

A INVENÇÃO DAQUELE QUE INVENTARIA O CURTA-METRAGEM: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA DO JOVEM ALAIN RESNAIS

Daniel Velasco Leão¹

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica de Alain Resnais a partir de seus curtas-metragens profissionais realizados nas décadas de 1940 e 1950. Através da análise de *Van Gogh*, *Gauguin* e *Guernica* percebemos um modo de transformações, abandonos e permanências dos elementos cinematográficos em seus três primeiros filmes, pertencentes ao gênero cinematográfico Documentário de Arte. Estes filmes e procedimentos são associados aos demais filmes realizados por Resnais nos anos 1950 e 1960.

PALAVRAS-CHAVE: Alain Resnais; Documentário; Curta-metragem; Documentário de Arte.

THE INVENTION OF WHOM WOULD INVENT THE SHORT FILM: BRIEF CONSIDERATIONS ABOUT THE CINEMA OF THE YOUNG ALAIN RESNAIS

ABSTRACT

This article attempts to reflect on the development of Alain Resnais' style and cinematographic language from his professional short films made in the 1940s and 1950s. Through the analysis of *Van Gogh*, *Gauguin* and *Guernica* we perceive a way of transformation, abandonment, and permanence of the cinematographic elements in his first three films, belonging to the cinematographic genre Documentary of Art. These films and procedures are associated with the other works made by Resnais in the 1950s and 1960s.

KEYWORDS: Alain Resnais; Art Documentary; Short film; Nouvelle Vague.

INTRODUÇÃO

Entre 1947 e 1958, Alain Resnais foi o autor de sete curtas-metragens: *Van Gogh* (1947 e 1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950, co-dirigido por Robert Hessens), *As estátuas também morrem* (1953, co-dirigido por Chris Marker), *Noite e neblina* (1956), *Toda memória do mundo* (1956) e *O Canto do estireno* (1958). Sob o impacto deste último, lançado um ano antes de *Hiroshima, mon amour*, Jean-Luc Godard, prolífero em elogios que lançam luz sobre aspectos essenciais da história do

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

cinema, escreveu: “Se o curta-metragem não existisse, Alain Resnais o teria certamente inventado. Ele é o único a dar a impressão de tratar-se, a seus olhos, de algo mais que uma metragem curta” (GODARD, 1968, p. 193).

Das panorâmicas cegas e tremidas de *Van Gogh* aos travellings majestosos de *O canto do estireno*, o que vemos na verdade? Uma pesquisa das possibilidades da técnica cinematográfica de uma exigência tamanha, que acaba ultrapassando seu propósito e sem a qual o jovem cinema moderno francês não existiria. Pois Alain Resnais, mais do que qualquer outro, nos dá a impressão de ter partido completamente do zero. Um movimento de câmera, na obra de Alain Resnais, não nos dá mais a impressão de ser apenas um movimento de câmera, mas a busca do segredo deste movimento (GODARD, 1968, p. 193).

Nöel Burch foi outro profundo admirador dos curtas-metragens de Alain Resnais. Em artigo publicado em 1959, ele discorre sobre um conjunto de cineastas franceses do pós-guerra – incluindo Georges Franju, Agnès Varda e Chris Marker – que realizavam documentários curtos, em grande parte trabalhos encomendados cujos temas pareciam interessar aos jovens diretores apenas na medida em que os possibilitavam “desenvolver alguma fantasia altamente pessoal” (BURCH, 1959, p. 56). De forma mais precisa, Burch reconhecia que eles tomavam seus trabalhos em curta-metragem como uma *bonne école*, isto é, uma maneira de aprender o ofício. Dentre estes cineastas, aquele que Burch mais admirava era Alain Resnais: julgava *Toda memória do mundo* (1956) dotado de uma concepção formal “altamente original, e até revolucionária” e *O canto do estireno* talvez “ainda mais brilhantemente perfeito (...), uma síntese de abstração visual e lirismo verbal, e, como tal, provavelmente nunca foi igualado desde o auge do documentário britânico” (BURCH, 1959, p. 59).

Pouco depois da publicação de seu artigo, Burch, que naquela década trabalhara como assistente de direção de alguns cineastas, como Pierre Kast, se encontrou com o então jovem e tímido Resnais em um bar deserto da cidade de Nova York. É possível perceber sua decepção durante o agradável relato que faz daquela tarde. Resnais está muito mais interessado em falar de *Hiroshima, mon amour* (1959) e do cinema em geral (a respeito de Buñuel, por exemplo, diz admirá-lo “por seu culto do amor e por sua generosidade”) do que de seus trabalhos em curta-metragem.

Resnais não gosta nem um pouco da narração de *Toda memória do mundo* (...) e de fato tende a sentir que ambos os seus últimos curtas foram exercícios estilísticos mais do que qualquer outra coisa: “Poliestireno simplesmente aconteceu de ser o assunto mais interessante proposto a mim em um

momento quando eu precisava de dinheiro” (BURCH; RESNAIS, 1960, p. 27).

Alain Resnais, mesmo em suas referências algo desdenhosas ao curta-metragem, expressa o desvelo com que realizou sua “boa escola” de cinema: “Curtas simplesmente não valem o esforço, nem estética nem financeiramente. *O Canto do Estireno*, por exemplo, levou cinco dias a mais para ser rodado que *Hiroshima, meu amor* e, claro, eu fui infinitamente menos pago para dirigi-lo” (BURCH; RESNAIS, 1960, p. 27). Também é possível perceber este desvelo, rigor ou perfeccionismo, se se quiser, nas declarações do poeta e polímata Raymond Queneau, o autor da narração em versos alexandrinos que acompanha *O Canto do Estireno*. Convidado para fazer a narração quando o filme já estava editado, ele escreve:

Eu tinha que obedecer à edição, seu conteúdo assim como a duração dos planos e das sequências. Quando a rima de um alexandrino caía no plano seguinte, era necessário começar de novo. Resnais era impiedoso. Eu me dei perfeitamente com ele. Se ele mostrava uma busca por completa perfeição em seu domínio, ele não era menos em relação ao texto que eu submeti (...). Até a leitura do texto foi submetida a mim para aprovação. Eu nunca tive o sentimento de ter colaborado tão intimamente em um filme. (QUENEAU apud DIMENBERG, 2005, p. 75).

