

CINEMA DE

MC LAREN



APRESENTAÇÃO

É com o maior entusiasmo que a Universidade Federal de Minas Gerais colabora com a Embaixada do Canadá no sentido da divulgação de textos sobre um dos artistas que mais se preocuparam em pesquisar novas técnicas de expressão cinematográfica.

Para a Escola de Belas Artes, em vias de implantar um Curso de Cinema voltado principalmente para as técnicas de animação, a homenagem a Norman McLaren é de suma importância, considerando-se a atividade exemplar desse grande cineasta.

A tradução do texto do filme «O ÔLHO OUVE E O OUVIDO VÊ», de Gavin Millar, manteve praticamente o comentário e os

diálogos originais, omitindo apenas — por questões de espaço — algumas observações menos relacionadas com os problemas técnicos essenciais à obra do autor.

A bio-filmografia de McLaren é testemunho da seriedade profissional de um artista que, com desprendimento invulgar, dedicou-se a uma pesquisa sem fronteiras.

E que permaneça também nosso reconhecimento ao trabalho de Regina Schmidt, chefe do Serviço de Cinema da Embaixada do Canadá, incansável no seu propósito de divulgar a cultura e a arte dessa nação.

José Tavares de Barros
Escola de Belas Artes

TRADUÇÃO DO TEXTO DO FILME

“ O ÔLHO OUVE E O OUVIDO VÊ ”

Uma entrevista com Norman McLaren, por Gavin Millar da B.B.C., e com a participação do cineasta Grant Munro. Uma produção do Instituto Nacional do Filme do Canadá.

McLAREN

— Quando eu era jovem, por volta de meus 19 anos, e frequentava a escola de arte, andava insatisfeito com meus desenhos, com minha pintura. Reparei que nêles faltava alguma coisa... e súbitamente percebi que era a falta de movimento que me chocava. De forma curiosa, isso não aconteceu porque houvesse visto filmes de animação, mas sim por haver visto alguns clássicos russos silenciosos de Pudovkin e Eisenstein. Esses filmes me impressionaram tanto... êles ainda me impressionam... pois me revelaram exatamente o que um filme podia ser.

REPORTER

— Este homem está fazendo o que ninguém havia ainda feito: êle está fazendo um filme no piano — não só o som, mas também a imagem. Naquela máquina, ao fundo, êle fotografa a melodia que acabou de escrever, para que possamos ao mesmo tempo ver e ouvir o som...

— E assim, como Bottom, o personagem de «Sonho de uma noite de verão» de Shakespeare, poderemos dizer:

«O olho do Homem não ouviu,

O ouvido do Homem não viu...

O que era seu sonho!

A êste documentário que pretende reproduzir a evolução dêste sonho durante uma vida, demos o nome de: «O ÔLHO OUVE E O OUVIDO VÊ».

— Aqui temos um filme que está sendo feito pelo piano e pela máquina fotográfica, com o som que você vê e a imagem que você ouve. Será aproximadamente o quinquagésimo filme desse candense de 55 anos, nascido na Escócia, Norman McLaren.

REPORTER

— Os edifícios de Montreal erguem-se das baixas margens do rio São Lourenço, tentando alcançar a altura das duas colinas da cidade: Westmount e Mount Royal. Entre os bosques de Westmount, bem acima do burburinho da cidade, McLaren tem o seu apartamento.

Todas as manhãs dirige seu pequeno Volkswagen em direção ao bairro barulhento onde estão localizados os estúdios do Instituto Nacional do Filme do Canadá. McLaren não é muito conhecido do grande público mas no mundo do cinema seu nome é quase lendário. Por mais de 30 anos, esse homem amável e modesto, que se ruboriza com os elogios, vem sendo reconhecido como um dos espíritos mais inventivos e originais da cinematografia mundial.

O cineasta britânico John Grierson diz que se há uma coisa que possa ser considerada cinema puro, certamente McLaren é um dos seus maiores expoentes. Foi Grierson quem o descobriu em 1934 na Glasgow School of Art e quem, em 1941, o trouxe para o Canadá.

McLAREN

— Pouco antes do início da guerra, emigrei para a América. Senti que precisava de uma mudança e assim fui para Nova York, onde vivi alguns anos fazendo filmes.

