



Procedimentos metacineamatográficos em *Le mystère Picasso* e *Passo*
Metacinematographic procedures in *Le mystère Picasso* and *Passo*

Fabiane Renata Borsato¹

Resumo: A divisão da narrativa fílmica em dois planos é recurso metacineamatográfico bastante usual. Tal procedimento é fundamental no longa-metragem *Le mystère Picasso* e no curta de animação *Passo*. Este trabalho analisa os desdobramentos dos planos narrativos neles presentes, sob a hipótese de que, em *Le mystère Picasso*, desvendar os procedimentos do artista Picasso e do diretor Clouzot é opção que salienta o traço fortemente experimental do filme e evidencia que o consagrado artista Picasso atua, exclusivamente, para as câmeras de Clouzot. Em *Passo*, Alê Abreu alterna os planos da criação da animação e a animação propriamente dita como forma de revelar as artimanhas da arte da animação e os efeitos de real advindos de métodos simples, mas sintagmatizados artisticamente na narrativa.

Palavras-chave: *Le mystère Picasso*; *Passo*; Henri-Georges Clouzot; Alê Abreu; metacinema.

Abstract: The division of film narrative into two planes is a very usual metacinematographic feature. This procedure is fundamental in the feature film *Le mystère Picasso* and in the short film *Passo*. This work analyzes the unfolding of the narrative plans present in them, under the hypothesis that in *Le mystère Picasso*, unveiling the procedures of the artist Picasso and the director Clouzot is an option that emphasizes the experimental trait of the film and shows that Picasso works exclusively for the Clouzot cameras. In *Passo*, Alê Abreu alternates the plans of the creation of the animation and the animation itself as a way of revealing the tricks of the art of animation and the effects of the real coming from simple methods, but syntagmatized artistically in the narrative.

Keywords: *Le mystère Picasso*; *Passo*; Henri-Georges Clouzot; Alê Abreu; metacinema.

A cena de abertura do filme *Le mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, focaliza Pablo Picasso sentado e fumando um cigarro. Rapidamente o enquadramento é ampliado para mostrar todo o cenário, formado por Picasso, sentado à esquerda; pela obra, posicionada à frente do artista e pelo cavalete com a tela branca, à direita da composição e do centro geométrico do cenário. Ostrower (2013) afirma que:

o lado direito inferior é sentido como área de ação ou de conclusão, área especialmente pesada e densa, de grande atração visual, sendo reservada, na maioria dos casos, para o clímax da ação representada, ou para a resolução formal de toda uma série de relacionamentos espaciais e de tensões. (p. 77).

No caso do filme de Clouzot, a organização espacial justapõe no mesmo nível, mas em lados contrapostos, o criador e seu cavalete à espera da intervenção criativa, ambos mediados pela obra em si, posicionada no outro vértice do triângulo cênico. Tal composição oferece ao espaço uma estrutura visual-perceptiva sugestiva do que virá a

¹ Docente do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Unesp, de Araraquara, onde leciona disciplinas do campo da Teoria da Literatura. Atua como professora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras do Porto. fabiane.borsato@unesp.br

seguir, pois não se trata de um filme documentário sobre a consagrada obra de Picasso, mas de um filme sobre as obras que Picasso produzirá para a câmera de Clouzot. As telas em branco no cavalete serão o espaço de tensão entre os desenhos de Picasso e a captação desses desenhos pelo cineasta.

Clouzot concentra, em enquadramentos precisos, o objeto em processo de construção de sua completude e unidade: a pintura de Picasso. Segundo André Bazin, em ensaio publicado em 1956, ano de lançamento de *Le mystère Picasso*, neste filme “nada acontece senão a duração da pintura” (BAZIN, 1991, p.182). Entretanto, é perceptível o encontro de duas subjetividades, Picasso e Clouzot, no espaço-oficina de pintura e cinema. A pintura se auto-enuncia porque o cinema registra a enunciação. A relação de implicação envolve ainda as dificuldades cinematográficas de captação fílmica do processo de pintar. Nas cenas finais, vemos Picasso e Clouzot anunciarem riscos, fracassos, o drama da criação tanto da pintura, quanto do filme. Sob a direção de Clouzot, as muitas obras dentro da mesma tela foram apreendidas pela câmera cinematográfica, pois 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) e a potencialidade da arte cinematográfica.

