

Marina Estela Graça, “*Pas de Deux* (1968) e *Canon* de Norman McLaren (1964)”, in Pierre-Marie Goulet, Teresa Garcia (eds.), *O cinema à volta de cinco artes, cinco artes à volta do cinema cinematografia-coreografia*. Lisboa, Festival Temps d’ Images/Cinemateca Portuguesa, Vol.3, pp.11-15, 2008. ISBN: 978-989-95647-1-8.

## **Pas de Deux (1968) e Canon (1964) de Norman McLaren**

### **O processo técnico**

O processo básico de construção do discurso fílmico empregue por Norman McLaren em *Pas de Deux* já tinha sido utilizado em *Canon*<sup>i</sup>. Refiro-me ao uso da *optical printer* na repetição de imagens no espaço do mesmo enquadramento.

A *optical printer* é um dispositivo constituído por um projector associado, lente com lente, a uma câmara de cinema através de um mecanismo de precisão. Permite re-fotografar num filme as imagens existentes noutra. Foi usada na indústria cinematográfica para a realização de certos efeitos ópticos e de cópias até ser integralmente substituída por procedimentos digitais. Actualmente, o processo é designado genericamente como ‘*compositing*’.

Em *Pas de Deux*, McLaren usou a seguinte estratégia: numa primeira fase registou os movimentos de dois bailarinos vestidos de branco contra um fundo negro, iluminados lateralmente de forma tangencial, em película de alto-contraste, a uma velocidade de 48 fotogramas por segundo a fim de dar um leve efeito *slow motion*.

A multiplicação da imagem foi realizada depois, através da *optical printer*. Do negativo foi feita uma cópia positiva que, por sua vez, foi projectada num segundo negativo tantas vezes quantas as necessárias: cada fotograma foi projectado primeiro na posição correspondente sendo, nas vezes sucessivas, atrasado um certo número de imagens. Assim, quando os bailarinos alcançam uma postura de repouso, as exposições atrasadas vêm reencontrar-se, em sucessão, na primeira; mas, assim que iniciam um movimento, cada uma das imagens solta-se do conjunto, com alguns fotogramas de

atraso relativamente aos anteriores, criando um efeito de desmultiplicação fantasmática.

Segundo McLaren<sup>ii</sup>, neste filme, foi de onze o número máximo de exposições efectuadas para obtenção do negativo: o que, no ecrã, corresponde a onze 'fantasmas' sobrepostos. O lapso entre as exposições a escolher poderia variar. Um intervalo de dois fotogramas tornaria difícil a distinção entre os instantes tomados; de vinte fotogramas não permitiria a associação das imagens enquanto fases sucessivas do *mesmo* movimento. Finalmente, foi escolhido um intervalo de cinco imagens que, embora sobrepostas, eram suficientemente distintas para serem identificadas separadamente.

Dois métodos foram usados para montar a cadeia de imagens de forma ajustada à música e à coreografia pretendida. Um dos quais, já mencionado, seria o de aproveitar uma pausa no movimento. No segundo, numa fase oportuna da acção, proceder-se-ia à paragem óptica da imagem de um fotograma da sequência original, suficientemente longa para permitir a 'chegada' de todas as exposições fantasmáticas e de modo a, tal como no primeiro método, serem fundidas num só fotograma a partir do que a acção poderia prosseguir sob a sua aparência normal.

Neste tipo de procedimento é, obviamente, necessário ter cenários absolutamente negros e uma iluminação que faculte o delineamento preciso dos contornos. A iluminação frontal não permitiria a distinção entre as fases de decomposição do movimento, dificultando a leitura, além de tornar a imagem demasiado pesada relativamente à leveza da performance dos bailarinos (enfatizada pelo efeito *slow-motion*).

### **O artista enquanto cineasta**

Ao encararmos rigorosamente o conjunto da obra de Norman McLaren na época em que foi proposta, somos levados a compreendê-lo não como animador mas como um cineasta

empenhado num processo de procura de intimidade com o dispositivo tecnológico cinematográfico essencial. Muito embora a maior parte das técnicas que hoje conhecemos como ‘técnicas de cinema de animação’ tenham sido inventadas por McLaren. Estas resultaram do processo de investigação artística de um autor no limite das práticas fílmicas possíveis, dados os dispositivos que lhe eram acessíveis ou que podia imaginar, mas não foram motivadas pelo desejo de inventar novas técnicas de animação. Eram, apenas, modos de manipular os processos. Manipular implica a acção da mão. Literalmente. Foi pelo processo de manipulação do dispositivo técnico que Norman McLaren se tornou animador.