Durante a Guerra, John Grierson foi para o Canadá organizar o Instituto Nacional do Filme. Um dia recebi um telefonema seu: «Venha para o Canadá fazer filmes conosco»... Foi mesmo até Nova York falar-me a respeito do tra-

balho que estavam fazendo e de que lá eu teria liberdade para produzir o que eu quizesse. De um modo geral, a função do Instituto Nacional do Filme era produzir uma grande quantidade de documentários muito funcionais e eles precisavam um pouco de variedade na programação, um pouco de leveza e de fantasia... e era aí que Grierson via a minha participação. Por isso disse: «Venha e faça o que você quiser...» ...e eu fui.

REPORTER

— «Muito funcional», classificava McLaren a produção do Instituto; realmente seu objetivo primordial era mostrar o Canadá aos canadenses. Seus filmes precisavam apenas ser informativos, refletindo a variedade de aspectos do país, suas maravilhas naturais, suas realizações industriais, do mais sofisticado ao mais primitivo, de cowboys a esquimós... E assim, para essa atmosfera de objetividade e utilitarismo, veio, com leveza e fantasia, McLaren e toda a alegria de sua criatividade inesgotável.

O Instituto havia dito a McLaren que podia produzir o que quizesse; mas era tempo de guerra, e ele quis ser funcional. Um dos seus primeiros filmes de animação ali foi uma mensagem de poupança intitulada HEN HOP (1942). HEN HOP é característico da originalidade de McLaren. A maioria dos filmes de animação é feita desenhando-se laboriosamente figuras, que mudam de quadro a quadro, em folhas de celulóide que são depois fotografadas uma a uma. McLaren abandonou tudo isso, desenhando suas galinhas diretamente no filme de 35mm, onde cada quadro mede apenas 3/4 de polegada quadrada, dispensando assim o uso da câmera.

McLAREN

— Bem, as pessoas às vezes me perguntam como consigo colocar os desenhos no lugar exato, um depois do outro. Eu tenho uma máquina: é uma

prancheta com um canal onde corre o filme e sob o qual há uma luz: veja como isso é feito... às vezes a pena falha também!

REPORTER

— O jovial e curioso pássaro criado por McLaren sobrevive aos anos... apesar do artista não desenhar frequentemente na própria película.

McLAREN

— O filme tem um marcador de quadros sob ele, que serve de referência para a colocação dos desenhos. Por ele calculo onde deve ser feito o desenho seguinte.

REPORTER

— McLaren tem estado ultimamente com a saúde debilitada, mas não pára de trabalhar. Mesmo estes pequenos filmes, de poucos minutos de duração, às vezes levam até um ano para serem completados.

McLAREN

— Assim eu desenho um quadro, ou parte de um quadro, talvez não a figura toda mas apenas a parte móvel mais importante, e depois passo para o quadro seguinte, sempre fazendo modificações, mudando sempre...

REPORTER

— Mudando sempre... São estes os dois aspetos da animação que têm mantido o interesse e a inventiva de McLaren por mais de 30 anos: primeiro, fazer com que objetos inanimados se movimentem; depois, transformar um objeto, por licença artística, num outro... em outras palavras: metamorfoseá-lo.

McLAREN

— Na primeira década deste século, os animadores metamorfoseavam as formas: Emile Cohl, no seu «Drâme chez

les fantoches» (1908) por exemplo, fez maravilhosas metamorfoses de um objeto em outro, numa forma em outra, com a qual se relacionava. Os filmes de animação que a grande maioria do público conhece, como os de Disney, não usam a metamorfose. Os seus personagens são sempre iguais, imutáveis...

McLAREN

— Na escola de arte onde eu estudava, em Glasgow, na Escócia, havia um antigo projetor de cinema de 35mm. Consegui que me dessem um velho filme comercial para que eu aproveitasse o celulóide. Deixei-o de molho durante duas semanas na banheira de minha casa (e minha família ficou sem poder tomar banho 2 semanas!) para que pudesse retirar toda a emulsão. Sobre o celulóide transparente fiz desenhos a nanquim com uma pena, colorindo-os depois com tintas transparentes. Assim, obtive formas e cores que dançavam ao serem projetadas, e fiquei tremendamente entusiasmado com o resultado.

REPORTER

— FIDDLE DE DEE (1947) não foi o primeiro filme feito nesta técnica, mas é considerado um dos melhores. Nas palavras do próprio McLaren é uma «interpretação do espírito da música».

— Já foi dito que Len Lye, o artista, foi o primeiro a utilizar esse princípio e que portanto você o copiou; no entanto, há outros que não consideram isso.

McLAREN

— Len Lye foi realmente quem primeiro empregou essa técnica, e COLOUR BOX (1935) é um bellissimo filme. Eu, porém, só vi Colour Box um ano depois de haver feito o meu primeiro filme pintado a mão.