Após a cena de abertura, Picasso desloca-se até as obras e os cortes promovem campo e contracampo que inserem criador e sua criação num espaço dialógico. As obras anteriormente compostas por Picasso, ali representadas por um número reduzido de telas, são fundamentais para as que serão criadas, às quais estão reservados enquadramentos, cortes, sonoplastia, reversão e outras técnicas cinematográficas que tornarão possível conhecer alguns procedimentos do consagrado Pablo Picasso. Ao priorizar o processo de composição das telas de Picasso, o filme *Le mystère Picasso* inicialmente dissimula a organização virtual do discurso cinematográfico que, gradativamente, passará da condição pressuposta à explícita. Clouzot opera em um registro duplo de captação, tanto do fazer criativo de Picasso, quanto de si mesmo.

No preâmbulo, Clouzot explicita sua intenção não documental, mas experimental. Ao focar, em primeiríssimo plano a tela branca em que Picasso enunciará novos eventos pictóricos, *Le mystère Picasso* traz à baila as relações entre cinema e pintura e discute as potencialidades, procedimentos e materialidades das duas artes.

Para isso, o filme constrói paralelismos entre o metiê do artista e o do cineasta, evidenciando seu caráter metacinematográfico. Flagramos o preparo das tintas e o controle da película cinematográfica, percebemos os olhares tensos de Picasso e Clouzot, notamos o estúdio/ateliê em preto e branco e os desenhos coloridos das telas, percebemos a relação *mise en abyme* entre a tela da pintura e a tela do cinema. Há ainda, no deslinde dos processos de enunciação, marcas da dosagem entre improvisado e cálculo que permeiam tanto o filme de Clouzot quanto as obras de Picasso.

Ainda no Preâmbulo, Picasso caminha até o cavalete e inicia um desenho a pincel, sob a narração da voz *off* (DOANE, 1983, p. 462) que foca nos riscos e no drama da criação. O desafio aceito por Picasso é o de criar novas obras diante e para a câmera de Clouzot, é o de compor pinturas cinematográficas, sob o risco da experimentação e do ineditismo de tal proposta. A sequência de telas pintadas por Picasso é organizada sob variações dos mesmos temas, sejam eles o ateliê de pintura, a cena de costumes,

as touradas, corpos nus, natureza morta. As técnicas empregadas por Picasso são diversas e compreendem desenho, pintura e colagem.

No primeiro desenho ao vivo de Picasso, assistimos à mão do artista em plena ação de criação do rosto e do pássaro que o envolve. O som ambiente e a ausência de cortes oferecem realismo e impressão de tempo real à cena. O espectador assemelha-se a um *voyeur* privilegiado, convidado a conhecer o ateliê de Picasso. O resultado é uma cabeça-pássaro configurada por linhas curvas e direções diversas: horizontais, verticais e diagonais:



figura 1: Le mystère Picasso

Segundo Ostrower (2013), “as linhas nascem do poder de abstração da mente humana, pois não há linhas corpóreas no espaço natural.” (p.103). Quando Picasso concretiza as linhas sobre a tela, “elas preservam certas características da origem mental imaginária.” (p.103). Ao observar o desenho de Picasso, a imaginação é duplamente ativada, seja pela presença da linha, seja pelo conhecimento das obras do consagrado artista.