A participação de Queneau joga luz sobre uma característica dos curtas-metragens de Resnais que também marcará seus filmes longos, principalmente aqueles da década de 1960, a saber: sua busca por colaboradores e roteiristas distintos a cada projeto. Em seus cinco primeiros longas-metragens, realizados entre 1959 e 1967, ele trabalharia com Marguerite Duras (*Hiroshima, meu amor*), Alain Robbe-Grillet (*O ano passado em Marienbad*), Jean Cayrol (*Muriel ou o tempo do retorno*), Jorge Semprún (*A guerra acabou*) e Jacques Sternberg (*Je t'aime, je t'aime*). Seus colaboradores durante os curtas-metragens não são menos distintos: além de Queneau, ele trabalha com o poeta Paul Eluard em *Guernica*, com o então também jovem cineasta e ensaísta Chris Marker em *As estátuas também morrem*, com o roteirista e escritor Remo Forlani em *Toda memória do mundo* e, em *Noite e Neblina*, com o mesmo Cayrol de Muriel, cuja luta como membro da resistência francesa à ocupação nazista levou-o ao campo de concentração Mauthausen-Gusen em 1943. Isso sem falar de Gaston Diehl, que o convidaria para realizar *Van Gogh* e *Gauguin*.

Descrever e discutir seus primeiros filmes, retirando alguns de seus elementos para tratá-los em detalhe, relacioná-los a outros filmes, sem uma preocupação excessiva em buscar comparações, parece uma forma legítima de nos aproximarmos da origem de Alain Resnais, de seus “exercícios de estilo”. Ou, melhor, dos seus primeiros experimentos em que o mundo histórico aparece projetado na tela através da sobreposição de distintos imaginários que o conformam, influenciam e apreendem, característica que pode ser percebida em toda sua obra. Limito a análise deste artigo aos três primeiros trabalhos de Resnais, em que se pode perceber um primeiro e definitivo passo nesta direção, guardando para o futuro próximas considerações sobre seus outros curtas. Antes de passar à análise de *Van Gogh*, gostaria de retornar ao relato de Noël Burch, especificamente ao elogio que Resnais fez à pintura de Max Ernst ressaltando nela uma síntese do teatral e do abstrato. Diante disto, Burch, com a acuidade que lhe era própria, elabora sua pergunta mais significativa naquela tarde:

Como ele propõe reconciliar a atitude altamente abstrata em seus filmes – e confirmada no curso de nossa conversa – com a comunicação emocional e intelectual altamente concreta pela qual ele também expressa grande preocupação? Ele está obviamente atento a quão crucial é este problema, e sabe que ele ainda está a uma grande distância da resposta. Ele é tentado por soluções que envolvem extrema heterogeneidade, filmes que saltariam das abstrações gráficas e puras para o realismo documental e que incorporariam até trechos de “não-cinema” (BURCH; RESNAIS, 1960, p. 28).

Em que medidas estas preocupações podem ser percebidas em cada um de seus filmes? Quais formulações cinematográficas Resnais cria como solução provisória e específica em cada caso? Ainda que não pretendamos responder a estas perguntas, será bom tê-las em mente durante a leitura deste artigo bem como durante a experiência de assistir aos filmes de Resnais. Por ora, buscamos expor alguns dos elementos que tornarão essa resposta possível e circunscreveremos nossos objetivos em perguntas bem mais modestas: como Resnais se apropria cinematograficamente das obras de arte? É possível perceber em sua obra uma trajetória na qual houvesse semelhança com uma certa história da arte, ou, quem sabe, simplesmente, uma trajetória?

VAN GOGH

Desde sua chegada à Paris em 1944, Alain Resnais realizara uma dezena de filmes em 16mm nos ateliês de jovens pintores (entre os quais Oscar Dominguez, Lucien Coulaud e Max Ernst). Estes filmes chamariam a atenção de Gaston Diehl, um renomado historiador de arte e entusiasta dos documentários de arte – em 1948 ele participaria da função *Festival International du Film d'Art* – que pede ao jovem cineasta um filme a partir das pinturas de Van Gogh para integrar a exposição que celebraria o centenário do pintor no Museu de l'Orangerie em 1947. Realizado antes da chamada “política de autores”, o filme dirigido e montado por Resnais afirma em seus créditos se tratar de “*Um filme de Gaston Diehl e Robert Hessens*”, seus roteiristas. Inicialmente filmado em 16mm, o curta seria refeito no ano seguinte por iniciativa do produtor Pierre Braunberger, que não deve ter se arrependido: a versão sonora e em trinta e cinco milímetros de *Van Gogh* foi premiada na Bienal de Veneza de 1948 e recebeu o Oscar de melhor curta-metragem estrangeiro em 1950. Nada mal para um filme de estreia.

Este reconhecimento da crítica, que marcaria quase todos os curtas de Resnais à exceção de *Gauguin*, provavelmente ofuscou Luciano Emmer, um dos pioneiros do documentário de arte e o primeiro a mostrar fragmentos de pinturas como se fossem planos cinematográficos (procedendo, assim, à uma decupagem narrativa e dramática). De tal maneira que, em 1956 Resnais, se sentira obrigado a dizer: “Que não haja mal-entendidos: eu não sou o pai do filme de arte, não inventei nada. Devemos tudo a Chester Gould e a Luciano Emmer... Antes do ‘precedente Emmer’, nenhum produtor teria se arriscado numa aventura dessas, comercialmente falando” (RESNAIS apud BORGES et al, 2008, p. 106)². De fato, o próprio convite de Diehl para a realização de *Van Gogh* incluía uma indicação incontornável: “um filme no estilo de Luciano Emmer” (JACOBS, 2011, p. 23). À maneira do cineasta italiano, Resnais articula apenas fragmentos de pinturas para contar o período da vida de Van Gogh iniciado com seu retorno à casa paterna (1881) depois de uma malsucedida tentativa de se tornar pastor religioso até sua morte, nove anos depois. Aquilo que se passa nestes anos, vividos entre Holanda, Paris e Auvers-sur-Oise, entre a recepção na casa paterna, a vida boêmia, as internações nos sanatórios, somos dados a conhecer apenas através da banda

² A citação é a partir da *Arts*, 22 de fevereiro de 1956. Ela é citada no catálogo da retrospectiva *Alain Resnais: a revolução discreta da memória* que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil por ocasião dos sessenta anos de carreira do diretor.

sonora e destes fragmentos de quadros. Mas, como escreveria Godard anos mais tarde, “A força de Alain Resnais é que ele sempre vai um passo adiante a qualquer outro” (GODARD, 1968, p. 170).