Uma das suas preocupações maiores – entre as que orientaram a sua prática – foi sempre a de procurar e tentar manter um contacto tão próximo com o dispositivo fílmico quanto o do pintor com a tela<sup>iii</sup>. Em cada filme essa parece ser sempre a questão mais essencial:

“[...] to think of maintaining my intimacy with the celluloid in some other way”<sup>iv</sup>

A procura do grau zero do cinema: “its virgin state”<sup>v</sup>

O cinema é uma invenção técnica desenvolvida na história da tecnologia do século XIX. A vontade de promover o cinema enquanto “7ª arte”, no mesmo plano que as belas artes, com a mesma dimensão universal, levou a que fosse negligenciada a circunstância de ser o cinema uma arte de condição tecnológica e, portanto, condenada a evoluir e a adaptar-se segundo normas de produção e de funcionalidade industrial. No cinema as potencialidades e os limites da actividade artística são condicionados por um complexo técnico-industrial cujo desenvolvimento depende quer de considerações científicas quer de considerações comerciais. Neste contexto, a obra de Norman McLaren posiciona-se de forma crítica.

## **O movimento que vemos no ecrã**

*Pas de Deux* faz parte de uma trilogia de filmes com *Ballet Adagio*, 1972, e *Narcissus*, 1983. Estes são exercícios fílmicos nos quais a expressão de uma forma muito específica e codificada de acção, o *ballet*, é abordada.

McLaren há-de declarar muitas vezes a sua devoção à dança sublinhando nela a dimensão do movimento:

*“Every film for me is a kind of dance, because the most important thing in film is motion, movement. No matter what it is you’re moving, wether it’s people or objects or drawings; and in what way it’s done, it’s a form of dance.”*<sup>vi</sup>

Obviamente, quando falamos de movimento não estamos necessariamente a referir o voo das gaivotas, tal como quando falamos de pintura não nos referimos ao pôr-do-sol, diria outro animador para quem a expressão do movimento era essencial enquanto dimensão abstracta<sup>vii</sup>. O mesmo é verdadeiro quando falamos de um filme de Norman McLaren: é sempre e só questão de movimento.

A origem do movimento que vemos no ecrã em *Pas de Deux*, parece ter lugar no corpo dos bailarinos; parece provir da energia que tem origem no seu corpo. Assim é, de facto, quando aqueles dançam perante nós num palco. Nunca é assim quando aparecem num ecrã de cinema. Há uma série de procedimentos técnicos que, ao mesmo tempo que permitem o registo e permanência fotográfica das formas no tempo, as transforma em signos que integram modos de codificação os quais lenta mas seguramente se vão instituindo como norma.

De onde provem, então, a energia que anima o movimento que vemos no ecrã em *Pas de Deux*?

De outro corpo: o do animador que se omite.

Norman McLaren passou dias inteiros a observar galinhas e a desenhá-las em posições diferentes antes da realização de *Hen Hop* (1942)<sup>viii</sup>. O seu objectivo não era o de representar o seu movimento mas o de manifestar aquilo que, em nós, reconhecemos como sendo delas. Posição próxima da de Len Lye que se esforçava, incessantemente, por localizar no próprio corpo a sensação produzida pelo movimento e aparência de, por exemplo, um gato a espreguiçar-se ou do frisar da superfície de um charco feito pela chuva no alto de uma colina (aspectos que fazem lembrar a análise de sensações – o ‘sensacionismo’ – de Fernando Pessoa):

«I, myself, eventually came to look at the way things moved mainly to try to feel movement, and only feel it. This is what dancers do; but instead, I wanted to put the feeling of a figure of motion outside of myself to see what I’d got. I came to realize that this feeling had to come out of myself, not out of streams, swaying grasses, soaring birds; so, instead of sketching lines and accents described by things in motion, I now tried to tie and plait their particular motion characteristics into my sinews – to attach an inner kind of echo of them to my bones.»<sup>ix</sup>

O filme pôr-se-ia como laboratório de linguagem no qual poderiam ser experimentados os mecanismos das sensações, assim como o espaço definido por e entre elas, enquanto matéria-prima transformável. Considerado deste ponto de vista, e pelo tipo de estrutura que podem adoptar no discurso os elementos mínimos de significação, o filme apareceria como expressão, enquanto «*géometrie expérimentale de la vie*»<sup>x</sup>, espécie de notação do movimento enquanto linguagem universal; e enquanto metalinguagem, na medida em que se mostra exibindo abertamente a sua própria substância expressiva e a sua materialidade física. Género accidental de conhecimento e de escrita que poderíamos estabelecer como documento (cristalização que se faz numa dimensão exterior àquele que observa, como sintoma do objecto,

emitido indirectamente a partir do real) no apelo daquele outro, errático e centrífugo, que se condensa em filme como sintoma do corpo daquele que experimenta. Conjugando-se em fronteira: ambos como possibilidades poéticas arriscadas na expectativa de sentido.