Após o introito, há a exibição dos créditos, a desapareição do estúdio e das marcas da oficina de Picasso e o surgimento, em primeiríssimo plano, da tela emoldurada pela câmera de Clouzot e filmada no contracampo. Clouzot decide enquadrar os desenhos e pinturas de Picasso pela parte de trás da tela, de modo inverso. Sendo assim, o que está situado à direita, no desenho de Picasso, passa a se localizar à esquerda da tela, na captação fílmica de Clouzot. Retomando o que foi dito por Ostrower, sobre o canto direito como área de ação ou conclusão, Clouzot altera a orientação e as direções espaciais das pinturas e desenhos de Picasso, interferindo na direção da composição em prol da captação exclusiva das linhas, superfícies e cores. O sujeito da enunciação Picasso está pressuposto, bem como o cineasta e sua opção pelo primeiríssimo plano da tela.

O som ambiente dá lugar a músicas instrumentais ora associadas ao tema da tela, ora à movimentação do pincel e dos cortes cinematográficos, o que parece ser um intento de narrar o ato de composição da obra. Além disso, Clouzot emprega gradativamente recursos como corte, montagem, *fade in*, sonoplastia, retroversão. Em lugar da sincronia inicial, opta pela redução temporal da cena em relação ao tempo de composição da tela, explicitando a montagem fílmica.

Aos 49’40”, Picasso posiciona-se atrás da tela, ao lado de Clouzot, assume tanto o lugar de crítico de sua própria obra, quanto de cineasta, e propõe a Clouzot a instauração de novos rumos à pintura e, conseqüentemente, ao filme: “Risco é exatamente o que estou procurando” (LE MYSTÈRE PICASSO, 1956, 50’14”). O cineasta

aceita o desafio e Picasso inicia o desenho da cabeça de uma cabra. A sobreposição de massas de cores dá a ver as muitas cabeças de cabra concebidas por Picasso nas cinco horas de trabalho, editadas por Clouzot para que coubessem em quatro minutos de filme. O cineasta confessa que não lhe agrada enganar o espectador ao criar a ilusão de que a obra se resolveu em pouco tempo. Picasso, em evidente intercâmbio com o diretor, sugere a revelação das ilusões da arte cinematográfica e exposição dos procedimentos.

Conforme afirmamos acima, *Le mystère Picasso* é filme experimental não somente pelo fato de captar o processo criativo de Picasso, mas por expor as técnicas e os conflitos do cineasta e de Picasso. A intenção metapictórica e metacinematográfica tornar-se-á explícita cena a cena, tela a tela. Se no início do filme, após exibição dos créditos, Clouzot exclui Picasso do enunciado, mas mantém o som do espaço da enunciação e a mão do artista em primeiríssimo plano; nas filmagens posteriores das pinturas e desenhos haverá gradativa intervenção narrativa e as técnicas cinematográficas interferirão até mesmo na sucessão e velocidade temporal das linhas e manchas de cores das telas.

Na primeira tela focada em primeiríssimo plano e com enquadramento exclusivo, Picasso desenha o pintor, sentado numa cadeira, a representar o corpo nu feminino em repouso. Somente o braço estendido do pintor revela a ação. O desenho é acompanhado do atrito do pincel sobre o material, o que remete ao espaço da enunciação pressuposto tanto pelo ruído, quanto pela representação do pintor na tela. As linhas verticais e horizontais dirigem o olhar do espectador, sendo que a diagonal do braço da figura do pintor representado é linha que imprime dinamismo à pintura.

A segunda tela também tematiza o artista em seu ateliê. Há nela dois elementos de exposição do espaço cênico. Um deles é a inserção da música que dá à pintura o *status* de imagem cinematográfica. Deixamos de ouvir o som ambiente para escutar a música selecionada. O outro é a presença da cor a contrastar com o espaço em preto e branco de atuação de Picasso, instaurando dois níveis narrativos.