A distinção de *Van Gogh* em relação aos filmes de Emmer e aos outros célebres documentários de arte, pode ser comprável àquilo que fez com que *Nanook* se tornasse “o primeiro documentário”: uma apropriação característica de códigos da linguagem clássica-narrativa³. Não é apenas que Resnais tenha construído uma história com detalhes do quadro, como Emmer, nem que tenha se valhido, à maneira de Henri Storck, de uma montagem ágil dos pontos de interesse para os olhos a fim de revelar a essência da linguagem do artista, como supôs Steve Jacobs (2011). A grande mudança de Resnais em seu filme foi transformar o documentário de arte em uma “narrativa introspectiva e viva se desdobrando em tempo real, porque as coisas revelam emoções e pensamentos”, como escreveu Dalle Vacche, que prossegue:

No documentário de Resnais, as obras de Van Gogh – com casas distantes e pequenas igrejas amontoadas sob o céu estrelado, ou a orquestração de olhar nos Comedores de Batata – estão prontas para se tornar sequências cinematográficas, preenchidas como são de vozes sussurradas, movimentos em espiral e momentos de transição. Os anseios espirituais e centrífugos do pintor vão de encontro ao objeto da pintura. Em vez de ser polarizado em um centro, todo o seu trabalho quer desvendar-se na natureza e no cosmos sem fronteiras entre os dois (DALLE VACCHE, 2014, p. 304).

Uma sequência reveladora dos procedimentos do filme é aquela que estabelece uma articulação dos quadros *Autorretrato com Chapéu de palha* (1887-1888), *No café: Agostina Segatori em Le Tambourin* (1887) e *O par de sapatos* (1886). Depois de narrar a vida de Van Gogh em Paris, ouviremos o narrador: [enquanto vemos “No café...”, em pan ascendente] *Mas em algumas noites solitárias o egoísmo da grande cidade pesava sobre ele.*[corte para o *Autorretrato*] *Ele sonhava com outras coisas, com alegrias mais profundas,* [zum em seus olhos] *com uma luz diferente.* [corte para *O par de sapatos*]. Como escreve Gilmara Feliciano:

³ Se alguns teóricos afirmam que o cinema nasceu documentário, como Jean-Louis Comolli, a história mais comumente partilhada situa este início com *Nannok of the North* (Flaherty, 1922). Neste filme, ao contrário do que se chamou de *Films of fact* (que incluía newsreels, travelogues etc.), havia a aplicação da linguagem clássica-narrativa. É, de fato, um totem fundador e, de certa maneira, uma metonímia abusiva: estabelece-se, por ele, que um certo tipo de documentário é o documentário, tomando-se a parte pelo todo.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

O olhar inerte de Agostina Segatori no Café do Tamborim (1887), sugere a solitária Paris, que já não efervesce o coração voraz e peregrino de Vincent Van Gogh. Como um homem de buscas, de andança, seu espírito forasteiro almeja novos itinerários, novas cores e novas luzes. Resnais parece transferir o estado emocional do pintor para Agostina, por intermédio de um contra campo consequente da pintura Autorretrato com chapéu de feltro (1887/88). Esse feito resulta na defrontação dos olhares das figuras que, apesar de serem criações distintas, se unem por intermédio das imagens cinematográficas e despertam uma nova leitura, um novo sentimento: o de que o pintor precisa partir, já que, o que ambos observam não parece entusiasamá-los (FELICIANO, 2011, p. 28-29).



Figura 1. Fotogramas do filme Van Gogh (Alain Resnais, 1947)

Através destas operações, Resnais transformaria *Van Gogh* no “primeiro exemplo verdadeiramente mental e literário do documentário de arte” (DALLE VACCHE, 2014, p. 304) – o que é perceptível mesmo em sua estrutura. Antecipada ao fim dos créditos iniciais pelo único trecho das *Cartas à Theo* presente no filme, *Sinto-*

me como se estivesse sempre viajando rumo a algum lugar desconhecido, ela será determinada por uma “jornada geográfica incansável bem como artística e mental” (JACOBS, 2011, p. 24). Isto não escapou àqueles que analisaram o filme: Jacobs chama atenção para a presença de numerosas ruas, estradas, campos e outros espaços geográficos pintados por Van Gogh; enquanto Gilmara Feliciano observa esta jornada ressaltada, por um lado, pelas repetidas aparições da icônica pintura *O par de sapatos* (1886) e, por outro, pelo relevo dado aos sentimentos inconstantes da personagem central pela narração (cf. FELICIANO, 2011, p. 30). Angela Della Vacche também atribui a este caráter de “jornada espiritual sem destino claro a ser encontrado” o fato do filme ser “regularmente pontuado por diferentes autorretratos de Van Gogh e por pinturas onde é possível ver o artista com cavalete e pincéis” (DALLE VACCHE, 2014, pp. 304-305).

Anos mais tarde, recorrendo a um termo que se tornaria inseparável de seu cinema, Resnais dirá que era “menos um filme sobre Van Gogh que uma tentativa de contar a vida imaginária de um pintor através de sua pintura. Não é nunca por seu valor pictórico ou didático que escolhemos tal ou tal detalhes de uma tela” (RESNAIS apud BORGES et al, 2008, p. 106). Tomando as pinturas de Van Gogh como material bruto, Resnais as articula conforme as necessidades de uma narrativa baseada em sua vida, utilizando os fragmentos de sua obra para caracterizar seus personagens, dotar de significado suas vistas de cidades e relatar sua jornada mental e geográfica através da continuidade do cinema. São, portanto, vistas de Van Gogh sobre o mundo – montadas menos por um rígido ordenamento cronológico do que pela expressividade ou em funções narrativas que desempenhariam. Isto não passaria despercebido.

O artigo *Pintura e cinema*, no qual dedica bastante espaço à *Van Gogh*, de André Bazin enumera algumas das fortes críticas que os documentários de arte sofreram, principalmente por parte dos historiadores e críticos que viam critérios canônicos da apreciação da arte serem postos de lado. A unidade, a composição e o movimento interno das pinturas eram perdidas através das câmeras que “entravam” nas molduras e exibiam as figuras seja em fragmentos seja em movimentos contínuos que revelavam no tempo o que, na pintura, se revelava de uma só vez, no espaço. Além da deturpação espacial da obra em uma temporalidade que lhe era estranha, os críticos se opunham à utilização das figuras de quadros ou períodos distintos da obra de pintor para

os fins dramáticos ou narrativos de uma obra que era estranha aos desejos dos pintores.

A resposta de Bazin?

Os próprios filmes são obras. A justificação deles é autônoma. Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas em relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da conjunção da pintura e do cinema. (...) O cinema não vem 'servir' ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme de pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se com isso é tão absurdo quanto condenar a ópera em nome do teatro e da música (BAZIN, 1991, p. 176).