REPORTER

— Em que ano foi isso?

McLAREN

— Acho que em 1937 — e fiquei muito entusiasmado por aquele filme.

REPORTER

— Isso porque viu que você e outro artista estavam fazendo a mesma coisa?

McLAREN

— Sim... e por ver que ele o havia feito de um modo tão maravilhoso. O meu filme era tão experimental, tão mal feito... Quando vi os filmes de Len Lye percebi que eles eram muito melhores.

REPORTER

— McLaren é modesto demais a respeito de seu trabalho. Mas atualmente podemos comparar os dois e observar que as formas sinuosas e intrincadas de FIDDLE DE DEE não desfilam arrogantemente como as de Len Lye.

McLAREN

— Eu estava fazendo muitas metamorfoses nos meus desenhos diretos sobre o filme. Mas, apesar das metamorfoses, muita ação se desenrolava ao mesmo tempo na película: coisas que se chocavam, formas que pulavam e se moviam de todos os modos. Mas eu tinha a curiosidade de fazer um filme que dependesse não da ação, mas da mudança: em outras palavras, da metamorfose.

Aconteceu que, por volta de 1947, o Instituto Nacional do Filme havia programado a realização de uma série de filmes sobre canções folclóricas franco-canadenses. As músicas já haviam sido gravadas e me pediram para ilustrar algumas. Havia uma certa canção que era bastante lenta. Ora, fazer uma animação lenta é uma coisa difícilíssima. Significa milhares de desenhos para uma só ação e eu pensei que deveria haver outro meio melhor para evitar tanto trabalho. Pensei então em usar uma série de mixagens ou fusões. Tão logo

um fade-in acabasse começava o fade-out... Tomei então uma cartolina, prendi-a na parede e focalizei sobre ela a câmera cinematográfica. Desenhava um quadro a pastel, fotografava-o, mudava ligeiramente o desenho, fotografava novamente, nova fusão, e assim continuamente... Todos esses fade-in e fade-out sucessivos fizeram com que as pequenas alterações do desenho provocassem um movimento suave.

REPORTER

— Os pássaros que McLaren tanto parece amar ressurgem em sua interpretação sob as mais diversas formas, que se dividem, se fraccionam, para se encontrarem novamente na forma de um ovo.

REPORTER

— Li em alguma parte que seus filmes geralmente se originam de um desafio técnico que você estabelece e que depois tenta resolver.

McLAREN

— Isso é verdade, sim. É muito importante e significativo para mim que haja um desafio técnico: isso me estimula e, muitas vezes, faço primeiro minhas investigações técnicas para depois escolher o tema do filme. No princípio, por exemplo, eu desenhava meus filmes quadro a quadro em celulóide transparente.

Então tive a idéia de fazer um filme sobre uma película negra, de modo que não houvesse meio de marcar os desenhos dentro dos quadros. Tentei desenhar uma imagem e deixar cerca de 10 quadros pretos, fazer outro desenho e deixar mais 10 quadros pretos. Quando projetei o filme fiquei encantado com o resultado, pois havia uma certa continuidade. O desenho que havia feito aqui... aqui... se relacionava, apesar de mudar de forma... esse efeito

relativo perdurava apesar dos espaços pretos. Tentava então usar 2, ou 3, ou 4 quadros... deixando espaços pretos de permeio... fazendo formas que tanto podiam se modificar ligeiramente como ser completamente diferentes. Era surpreendente como se processava uma explosão de imagens... criando um efeito de impressão subliminal. O último quadro da série sendo sempre o mais importante, o que se mantem por mais tempo na retina, o primeiro vindo a seguir, ao passo que os do meio quase que se perdem...

REPORTER

— A gaiola se abre e o pássaro escapa. A gaiola e o pássaro mudam de formas, buscam um ao outro, encontram-se e desafiam-se, colidem com violência, o que pode ser ódio ou amor. O pássaro e seu par param de brigar, unem-se e daí surgem as consequências usuais: corações, flôres e, no meio delas, o ovo...

REPORTER

— A maioria dos filmes que você faz só toma sua forma final na sala de montagem, onde você se isola com suas tintas e seus pincéis, penas e estiletos, todo o tipo de coisas que usa para trabalhar no celulóide formas abstratas e formas de animais... Mas é muito raro você usar formas humanas... houve porém uma ocasião em que usou atores: quando fez NEIGHBOURS (Vizinhos) e usou uma técnica de animação que não é geralmente usada com pessoas. Qual a causa disto? Você acha mais difícil trabalhar com individuos?