A terceira tela também recebe acompanhamento musical e o elemento distintivo está na opção de Picasso pela cor. Em lugar de delinear as figuras, o artista apresenta pinceladas vigorosas nas cores verde e azul. Após compor três espaços coloridos - inferior, superior e central -, Picasso faz uso da linha que dá à imagem maior contraste, pois as superfícies coloridas são mais espessas. O primeiro elemento da tela, a superfície em "1" localizada no centro e de cor azul, é seguido de uma horizontal verde que dá sustentação ao desenho e à figura que em seguida aparecerá. A opção pela cor secundária gera a expectativa da seleção da cor seguinte. A carga tensiva aumenta com os toques de tambores e o andamento dramático da música. Surgem linhas na cor terciária preta e mudança rítmica musical. Então, surpreendemo-nos com o surgimento da imagem de um rosto adormecido. A desaceleração sonora parece adequar-se à figura adormecida, ainda em processo de composição. Verticais e horizontais reforçam a estaticidade da figura, as superfícies coloridas dão peso à imagem, enquanto as linhas de contorno oferecem leveza. A figura dorme pesada e tranquilamente, sendo a expressão responsável pela sensação transmitida. A música, à maneira do cinema mudo, parece executada ao vivo, como acompanhamento do desenvolvimento da pintura. Clouzot revela sutilmente a presença dos recursos

cinematográficos, o que parece justificar a subordinação da música à pintura de Picasso.

As próximas imagens tematizarão as touradas, havendo uma série de desenhos dedicada ao tema: composição panorâmica, primeiro plano do toureiro atingido pelo touro. Entretanto, surge um elemento fílmico novo: em lugar de acompanhar o traço de Picasso em sua dinâmica temporal, na imagem do toureiro sobre o corpo do touro, Clouzot pratica, por meio da montagem, a simultaneidade. As superfícies coloridas surgem em blocos, tornando elíptica a realização da pintura. A música é acelerada, assim como o processo de criação do quadro. Clouzot reforça o conteúdo dramático do quadro. Os blocos de cores vermelhas, azuis, cinzas e ocres, as reiteradas linhas diagonais e a música expressam o drama do toureiro ferido pelo touro, e imprimem narratividade à pintura. Os rostos daqueles que compõem a plateia da praça de touros surgem simultaneamente. Picasso pintou rosto a rosto, mas a montagem de Clouzot os apreendeu numa única tomada. A mão e o olhar de Picasso estão fora de campo. *Le mystère Picasso* oferece ao espectador um inusitado diálogo entre os espaços pictórico e cinematográfico. O processo de enunciação da obra pictórica, manipulado pela câmera e edição de Clouzot, isola o corpo estético em desenvolvimento e permite que o espectador assumira papel ativo em todo o processo de interpretação compositiva da obra e de sua relação com as demais pinturas ao testemunhar o processo de concepção das pinturas e a ordenação de cada obra em uma sequência fílmica, conhecendo o traço palimpsesto da criação de Picasso.

O próximo quadro recebe linhas de diferentes espessuras, na cor preta, sendo mantido o simultaneísmo adotado por Clouzot na montagem do quadro anterior. A sequência de blocos de linhas é inesperada e surpreendente. Não é possível saber quando e onde aparecerão novas informações plásticas devido aos intervalos lineares praticados por Picasso. O espaço da tela é explorado em todos os seus quadrantes e não há um padrão. A carga de informações é tão alta que deixamos de saber como estava a imagem antes, sendo esta a obra mais explicitamente palimpséstica do filme. Quando o quadro parece concluído, Picasso começa a trabalhar superfícies que dão profundidade de campo ao desenho e as manchas pretas surgem, justapostas às linhas e acompanhadas de sons de pratos e tambores.

Há a interrupção da música aos 25' para assistirmos ao espetáculo de desconstrução da imagem, pela projeção dos frames ao contrário. A aceleração da retroversão é praticada por Clouzot, pois o desenho construído em aproximadamente 85 segundos, agora é retrovertido em 29 segundos. Retornamos ao desenho inicial, base de toda a construção do quadro, composto de uma vertical, uma diagonal e uma horizontal, sendo estas as três linhas que darão início ao quadro subsequente e à coesão entre as imagens.