Bazin era um admirador dos filmes de arte pela contribuição que davam ao esforço comum para reconstituir uma Europa devastada pelas práticas de extermínio na Segunda Guerra Mundial⁴. E esta contribuição, para ele, se dava sobretudo por essa profanação de que tanto se ressentiam aos críticos. Os documentários de arte, por diluírem as pinturas na percepção natural, liberaria os espectadores de qualquer prerrogativa de iniciação ou cultura para apreciar as obras: “basta estritamente ter olhos para ver” (BAZIN, 1991, p. 175).

O maior interesse deste artigo de Bazin, para nós, é precisamente sua descrição da maneira como o cinema diluía a percepção da pintura na percepção natural, ou, em suas palavras, o modo como estes filmes conseguiram “precisamente ‘solubilizar’ (...) a obra pictural na percepção natural” (BAZIN, 1991, p. 175). A análise desta operação, que se tornou o vértice de seu artigo, se inicia pela proposição que situa a diferença entre a tela do cinema e a tela da pintura em suas bordas: a moldura fecha o espaço da pintura em si mesma, elidindo e dividindo de forma abrupta e inseparável a imagem representada do mundo do observador. Os limites da tela de cinema, ao contrário, seriam apenas provisórios, uma vez ao lado da imagem estaria ainda o mundo sempre passível de atravessar essa fronteira e ingressar na imagem e, portanto, potencialmente dentro dela, como viria a argumentar anos depois o mesmo Noël Burch em *Práxis do cinema*. Ou seja, a imagem se alastra para fora da tela na mesma medida em que o mundo se alastra para dentro dela. Isso levará à célebre afirmação de Bazin, presente nos manuais de introdução à linguagem cinematográfica:

⁴ Como escreve Angela Della Vacche, “A esperança de Bazin era que esse novo gênero pudesse revelar como qualquer esforço criativo individual ou coletivo é uma maneira de reinventar a humanidade como um todo à luz da Alteridade” (DELLA VACCHE, 2014, p. 307).

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

Os limites da tela [de cinema] não são (...) a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura [da pintura] polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela [de cinema] nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga. (BAZIN, 1991, p. 172-173)

Assim, ao retirar à moldura da imagem da pintura, o cinema a envolve em uma máscara: os limites rígidos deixam de existir. Conforme Bazin:

Consequentemente, se invertendo o processo pictural, a tela é inserida na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido. Sem perder as outras características plásticas da arte, o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, ele participa de um universo virtual que resvala de todos os lados (BAZIN, 1991, p. 173).

Isso fica claro se observamos o momento em que *Van Gogh* nos aproxima em zum de uma das janelas de *A Casa Amarela* (1888) e depois corta para a janela da pintura *Quarto em Arles* (1889) que se revelará em zum reverso.



Figura 2. Fotogramas do filme *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948)

Assim, *Van Gogh* pode ser percebido como uma jornada pelo mundo-imaginário de Van Gogh: tudo ali é impregnado de sua percepção, e esta percepção passa a forjar o

mundo diegético em que o filme se passa. Não há árvore, louça, rosto, rua ou corredor que não tenha passado pelo filtro da imaginação, percepção e memória de Vincent. Sua obra torna-se uma tela sem fim, um mundo sem limites através da qual a câmera vaga, passando de bar em bar, da Holanda à França, do exterior do prédio ao interior do quarto, à maneira de um filme registrado em locações naturais, mas também do tédio à loucura, da embriaguez ao amor. O que está à margem da imagem passa assim a existir como um vasto espaço fora da tela. Se os créditos desta operação são em parte devidos à Luciano Emmer, não se pode deixar de lado o modo singular elaborado por Resnais nem suas habilidades de montador, que serão levadas adiante em *Guernica*⁵.

A articulação narrativa linear com base na sucessão de fragmentos de pinturas Van Gogh motivada por fatos narrados ou simbolizados pelas sequências anteriores expressará, assim, a jornada espiritual e geográfica do pintor até o momento em que se mata ou em que é, segundo a perturbadora proposição de Antonin Artaud, suicidado pela sociedade (cf. ARTAUD, 2004), será defendida sua autonomia e em suas operações por Resnais:

Esta experiência de ordem dramática e cinematográfica não tem, portanto, nada a ver com a crítica de arte e menos ainda com a biografia científica. Nós sacrificamos voluntariamente a exatidão histórica em favor do mito Van Gogh. Substituímos frequentemente a evolução de sua vida pela de sua obra. Se preferimos optar pelo preto e branco em detrimento da cor, não foi apenas por dificuldades técnicas. Nós esperávamos que, desta forma, seria mais evidenciada a arquitetura trágica da pintura de Van Gogh. A multiplicidade dos planos (quase tão numerosos quanto num longa-metragem) nos obrigava a dar à música uma importância preponderante. Ela não estava lá apenas para ‘acompanhar’ as imagens, mas para criar o próprio esqueleto do filme. É a ela que cabia o papel de soldar as obras entre si e de tornar coerente o universo de Van Gogh. E isso, creio eu, Jacques Besse compreendeu bem. Entretanto, esforçamo-nos para que, de maneira alguma, a obra do pintor fosse substituída por uma dramatização arbitrária, cujo modo de ação sobre o espectador seria completamente estrangeiro ao quadro (RESNAIS *apud* BORGES *et al*, 2008, p. 108)

GAUGUIN

Possivelmente, se *Gauguin* tivesse sido realizado antes seria hoje considerado um esboço de *Van Gogh* ou, quem sabe, teria dificultado o início da carreira de Resnais.

⁵ Resnais, aliás, já trabalhara como montador no longa-metragem *Ouvert pour cause d'inventaire* de Nicole Vedrès (1946). A respeito disso, conferir o artigo “Alain Resnais e Nicole Vedrès” de Suzanne Liandrat-Guigues (2008).

Seja como for, é uma repetição sem tanta força do filme anterior. Um filme sobre a jornada de um pintor (desta vez, ao Tahiti) através de suas pinturas. A razão desta fraqueza pode residir tanto na inadequação dos meios (é comum se afirmar que, por exemplo, o preto e branco teria sido muito mais prejudicial à obra de Gauguin que à de Van Gogh)⁶, ou na comparação entre os filmes, como fez o próprio Resnais, dez anos depois: “Para que um filme me interesse, é preciso que ele tenha um lado experimental. É o que faltava em *Gauguin* e por isso ele é um filme ruim” (RESNAIS apud BORGES et al, 2008, p. 109).

