marcador ou prepara as tintas para a aguarela, Clouzot filmando a integralidade da pintura e interrompendo nas pausas. Aqui, mantido o mesmo enquadramento, os saltos no tempo são audíveis na película e visíveis nas ligeiras variações de cor a que estamos necessariamente atentos em cada *jump cut*. Mas estes saltos são elevados à potência quando somos submetidos aos choques consecutivos de cada nova imagem do quadro nas suas diferentes etapas. Nesta outra técnica, pelo contrário, “quando Picasso pintava, Clouzot não filmava, e quando Clouzot decidia, Picasso parava de pintar e filmávamos”, revela o montador Henri Colpi.⁸ Desta forma, cada linha do desenho, camada de pintura, ou mancha de cor surgem subitamente completos no ecrã, desintegrados da duração realista do gesto em favor da exibição do intervalo entre cada imagem fixa, no ritmo da transição fragmentada das fases sucessivas do quadro. Um processo que terá durado horas pode ser condensado em alguns segundos e, vários dias, em alguns minutos, como no caso emblemático de “Plage de la Garoupe”, fotografado nas suas múltiplas variações. Mas já sobre “Guernica” Picasso dizia que “seria muito interessante fixar fotograficamente não as sucessivas etapas de uma pintura mas antes as suas transformações.”⁹ Para isso, face a face, o cineasta e o pintor trabalharam em colaboração estreita,

escolhendo os marcadores e o tipo de papel adequados ao jogo de opacidade e transparência que oculta o gesto e dá a ver o traço, determinando as dimensões do quadro de acordo com o formato da película, revelando-a no respeito ao equilíbrio das cores originais. Como para confirmar o estatuto de “obras para ecrã”, as telas originais, cuja realização foi captada pelo filme, terão sido destruídas casualmente pelo gato de Picasso...¹⁰

No método do pintor como no método do cineasta, cada imagem é uma *célula* e não um *elemento* de montagem:¹¹ não se trata de uma mera justaposição de imagens mas de um verdadeiro conflito no qual é gerada a sua transformação. Dentro da pintura, entre os quadros, o que se passa? O pintor trabalha contra ou a partir da tela? Não está a tela branca carregada de imagens possíveis? Na sucessão dos quadros que ficarão debaixo do quadro, uma imagem passada é menos possível do que uma imagem que ainda não vimos? Que memória das imagens carrega um gesto? Neste “filme bergsoniano”, para dar a ver o gesto na duração, o filme de Clouzot, rarefeito na filmagem, é-o apenas aparentemente na montagem tendencialmente discreta. Porém, estamos perante um verdadeiro catálogo das ferramentas cinematográficas, com a elipse e o flashback, a compressão, a distensão e a reversibilidade temporal com alguns dos seus efeitos. O gesto desliza assim na duração composta entre a incandescência da pintura e a linearidade do filme. Na filmagem por transparência, chegamos a ver duas linhas desenhadas em simultâneo, através da sobreposição de dois momentos sucessivos, produzindo uma imagem no ecrã que a tela nunca recebeu e o pintor nunca viu. Noutro momento, depois do desenho estar concluído e depois da respectiva pausa silenciosa que o acompanha, tem início a sua inesperada decomposição na ordem temporal inversa à elaboração, da superfície preenchida ao fundo branco

¹⁰ COLPI H., *op. cit.*: 96.

¹¹ EINSTEIN S. (1990)
“Fora de quadro” (1929)
in *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.

¹² VERTOV, D., “Kinoks-
-Revolução” (1923) in
GRANJA, V. (1981) *Dziga
Vertov*. Lisboa: Livros
Horizonte: 45.

da tela, vendo-se a seguir o que estava antes, no fim o que estava no início: a tela aparentemente vazia.

O cinema fez muitas vezes o *making of* das outras práticas artísticas, captando as suas temporalidades específicas na duração composta pela câmara de filmar e pela mesa de montagem. O automatismo dos aparelhos de trabalho do cineasta permite-lhe capturar a linha hesitante que une uma diversidade de movimentos na continuidade de um gesto, por fragmentária que seja: “tendo renunciado a utilizar o olho humano na sua função auxiliar de memória, procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho para o seu movimento ou para as suas hesitações e experimentações, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou, pelo contrário, absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olho humano.”¹²

O que é um gesto? No âmbito de uma investigação mais vasta em que a mesma questão é colocada face a uma série de outros filmes, está implícita a ausência de uma resposta. Não porque as imagens e as ideias dos cineastas convocados prolonguem o silêncio imposto ao espectador, mas, pelo contrário, porque cada gesto cinematográfico em causa replica uma diversidade de novas questões que, centrais para o método de um realizador, já nada valem para outro, na singularidade e na diversidade dos problemas que se colocam. Da mesma forma, na resposta a essa questão que, na prática, possam fornecer um escultor, um pintor, um arquitecto, um designer, um coreógrafo ou um encenador, podemos verificar o que é o seu trabalho. Colocada a um cineasta, a pertinência da pergunta existe igualmente, na medida em que as máquinas com que lida podem fazer face aos outros gestos artísticos, revelando a sua génese, descobrindo as fases intermédias, esquecidas, dos processos de criação. •