O emprego do recurso cinematográfico da retroversão oferece foco à linha, elemento visual fundamental do quadro e responsável pelo espaço cubista do próximo quadro. As linhas formam figuras superpostas abertas e fechadas, contíguas a eixos distribuídos pelo quadro. Estes elementos favorecem a criação de volumes, enquanto as diagonais promovem a dinâmica do quadro, pois “quando vistas em conjunto com horizontais e verticais, as diagonais introduzem a dimensão da profundidade.” (OSTROWER, 2013, p. 129). Entretanto, convém recordar que a profundidade na

pintura é simulada, devido à bidimensionalidade do suporte. Portanto, assim como o filme de Clouzot oferece sequencialidade às várias telas criadas por Picasso, por meio da montagem; a pintura aproxima-se do volume espacial pela junção de linhas horizontais, verticais e diagonais. O quadro em questão, concluído aos 29' 27'', apresenta diversos planos, sobreposições, forte contraste cromático entre as cores branca e preta, elementos que oferecem ilusão de profundidade e densidade aos volumes.

A opção cromática de Picasso parece antecipar o retorno à instância da enunciação em branco e preto, que será apresentada a seguir, quando dialogam Clouzot e Picasso. A tela é retirada de cena e detrás dela vemos enquadrado o sujeito da enunciação Picasso. Clouzot dá visibilidade aos procedimentos de filmagem, enunciando o *making of* do filme. Picasso, por sua vez, assume a condição de ator à espera das orientações da direção: “Então, o que fazemos agora?” (LE MYSTÈRE PICASSO, 1956, 29'13"). Clouzot verifica a quantidade de película restante e consulta Picasso sobre a possibilidade de pintar uma tela em cinco minutos. A câmera realiza uma tomada panorâmica e a composição do cenário é similar à da abertura do filme, simulando um recomeço. A novidade está no paralelismo por similitude gerado pela frontalidade de Picasso e Clouzot. A disposição cênica compreende Picasso sentado à esquerda, em frente à tela; uma de suas obras situada à direita da linha central de divisão da composição cênica; e a câmera de Clouzot à direita, local anteriormente ocupado por cavalete e tela. O registro do processo criativo de Picasso promove o encontro de duas enunciações, a do artista e a do cineasta. Picasso veste trajes caseiros - shorts, camiseta e sandálias, tem a companhia do cigarro, e a *voz off* afirma que para saber o que vai na mente do artista, basta observar sua mão. Entretanto, acrescentaríamos que às mãos de Picasso corresponde o olhar de Clouzot que recria, cinematograficamente, as obras em unidades dramáticas e lógicas, palimpsestos registrados do ponto de vista da arte cinematográfica e de seus procedimentos de montagem, edição, organização temporal e espacial. Clouzot promove desdobramentos da enunciação enriquecedores das artes filmica e pictórica. Os quadros debaixo do quadro só são apreendidos via câmera cinematográfica.

Bazin (1991) anuncia a duração pictural como principal conquista de Clouzot. Há sobreposição de quadros em cada tela e isso faz com que Bazin aponte o fato de que no filme de Clouzot, as “fases intermediárias não são realidades subordinadas e inferiores, como seria um encaminhamento para uma 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 saber mostrar os quadros que estão sob os quadros”; ele não diz os “esboços” ou “como se chega ao quadro”.(...) as fases recobertas ou sobrecarregadas também eram quadros, mas que deviam ser sacrificados pelo quadro seguinte. (BAZIN, 1991, p. 180-1).

Conforme exposto, segundo Bazin, em *Le mystère Picasso*, não assistimos à duração do processo de criação, mas da pintura palimpséstica realizada por Picasso.

Aos 55'17" de filme, Picasso inicia o desenho de um corpo nu que sofrerá inúmeras transformações, revisões de luz e sombra, oscilações da expressão do rosto da figura que lê, sobreposições, enfim marcas e elementos realçados por Clouzot na apresentação de todos os quadros superpostos na tela. As transformações da figura da moça parecem refletir seus estados de espírito como leitora. São diversas as suas expressões, movimentos sutis de cabeça e do corpo, variações tonais. Clouzot emprega as técnicas de animação e dá ao desenho de Picasso a força expressiva que só a exibição dos muitos desenhos sobrepostos poderia revelar. O mesmo é possível dizer sobre a animação da tela seguinte em que um corpo se auto-entrelaça de modo a parecer duplicado, num cruzamento infundável de pernas sugestivo de carga erótica. Na tela seguinte, o entrelaçamento persiste, mas ao erotismo vem somar-se a dor do toureiro preso entre os chifres do touro. A sequência de cenas escolhida por Clouzot favorece a leitura de certo traço erótico na tela composta de toureiro e touro. Não fosse a edição de Clouzot e a subsequência da tela, talvez este sentido não se fizesse perceber. A animação das muitas telas palimpsésticas faz com que em 1h2'35", o olhar do toureiro e do touro coincidam, revelando o drama dos personagens em cena.