Duas distinções com *Van Gogh*, entretanto, devem ser mencionadas. Em primeiro lugar, a narração: o texto esteve à cargo do mesmo Diehl, mas foi composto principalmente por trechos dos diários do pintor. Ela é lida, por Jean Servais, de forma positivamente mais íntima que a narração de *Van Gogh*. Por fim, deve-se mencionar uma trucagem, uma sobreposição que, talvez, fizesse tão bem à montagem de *Van Gogh*, (especialmente dos olhos e dos girassóis de Van Gogh) e que aqui aparece de forma um pouco primária e rudimentar. Esta mesma sobreposição aparecerá logo no início do filme seguinte: *Guernica*, realizado no mesmo ano de *Gauguin*.

GUERNICA

Se nos dois primeiros filmes as escolhas de Resnais pareciam restritas às não desprezíveis maneiras de como abordar e articular elementos determinados, em *Guernica* elas parecem também ter origem na concepção de filme. Isto talvez se dê porque, contraditoriamente, Robert Hessens deixara a categoria de roteirista, que ocupara ao lado de Diehl nos filmes anteriores, e passa a assinar a co-direção (em um filme que não credita o roteiro). Afora a presença de elementos pictóricos como material principal do filme, há pouco em comum entre *Guernica* e os filmes anteriores de Resnais.

Resnais não buscou a contemplação objetiva da obra de arte ou de sua documentação, mas se esforçou para mostrar a personalidade do artista através de sua própria criação. Deste modo, depois de *Van Gogh* (1948), e

⁶ “Vários críticos notaram que o assunto era muito menos adequado ao preto-e-branco do que Van Gogh, que sempre permaneceu um desenhista, enquanto Gauguin se manifestou em primeiro lugar como um colorista”. ‘Filmar Gauguin em preto-e-branco foi uma coisa terrível’, admitiu Resnais, ‘e contribuiu em grande parte para o fracasso, porque eu só conseguia conceber esse filme em cores e filmei em preto-e-branco apenas por razões econômicas’ (JACOBS, 2011, p. 28).

Gauguin (1950), o cineasta elabora *Guernica*, na qual nem tanto o pintor, mas sua pintura, e nem tanto a pintura mas o que ela pode significar, se tornam os verdadeiros protagonistas (ARAGÓN PANIAGUA, 2006, p. 605).

Em *Guernica*, Resnais e Hessens utilizam a obra do pintor espanhol Pablo Picasso como material para recontar o massacre de uma pequena cidade espanhola pela aviação nazifascista. Não apenas o mural homônimo de Picasso, como se poderia supor, mas também as pinturas de seus períodos azul, rosa, neoclássico e cubista, as obras de seu cubismo sintético (realizados através de *papier collé*) e suas esculturas. Obras compostas ao longo dos 42 anos que se estendem da fase azul (1901-1904) até *O homem com o cordeiro* (1943) interpretam papéis distintos neste filme. Já não se trata de uma imersão dentro do mundo imaginário de um artista ao longo de sua jornada, mas de um arranjo (quase no sentido musical) das distintas obras, de uma distribuição de papéis, de uma colocação em cena de distintas figuras e valores. Desta forma, ao articular todos os períodos da obra de Picasso em sua *Guernica*, Resnais emula os procedimentos utilizados pelo espanhol em seu mural pacifista:

há indícios das fases azul e rosa, na medida em que é uma denúncia da destruição desonesta dos fracos nas mãos dos poderosos (além disso, há fracas pinceladas azuis e ocre em pequenas áreas da tela); existem traços cubistas na figura do touro; o corpo do cavalo imita a textura do jornal, o que implica a presença do *papier collé* (...); é possível perceber certos traços dos períodos expressionista e surrealista, e até do desenho curvilíneo que o pintor utilizou nas representações de Marie-Thérèse Walter (ARAGÓN PANIAGUA, 2006, p. 619).

O filme tem início com uma fotografia dos escombros da cidade de Guernica. Sobre ela, substituindo aquilo que nos filmes anteriores vinha inscrito em cartelas, um narrador nos adverte: *Guernica, é uma pequena cidade na região de Biscaia, capital tradicional do país Basco. Foi nela que a árvore de carvalho se tornou o símbolo sagrado das liberdades e tradições bascas. A relevância de Guernica é principalmente histórica e sentimental. Em 26 de abril de 1937, um dia fatídico, nas horas iniciais da tarde, aviões nazistas bombardearam Guernica por três horas e meia. A cidade foi queimada até se tornar cinzas. Duas mil pessoas morreram, todas civis. O bombardeio foi parte de um experimento para determinar os efeitos combinados de bombas explosivas e incendiária sobre as populações civis.* Comprido este papel de fornecer o indispensável à compreensão histórica dos fatos, esta voz masculina e objetiva se cala para sempre.

Em seu lugar, ouviremos a voz cálida de María Casáres⁷, a falar-nos dos *Rostos amigáveis ao fogo, rostos amigáveis ao frio. Oprimidos, humilhados, espancados, mantidos no escuro. Rostos amigáveis diante de nada*. Rostos interpretados pelos personagens circenses palhaços, saltimbancos e pierrôs que marcam o período rosa de Picasso. *Rostos pobres, sacrificados, suas mortes são advertência para todos nós*, continua a interpretação de Casáres ao texto escrito por Paul Eluard⁸. Trata-se de um pungente flashback, iniciado por uma sobreposição de *A família de Saltimbancos* (1905) à fotografia dos escombros. Como observou Tatiana Aragón Paniagua, em sua inocência, pobreza e tristezas ancestrais prestes a serem fatalmente interrompidas pelas máquinas da guerra,

Os habitantes simples e inocentes de Guernica, são como estes personagens circenses e da *Commedia dell'Arte*; trabalhadores pobres e marginalizados que contêm em si mesmos a beleza e a sabedoria da simplicidade e da verdade (...) que através de sua arte combatem sua própria perda de prestígio e irradiam sabedoria, dignidade e sinceridade. Como diz o poema de Eluard, o povo de Guernica é bom para tudo: para o fogo, para o frio (...) e até para golpes e insultos, como personagens de circo, que não de oferecer suas vidas como simples espetáculo, suportando as humilhações mais cruéis; mas apesar de viverem um drama perpétuo, são doces e amáveis (ARAGÓN PANIAGUA, 2006, p. 609).