McLaren realizaria praticamente todos os seus filmes tendo por base um sistema de relações de proporção a partir do qual podia determinar a duração e a configuração dos elementos de luz que, pelo filme, seriam projectados no ecrã. Isto faria com que muitas das suas *dope-sheet*<sup>xi</sup> tivessem o aspecto de partituras de uma espécie fascinante de linguagem. A utilização da *optical printer* adequa-se-lhe. Embora, nestas, a estrutura de relações abstractas seja o aspecto mais óbvio, esta forma de linguagem é a expressão de qualquer coisa que só podemos circunscrever na memória da própria experiência fisiológica do mundo por parte do autor. O registo em *slow-motion*, a manipulação da duração dos movimentos e a sua posterior sincronização com uma peça musical situam, de forma objectiva, a origem do movimento que vemos no ecrã no corpo do autor.

### **Esboço de conclusão**

O filme animado de McLaren aparece enquanto processo pelo qual o autor constrói uma presença – transitória – a partir da assumpção somática do dispositivo técnico cinematográfico. Não há recalçamento. Bem pelo contrário, este é exposto, explorado, manipulado, integrado e superado. A obra não se faz pela subtracção e apagamento do dispositivo mas pela sua integração fisiológica.

Assim se, por um lado, o potencial artístico de qualquer obra de animação depende profundamente da própria natureza do dispositivo técnico, por outro advém da experiência cinestésica vital do seu autor, do modo como vive o movimento das coisas e o do seu próprio corpo; na medida em que a percepção do corpo vivo lhe permite quer o acesso ao real quer o gesto com o qual investe a

materialidade expressiva fílmica. No filme que resulta do trabalho poético de Norman McLaren, não apenas a visão se faz gesto mas todo o corpo, enquanto registo vivo tanto do movimento espontâneo das coisas que, orgânica ou inorganicamente, se oferecem à sua sensibilidade, como das acções com as quais transforma o mundo. Mesmo quando procura no real a origem referencial do seu trabalho, como é o caso em *Pas de Deux*, o animador não o representa – de forma exclusiva – nem por imitação nem por análise objectiva. Aquela provém sempre de operações que tomam lugar no seu corpo e a partir dele.

Marina Estela Graça, Outubro de 2008

- 
- <sup>i</sup> N. McLaren, *Master's Edition*, National Film Board, 2006.
- <sup>ii</sup> N. McLaren, “Notes of the Multiple Image Technique of *Pas de Deux*”, Policópia interna, NFB/ONF Canada, Jan. 1968.
- <sup>iii</sup> N. McLaren, “Animated Films”, *Documentary Film News*, Reino Unido, n.65, vol.7, Maio, pp.52-53, 1948.
- <sup>iv</sup> N. McLaren, *ibidem*.
- <sup>v</sup> N. McLaren, *ibidem*.
- <sup>vi</sup> N. McLaren em G. Millar, *The Eye Hears, The Ear Sees*, The British Broadcasting Corporation and the National Film Board of Canada, 1970.
- <sup>vii</sup> L. Lye e L. Riding, “Filmmaking”, *Epilogue*, v.1, Seizin Press, 1935, pp. 231-235; em W. Curnow e R. Horrocks (eds.), *Figures of Motion, Selected Writings*, Auckland: Auckland University Press, 1984, pp.39-42.
- <sup>viii</sup> N. McLaren sobre a preparação para o filme *Hen Hop* (1942) em D. McWilliams, *Creative Process*, 1990. Pierre Hébert irá nomear este momento da criação como ‘*animation d’observation*’, aplicando-o concretamente a partir do seu filme *Etienne et Sara*, 1984.
- <sup>ix</sup> L. Lye, “The art that moves”, 1964; em W. Curnow e R. Horrocks (eds.), 1984, p.82.
- <sup>x</sup> A. Martin, Abril 1958; em B. Clarens, *André Martin, écrits sur l’animation*, vol. I, Paris: Dreamland, 2000, p.244-245.
- <sup>x</sup> *Dope-sheet*: folhas de papel onde, basicamente, cada fotograma é especificado individualmente, segundo uma numeração progressiva, permitindo anotar todo o tipo de informação técnica e dramática necessária à execução ou registo do mesmo. No caso de McLaren as anotações tinham quase sempre forma gráfica.