Drama temático-compositivo parece fundamentar *Le mystère Picasso*. O "sacrifício" artístico (Bazin, 1991) presente neste filme também está presente no curta-metragem de animação *Passo* (2007), do diretor Alê Abreu. Tanto *Le mystère Picasso*, quanto *Passo* apresentam tensão criativa e intenção metacineamatográfica ao expor o processo compositivo das duas artes, pintura e cinema. No curta de Alê Abreu, assistimos à angústia da criação. Ao enunciar as etapas da animação cinematográfica, Abreu dá a ver o material (lápiz, pincel e tinta) utilizado pelo cineasta e os procedimentos da arte de animação 2D. As imagens estáticas; a gradativa ilusão de movimento contínuo do pássaro desenhado; o ruído do lápis sobre o papel são ajustados à sonoplastia para representar o choque do pássaro contra o gradil da gaiola que o aprisiona:



figura 2: Passo

As sobreposições pictóricas do processo criativo de Picasso e os recursos da arte da animação são expostos nos dois filmes. Em *Passo*, assistimos a sequências de desenhos em folhas de papel, à mão do artista que executa seu desenho, à alternância entre a captação da imagem do desenho estático e da sequência de imagens em movimento, à animação do pássaro até sua libertação da gaiola instalada, de modo surreal, na cabeça do criador.

Clouzot, ao empregar os vários recursos técnicos do cinema, oferece às pinturas de Picasso a ilusão de movimento. Conseqüentemente, Clouzot singulariza cada etapa de

criação das obras de Picasso, ao registrá-las na película, e, por meio do recurso da animação, constrói narrativas que interligam etapas e quadros.

Alê Abreu, por sua vez, utiliza o corte para alternar desenho e animação. Ora vemos a folha em branco a sofrer intervenção da mão que desenha e pinta, ora vemos o desenho em movimento e a narrativa da fuga do pássaro em pleno acontecimento. Assim como Clouzot, Abreu instaura dois níveis narrativos, o da elaboração técnica da animação e o da animação propriamente dita.

Apesar do estilo singular de Clouzot e Abreu, é notório que o desdobramento dos níveis narrativos é, para a linguagem do cinema, um componente orgânico, especialmente na constituição da metalinguagem fílmica. Conforme mencionado acima, Clouzot ao inserir, no filme, os bastidores da enunciação, promove paralelismos e diálogos entre as artes do cinema e da pintura, colocando em evidência potencialidades, procedimentos e materialidades das duas artes. Picasso prepara as tintas, Clouzot controla o rolo de filme para que haja película suficiente até a conclusão da pintura, enfim, somos dramaticamente expostos ao olhar tenso, em primeiríssimo plano, do artista e do cineasta. O ambiente em preto e branco do ateliê/set de filmagem contrasta sutilmente com o colorido dos desenhos das telas de Picasso. As molduras das telas da pintura e do cinema coincidem nos primeiros planos dos desenhos e pinturas de Picasso. Clouzot dosa improviso e cálculo, tal qual o artista Picasso. Quando Bazin (1991) afirma que “Somente a má vontade ou a cegueira podem, portanto, sustentar que o filme não é de Clouzot e sim de Picasso.” (p. 186), o crítico alerta para o fato de que se trata de cinema, arte capaz de naturalizar até mesmo a possibilidade de conhecermos o processo criativo do renomado Pablo Picasso. Bazin (1991) revela o cinema como arte de planos e ordenação de sequências que promove a passagem das “aproximações grosseiras do descontínuo ao realismo temporal da visão contínua; [para] mostrar, enfim, a própria duração.” (p. 181).