Se as escolhas por trabalhar com Eluard, pela apresentação em flashback, por uma voz feminina fora de tela acompanhando as imagens aspectos fundamentais das obras posteriores de Alain Resnais, há ainda na sequência inicial deste filme um elemento raro em sua cinematografia: um fragmento de pura montagem dialética. Aplicando a teoria de Serguei Eisenstein segundo a qual pela justaposição de dois planos surgiria um terceiro⁹, Resnais mostra um fragmento de *O Ator* (1904), em plano americano, seguido de um fragmento de *Mulher com leque* (1905) que, reenquadrada em primeiro plano, ocupa a tela apenas com seu rosto planificado em um perfil rigoroso e sua mão erguida de forma rígida. Este gesto foi interpretado por alguns críticos, entre

⁷ Atriz espanhola exilada na França desde 1936, em decorrência da ascensão do franquismo. Foi protagonista de peças de Jean-Paul Sartre e de Albert Camus, além de diversos filmes entre 1940 e 1950.

⁸ Baseado no poema que o francês havia escrito no ano do bombardeio: *La victoire de Guernica*.

⁹ Como se sabe, contra a definição de montagem como “o modo de *desenrolar* uma ideia com a ajuda de planos únicos”, Eisenstein propôs, em *Dramaturgia da forma do filme*, a montagem como “uma ideia que nasce da colisão de planos independentes” no qual “cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a ideia (ou sensação de movimento) nasce do progresso da superposição, sobre o sinal, conversado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto” (2002, pp. 52-53). No mesmo texto, o cineasta traça a célebre aproximação da montagem com o princípio do ideograma.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

eles Carlos Fernández Cuenca (cf. ARÁGON PANIAGUA, 2006, p. 611) como uma saudação fascista. As imagens que se seguem parecem confirmá-lo: novamente um fragmento do *Ator* e, depois, *A morte do arlequim* (1906), seguida pelo mesmo plano da *Mulher com leque* sobre o qual opera-se um incisivo zum até obter-se um primeiro plano de sua mão.



Figura 3. A montagem dialética: fotogramas de Guernica

Em outro momento, já durante a sequência em que somos atingidos pela interpretação do bombardeio de Guernica, assistiremos ao raivoso movimento de um Minotauro, movimento criado a partir de diferentes peças de Pablo Picasso. Esta operação remete àquela através da qual os três planos fixos de leões de mármore (um dormindo, um acordando e um de pé) do Palácio Alukpa na Criméia, são conjugados como se fossem um único leão, revoltando-se diante do massacre de Odessa no

Encouraçado Potemkin (Eisenstein, 1925)¹⁰. Essas referências à Eisenstein não são gratuitas: como já foi argumentado, entre outros por Rudolf Arnheim, há composição de *Guernica* de Picasso uma pungente influência do cinema, influência que Teresa Kubissa afirma situar-se principalmente na cena do massacre de inocentes na escadaria de Odessa. Ainda que não se apoie apenas nesta semelhança, Teresa Kubissa argumenta que isto é perceptível, compara as figuras maternas presentes no filme e na escadaria, ambas olhando para o alto, com seus filhos nos braços:

Para nós, é evidente que o grupo picassiano é uma clara reinterpretação da mãe [do Encouraçado], que com o filho morto em seus braços, grita na assustadora cena do filme que a mata: a postura da criança - cabeça e braços pendurados sem vida - é exatamente igual a do menino do fotograma da película (KUBISSA, 1988, p. 113).



Figura 4. Detalhes de *Guernica* e de fotograma de *O Encouraçado Potemkin*

Assim, a referência à Eisenstein pode ser entendida dentro da composição antropofágica da *Guernica* de Resnais pela *Guernica* de Picasso. O próprio bombardeio será mostrado como se fosse uma interpretação cinematográfica dos diversos elementos do mural que, simultâneos em sua exposição temporal, já trazem a marca de uma

¹⁰ As habilidades de montador de Resnais, lhe valeriam, anos mais tarde, outro elogio de Godard: “Alain Resnais é o segundo maior editor do mundo depois de Eisenstein. Edição, para eles, significa organizar cinematograficamente; em outras palavras, planejando dramaticamente, compondo musicalmente ou, ainda, em outras palavras, *mettre en scène*” (GODARD, 1968, p. 194).

sucessão. É uma luta perdida a priori tentar descrever esta sequência, fiquemos com as tentativas de Aragón Paniagua e Jacobs: imediatamente antes da bomba, veremos as figuras do período cubista de Picasso, em cenas que “ilustram o caos e a destruição na aldeia, provocados pelos projéteis, até culminar em um clímax onde Guernica se destaca como uma visão paradigmática avassaladora da guerra, e do que tem de destrutivo, absurdo e cruel” (ARAGÓN PANIAGUA, 2006, p. 607). O quadro surge com suas figuras deslocadas, que se mostram e se apagam, retomando de forma devastadora os efeitos anteriores do filme, agora ligados à uma lâmpada (bomba) que, no centro do quadro, oscila e pisca, escurecendo a tela por completo ou revelando fragmentos do mural: “os corpos distorcidos de humanos e animais da pintura e de outras obras pós-cubistas de Picasso são apresentados como vítimas do bombardeio” (JACOBS, 2011, p. 29). O essencial, para nós, é reter que o quadro jamais aparece por inteiro, mas decomposto em seus elementos, a lâmpada, o cavalo, os braços, a janela, em um convulsivo desmoronar, do qual sairá apenas brevemente em um plano no qual se vê algo como 1/3 do mural de Picasso. Este plano, porém, logo será fechado, em um zum frontal, na *Maternidade* que, como vimos, remete à mulher da escadaria de Odessa.

O filme levará a síntese ou convivência simultânea de diversos períodos do pintor espanhol ainda mais adiante do que o próprio pintor ao incorporar em sua sequência final as obras escultóricas que o artista espanhol realizou depois de concluída *Guernica*. Através de um suave travelling lateral, elas surgem no filme após o bombardeio em fragmentos quase sempre retorcidos, sob uma luz dura, fortemente contrastada, que impede a identificação das obras e daquilo que representariam. Deste modo, elas passam a representar (no sentido de interpretar) as ruínas e os cadáveres da bombardeada cidade de Guernica. Elas são o fim do flashback, o retorno ao início do filme.

A combinação do tipo de iluminação, do movimento de câmera, do tema e da conjugação do tempo deste plano nos remetem à *Noite e neblina* e *Hiroshima, meu amor*. Entretanto, sem as dúvidas e o desconforto que ficam no correr e ao final dessas duas obras-primas, a sequência final de *Guernica* encontrará uma figura humana erguida: *O Homem do Cordeiro* de 1943, a escultura é apresentada junto aos últimos versos de Casáres/Eluard: *Sob os carvalhos mortos de Guernica, sobre as ruínas de Guernica, sob o claro céu de Guernica, um homem voltou, que traz em seus braços cabrito branco e em seu coração, uma pompa. Para todos os homens, ele canta a pura*

música da rebelião que diz sim ao amor, que diz não à opressão. Um homem canta às vespas de sua violenta dor, no horizonte partido. As abelhas de suas canções fizeram ninhos no coração da humanidade. Guernica – inocência que superará a destruição. Guernica.