Alê Abreu exhibe sua oficina de animação, mas rompe o tom documentário ao construir, gradativamente, um filme com narrativa autônoma. Abreu alterna, de modo cada vez mais acelerado, os dois planos: o da criação técnica do curta e o da narrativa do pássaro. Explicita a interdependência dos planos, revela as artimanhas do desenho animado e, ao mesmo tempo, desenvolve um espaço tenso de existência do pássaro. O título do curta-metragem condensa as duas intenções. “Passo” tanto pode significar andamento, quanto o que padeceu, sentidos que remetem à arte da animação e ao doloroso processo de libertação do pássaro.

É certo que o longa-metragem de viés documental, *Le mystère Picasso*, e o curta de animação, *Passo*, apresentam durações temporais e gêneros distintos, entretanto alguns procedimentos os aproximam. Enquanto a narrativa em *Le mystère Picasso* pretende apresentar uma sequência de desenhos, pinturas e colagens criada por Picasso, especialmente animadas pela câmera de Clouzot; Alê Abreu alterna a execução dos desenhos e pinturas e a história do pássaro que intenta a libertação. Contemplamos as qualidades pictóricas das telas de Picasso e do curta de animação de Abreu. Picasso cria uma série de obras e Clouzot as anima. Alê Abreu está focado no desenho e animação do pássaro. Observamos as linhas, manchas de tinta, formas, movimento do pincel e do lápis em ambos os filmes. Entretanto, embora as telas de Picasso se constituam gradativamente, cena a cena, plano a plano; Picasso é nome

consagrado no meio artístico, sendo da ordem da contemplação embevecida as expectativas da montagem, no filme de Clouzot que apresenta evidente traço encomiástico. Ao eliminar a mão de Picasso e o contexto de criação, Clouzot dirige o olhar do espectador, pois segundo Ballart (2005): “A restrição do campo visual é um poderoso estímulo para a apreensão, via ficção imaginativa, de um possível infinito.” (p.25). Clouzot promove a percepção da beleza do processo criativo. Além disso, consegue, por meio da edição das imagens que captam o processo de criação de Picasso, controlar a duração do ato de pintar e torná-lo filmico.

Em *Passo*, também assistimos ao processo de construção dos desenhos para a animação, entretanto, a matéria em elaboração apresenta a dor, a violência e o sofrimento do processo criativo. Em lugar do fascínio pelas linhas, manchas e colagens do famoso Picasso, encontramos o pássaro em desesperado embate, tentando freneticamente romper as barreiras que o aprisionam. A animação adquire cor e movimento e, simultaneamente, assistimos à mão do animador em pleno ato de execução do desenho. Os cortes sutis iniciais tornam-se mais frequentes e promovem alternância do espaço da enunciação e do enunciado. Em relação à continuidade temporal, os cortes alteram a ordem das cenas. Na montagem temos, por exemplo, o pássaro colorido debatendo-se contra a grade, num ângulo normal e de perfil. Em seguida, ocorre corte para os desenhos iniciais do pássaro, a lápis preto, num plano detalhe da cabeça. O som do lápis que desenha a cabeça é também o som do corpo do pássaro se arremessando contra o gradil, o som das folhas do papel de desenho é o som das asas do pássaro, o ruído do pincel sobre o papel é também o respirar ofegante da ave, o que faz notar a importância do som como elemento de coesão entre as cenas e os espaços da enunciação e do enunciado, aspecto diverso da música que acompanha as pinturas de Picasso e a elas se subordina. Alê Abreu finaliza o curta com a abertura da porta da gaiola-cabeça e o voo do pássaro que se decompõe em traços e linhas até só restar a folha em branco que parece retomar o espaço da enunciação e a expectativa de novos desenhos e animações.

Drama e autorreferencialidade parecem adequar-se aos desdobramentos dos níveis fílmicos. Alê Abreu, para conciliar a dinâmica da criação e o objeto criado, sintagmatiza a forma fílmica de modo a gerar efeitos de sentido inicialmente dramáticos e dolorosos, arrefecidos na cena final em que há a abertura da gaiola-cabeça e o voo livre do pássaro.

Clouzot opta por caminho inverso, ampliando e revelando gradualmente a tensão e os percalços. Se inicialmente a tensão é baixa e Picasso parece disposto a desenhar e pintar para a câmera de Clouzot; aos trinta minutos, no ateliê-estúdio, toda a parafernália da gravação e as pausas para diálogo e reflexão entre Picasso e Clouzot revelam parte das dificuldades do artista e do cineasta. Dois planos alternam-se: um apreendido pela câmera situada atrás de Picasso e que inclui parte de seu torso e do braço que pinta a tela; outro apreendido por Clouzot, situado detrás da tela. A alternância deslinda o truque de filmar o avesso da tela de Picasso, mas também evidencia distintos pontos de vista e conflitos entre os planos de captação da pintura e o da criação da mesma. Aos 34', a tensão é ampliada e flagrada nos olhares de Picasso, da figura da tela e de Clouzot. Há um primeiríssimo plano dos olhares tensos de

Picasso e da espécie de máscara negra com cornos, sobreposta ao peixe-galo. Os cortes reforçam a tensão dramática.

No final do filme, durante a execução da tela final que acaba por se tornar a penúltima, Picasso afirma que agiu como se estivesse em casa, negando sua relação com a câmera. Inicia colagem sobre pintura e avalia negativamente seu trabalho. A obra é modificada incessantemente, tanto pela sobreposição de novas camadas pictóricas, quanto pelo emprego e retirada da colagem. Clouzot questiona Picasso e este afirma que se Clouzot queria drama, agora o tem. Picasso rechaça qualquer preocupação com a arte do cinema, com o público ou com a inadequação de clímax dramático nas cenas finais. Entretanto, enquanto a tela passa por novas transformações, Picasso assume a *voz off* narradora e descreve com palavras a obra, contradizendo seu descompromisso com o cinema e o público, assumindo-se como persona cinematográfica. A tela se configura como um exercício ou esboço de obra, sendo posteriormente ignorada para que Picasso, mais consciente de suas intenções, iniciasse uma nova tela e retomasse alguns motivos da anterior, a modo de síntese e *gran finale*, o que se assemelha a uma retomada do controle sobre a obra.

Surge então uma grande tela e Picasso assume o palco para assiná-la. A pergunta que se faz é por que Picasso não assinou as telas pintadas, mas uma tela em branco? Depreende-se que ao firmar a tela com a assinatura com que é reconhecido mundialmente, Picasso assume a autoria de todas as telas que compõem o filme, mas, em outro eixo interpretativo, assume também a co-autoria fílmica. Após a assinatura, Picasso, de costas para a câmera, caminha em direção às suas obras, desaparecendo e reaparecendo na penumbra, metáfora do oscilante (e talvez doloroso, à maneira do que propõe o curta-metragem *Passo*) processo criativo registrado pelas câmeras de Clouzot, sob recomendações e intervenções de Pablo Picasso.

Bibliografia

- BALLART, P. La impresión del límite. In: _____. **El contorno del poema**. Barcelona: Acantilado, 2005, p. 23-52.
- BAZIN, A. Pintura e cinema; Um filme bergsonian: Le mystère Picasso. In: _____. **O cinema** – Ensaios. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 172-177; p. 178-186.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** (antologia). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 457-475.
- OSTROWER, F. **Universos da arte**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- REIS, C. e LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

Filmografia

- LE MYSTÈRE PICASSO**. Direção: Henri-Georges Clouzot. França: Filmsonor, 1956. 1 DVD (78 min), Francês, Mono, Black and White/Color Eastmancolor.
- PASSO**. Direção: Alê Abreu. São Paulo: Estúdio Elétrico, 2007. (4 min), Brasil, Color.