O comovente simbolismo da sequência se opõe ao que há de obscuro no travelling que a antecede, apontando de forma inequívoca, nesta que é a última cena do filme, que “devemos ainda manter a esperança nos valores positivos do ser humano, que [ali] aparecem triunfantemente incorporados” (ARAGÓN PANIAGUA, 2006, p. 607). A presença das esculturas após a pintura homônima ao filme está em afinidade cronológica com a produção artística de Picasso. Este não será o caso, entretanto, do restante do filme. Na sequência que tem como ápice o bombardeio da cidade, por exemplo, os rostos de figuras indefesas do período azul, envoltos em uma profunda escuridão, se sucedem na tela através de um efeito-travelling. O Azul teve início com o suicídio de Carlos Casagemas, em 1901, e duraria até 1904 quando teria início o Rosa, cujas figuras menos desoladoras observamos no início do filme. Esta inversão cronológica traça um arco entre as emoções expressas nesses quadros associando-os, primeiro, à sua própria ancestralidade e, depois, à sua fragilidade angustiante diante do que se avizinha.

Ao contrário dos filmes anteriores de Resnais, em *Guernica* a narração não desempenha apenas papel narrativo. Uma voz *over*, que pode desempenhar um papel reflexivo e ensaístico conforme a análise, mas que é dotada da singularidade de não ser uma voz de todo desengajada ainda quando nunca tenhamos visto o corpo que a performa. Isto por seu texto ser assinado pelo poeta (Eluard) que se erguera contra o fascismo e o massacre de Guernica, por sua vibração trazer a marca do deslocamento do corpo motivado pela Guerra Civil Espanhola e tão associada na França ao existencialismo e ao antifascismo quanto à voz de Ferreira Gullar, em *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-1984), ao inconformismo diante da ditadura civil-militar brasileira. Mais ainda, entretanto: a narração aqui irriga o filme de modo quase tão importante quanto a obra de Picasso. É uma voz complexa que desempenha antes um papel cambiante e empático, que pensa e sente, e que pode tanto designar o que vemos como se incorporar a isto, em uma ubiquidade manifestada sem excessos. Assim, sem transição, por vezes, soará como a voz dos que se indignam e outras como a voz dos massacrados: *Nós lemos tudo sobre ele nos jornais, entre xícaras de café: em*

*algum lugar da Europa, um exército de assassinos está marchando sobre a humanidade. Em algum lugar na Europa... à nossa porta, ouviremos durante a sequência em que os jornais surgem pelas obras de Picasso e pela imprensa de Madrid (noticiando a guerra, o fascismo, a resistência)¹¹. Depois, enquanto somos deixados com as figuras indefesas envoltas por uma assombradora escuridão, com um feixe de luz a lhes iluminar não mais do que seus rostos, ouvimos como se um sussurro fosse: *Estranho pensar que estávamos com medo de raios, com medo de trovão. Como é ingênuo. O trovão é um anjo e os clarões são suas asas. Nós nunca fomos para o subsolo, por medo de ver os horrores da natureza.**

Se as figuras se estendem para fora do quadro, ainda mais o faz a escuridão. Desta vez, não é a pintura que se expande para além dos limites da tela (como falara Bazin a respeito de *Van Gogh*); é a tela que as envolve, retira de seus contextos, para lançá-las à espera da bomba, isoladas no espaço da mesma maneira como as figuras da *Guernica* de Picasso por vezes se isolam no tempo. Estes rostos se sucederão uns aos outros até chegar ao rosto de Picasso – quando ele surge, a música tensa será substituída pelo ruído dos aviões. Um zum acelerado fechará a tela em seus olhos, o mesmo movimento que fechara a tela no gesto da *Mulher com leque* e que voltará na *Maternidade* de *Guernica*. Vemos seus olhos que veem uma vela: terá início, então, a sequência do bombardeio. O deslocamento da subjetividade do artista que percebe o mundo em uma jornada para a subjetividade de um artista que é ele próprio atingido pelos eventos do mundo.

Pode-se ter uma ideia da potência de *Guernica* e de sua capacidade de espantar e influenciar seus contemporâneos recorrendo-se a um impressionante artigo escrito em 1958 pelo diretor japonês Matsumoto Toshio. Intitulado *Uma teoria do Documentário de Vanguarda*, ele assim inicia seu texto: “Ainda não consigo esquecer a forte impressão que o curta-metragem francês *Guernica* [Robert Hessens e Alain Resnais, 1950] me causou quando o vi” (TOSHIO, 2012, p. 148). Este artigo é, na verdade, uma espécie de manifesto por um neodocumentário que toma *Guernica* como um modelo: “nós devemos apreender a totalidade do conflito entre o mundo exterior e o mundo interior, almejando pela síntese de ambos nas possibilidades de uma nova forma de

¹¹ As incorporações dos ruídos à banda sonora do filme também podem ser comparadas a essa operação sintética.

filme. E a chave para essa possibilidade eu descobri em *Guernica* de Resnais” (TOSHIO, 2012, p. 151).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para retomar o citado elogio de Godard e retornar aos filmes de nossos artigos, poderíamos dizer que em *Guernica* Resnais daria um passo à frente de si mesmo. Há, por certo, semelhanças com *Van Gogh* e *Gauguin*. Para começar, um filme realizado a partir da obra de um artista. Depois, a monocromia que talvez não nos chame tanta atenção, mas que é ainda fundamental para a transição sem salto entre as figuras, a dramaticidade daqueles seria seus mais belos travellings até *Noite e neblina* (filme em que, aliás, o preto-e-branco passa a conviver com as cores, que reinarão apenas no último de seus curtas: o irônico canto elogioso ao poliestireno, uma das matérias-primas do plástico). Há narração e há música nos três filmes, é verdade. Entretanto mesmo no que há de semelhante, quanta distinção! “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”, diria Dom Casmurro. E será através destas permanências e transformações que Resnais passará de um curta ao outro, sempre sobressaltos.

Os curtas-metragens de Resnais podem ser agrupados em três conjuntos com intersecções comuns: o último filme de um conjunto inicia o filme do conjunto seguinte, como se as transições ocorressem sem sobressaltos, como se todos esses filmes se tocassem em suas bordas e muitas das questões presentes em um deles se imbricassem nos seguintes. Alguns elementos e formas de abordagem surgem em uma obra para ir se apagando aos poucos nas seguintes, à maneira de cometas, não antes que outro aparecesse e atravessasse mais um par de obras, num movimento que lembra o travelling das figuras solitárias dos quadros de Picasso na sequência que antecede o bombardeamento devastador de *Guernica*. Será também por meio desses movimentos lentos que Resnais passará do mundo imaginário de artistas (representados pelo material concreto de suas pinturas) para o mundo dos conflitos e massacres históricos (percebidos e representados pelo imaginário de seus atores e personagens).

Guernica será o apogeu e o início do ocaso do primeiro conjunto de filmes, assim como o início do conjunto que seria completado por *As estátuas também morrem* e pelo filme seguinte, *Noite e Neblina*. O tema destes três filmes retornaria nos quatro primeiros filmes de Resnais antes do retumbante fracasso de *Je t'aime, Je t'aime*, nos

quais a memória e o imaginário, a tumultuada relação com o passado e a necessidade de luta e/ou esquecimento se traçam em diferentes proporções. À *Hiroshima, mon amour* e o *O ano passado em Marienbad* se ligariam também *Toda memória do mundo* e *O canto do estireno*, últimos dois curtas-metragens de Resnais, que constituem para muitos o ápice de sua produção em curta-metragem e que podem ser agrupados menos por seu tema do que em função de sua forma rigorosa, de sua decupagem, de suas restrições a um único lugar e à desumanização das pessoas que os habitam.

Pelas mesmas razões, estes filmes se aproximam de *Noite e neblina* (formando com este o último dos conjuntos de seus curtas). A ligação entre estes filmes pode ser ressaltada, ainda, por serem os únicos inteiramente filmados em locações reais, característica iniciada apenas de forma tênue e funcional em alguns planos do Museu do Homem em *As estátuas também morrem*, mas levado adiante em movimentos indispensáveis ao tratamento de seu tema e de sua reflexão em *Noite e neblina*, filme no qual Resnais retoma os dois travellings de *Guernica* para já não os abandonar senão uma década mais tarde.

Assim, podemos perceber uma trajetória nos curtas de Resnais – com movimentos e cortes semelhantes aqueles empregados em seus filmes. Isto, entretanto, levanta um problema para outras investigações: as possibilidades e especificidades de autoria nos filmes encomendados. De fato, se a possibilidade de autoria nos filmes de encomenda quiser ser questionada, os curtas de Resnais serão um ótimo campo para investigação: com restrições mais ou menos rígidas em cada caso todos foram encomendados. Se a proposta para *Van Gogh e Gauguin*, por Gaston Diehl, parece mais rígida, em *Guernica*, estamos diante da primeira obra em que um conjunto de escolhas mais decisivas parece facultado ao jovem diretor. É perceptível que uma exploração mais amplamente autoral dos temas se consolida em *As estátuas também morrem* e *Noite e neblina*, enquanto em *Toda memória do mundo* parece haver um retorno às restrições que marcam seus dois primeiros filmes.

Em seu artigo sobre a gênese deste filme, Alain Carou (2007) descreve as idas e vindas do roteiro e a pouca receptividade que algumas das ideias de Resnais tiveram dentro da Biblioteca Nacional francesa. *O canto do estireno*, ao contrário, traz a marca de sua ambiguidade pois, sendo um filme encomendado pela empresa Pechiney, parece ter sido realizado sem nenhuma interferência além determinação do assunto: “não me pediram para explicar a fabricação de estireno, mas simplesmente para mostrar que era

um material nobre, já que sua fabricação era muito complexa e exigia muito conhecimento - porque inteiramente recriado pelo homem” (RESNAIS, 1960, p. 958). Lidando com nenhuma outra restrição a não ser com uma tão fundamental, não chega a surpreender que Resnais tenha se decidido por um filme meticulosamente rígido acompanhado de forma exemplar por Raymond Queneau. Em seu texto sobre o filme, aliás, o poeta afirma possuir um juízo extremamente objetivo sobre o filme pois trata-se certamente de “um filme de Alain Resnais” (QUENEAU apud DIMENBERG, 2005, p. 75).

REFERÊNCIAS

ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana. Realidad y ficción, cine y pintura: acerca de la presencia de Picasso en el film *Guernica*, de Alain Resnais. **Boletín de Arte Universidad de Málaga**, n^{os} 26-27, 2005-2006.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh o suicidado da sociedade*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BAZIN, André. **O cinema: Ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Brasiliense: São Paulo, 1991.

BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines. **Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória**: livro-catálogo da retrospectiva da obra do cineasta nos Centros Culturais Banco do Brasil de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 2008. 184p.

BURCH, Noel. Four Recent French Documentaries. **Film Quarterly**, Oakland, Vol. 13, No. 1, 1959. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1211243>.

_____. **Práxis do cinema**. Tradução: Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BURCH, Noel e RESNAIS, Alain. A conversation with Alain Resnais. **Film Quarterly**, Oakland, Vol. 13, No. 3, 1960. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1210431>. Accessed: 05/05/2019.

CAROU, Alain. *Toute la mémoire du monde*, entre la commande et l’utopie. **1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze**, No. 52, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/1062>.

DALLE VACCHE, Angela. The Art Documentary in the Postwar Period. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, América do Norte, Vol. 1, No. 2, 2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/90>.

DIMENDBERG, Edward. "These are not exercises in Style": Le Chant du Styrène: **October**, Cambridge, Vol. 112, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3397645>

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FELICIANO, Gilmara Martins. **O olhar de Van Gogh pelas lentes de Alain Resnais: uma poética da luz**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

GODARD, Jean-Luc. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Editions Pierre Belfond: Paris, 1968.

JACOBS, Steven. **Framing pictures: film and the visual arts**. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2011.

KUBISSA, Teresa Posada. Picasso y el cine: El Guernica y El Acorzado Potemkin. **Boletín del Museo del Prado**, Madrid, Vol. 9, No. 25-27, 1988. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/picasso-y-el-cine-el-guernica-y-el-acorzado/b7919314-b576-48f1-aa4d-96a384380f0c>.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. Alain Resnais e Nicole Vedrès. In BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines. **Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória**. Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 2008.

RESNAIS, Alain. Un Cinéaste Stoïcien: interview d'Alain Resnais. **Esprit**, Paris, Vol. 6, no. 285, 1960. Disponível em: [ww.jstor.org/stable/24255980](http://www.jstor.org/stable/24255980).

TOSHIO, Matsumoto. A Theory of Avant-Garde Documentary. **Cinema Journal**, Austin, Vol. 51, No. 4, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/232535>.