McLAREN

— Realmente, foi muito mais difícil do que fazer animação pelos meus métodos usuais. Mas, por outro lado, era essencialmente a utilização do mesmo princípio. Usa-se uma câmera que filma os quadros individualmente, um a

um, e entre cada foto move-se o objeto diante da câmera, ou move-se a pessoa se estamos trabalhando com atores, ou seja lá o que fôr.

— Tomemos agora, por exemplo, aquelas cadeiras alí. Se você tivesse uma câmera de animação, você poderia, caso quizesse sentar-se nelas, trazê-las até aqui. Ou poderia fazer o contrário, levando-nos até lá. No filme NEIGHBOURS nós usamos bastante esse tipo de animação, a animação de atores. É assim que o filme começa: dois vizinhos estão calmamente sentados um ao lado do outro... (N.T.: a cena representada no filme por Grant Munro e Jean Paul Ladouceur, é repetida 18 anos depois pelo próprio Grant Munro e Norman McLaren).

REPORTER

— A flôr é, no princípio, muito estimada e os dois vizinhos voltejam no ar de alegria. Esta técnica de animação é muito raramente usada em tal escala com personagens vivos.

MUNRO

— Quando nós filmamos a sequência do vôo, o sol estava muito forte e a sombra projetada no chão era muito grande, interferindo com o efeito de altura que desejávamos obter... Foi um problema importante que tivemos de resolver.

McLAREN

— Vou fazer de conta que estou batendo uma chapa enquanto você pula re-produzindo o que fizemos para o vôo, certo?

MUNRO

— Nesta sequência tivemos que fazer toda a filmagem de uma vez só, porque, se interrompêssemos, não conseguiríamos manter o mesmo efeito, a mesma altura.

REPORTER

— Os cliques de McLaren marcam as chapas batidas pela câmera, tirando um quadro de cada vez, as quais serão projetadas mais tarde à razão de 24 quadros por segundo.

— Quantos pulos mais ou menos vocês tiveram que dar, Grant?

MUNRO

— Bem, acredito que cerca de 300 mais ou menos... no final o outro vizinho nos contou que tinha um sôpro no coração e tivemos que parar as filmagens por uma semana...

REPORTER

— Então, expondo-se um quadro de cada vez no momento mais alto do salto, quando eles são projetados numa sequência obtém-se o efeito de estar Grant voando no ar naquela posição.

McLAREN

— O ponto mais importante, a própria essência da animação, é conhecer a duração ideal de cada movimento: esse é o segredo do bom animador. Ele deve sentir quando deve mudar a duração ou aceleração de cada movimento, isso deve estar no seu sangue! Por exemplo: se eu fosse animar uma cena assim... clic... clic...

REPORTER

— E você Munro, o que está fazendo?

MUNRO

— Estou tentando obter também um pouco de ação com o meu queixo...

McLAREN

— Bem, continuando, se essa cena fosse filmada assim seria completamente sem vida...

REPORTER

— Porque é sempre igual, lenta...

McLAREN

— Mesmo que fosse rápida seria monótona, cadenciada. A característica essencial de um sôco é sua aceleração rápida... assim...

REPORTER

— Compreendo: os movimentos ficam mais longos no fim...

McLAREN

— Quando se vê na tela uma cena animada dessa maneira, sente-se que há uma grande força.

REPORTER

— O que eu gostaria de saber é como prepara uma cena dessas: se você estuda os movimentos que um corpo faz em situações semelhantes. Você estudou fotos de Grant, ou boxeadores lutando, cercas sendo destruídas, ou pessoas patinando?

MUNRO

— Eu apenas sinto a ação e faço um planejamento mental. Só me informo antes do número de segundos que tenho para ir de um ponto a outro, e depois improviso.

REPORTER

— Assim, você se anima a você próprio?

MUNRO

— Exatamente.

REPORTER

— Quando você fala em calcular o tempo, você pensa em termos de quadros ou de segundos?

McLAREN

— Nós convertemos mentalmente, na hora, quadros em segundos... assim compreendemos logo que tal ação terá 10 quadros de duração, ao passo que uma outra ação terá 25 quadros...

REPORTER

— NEIGHBOURS também foi experimental em relação à trilha sonora sintética, a qual foi feita por meio de cartões feitos à mão por McLaren e depois fotografados. Mas acima de tudo foi uma inovação em relação ao tema: uma fábula de um pacifismo violento.

McLAREN

— Acho que NEIGHBOURS foi o resultado de um ano que havia acabado de passar na China(...)

REPORTER

— Você acha que (...) houve alguma influência dos artistas chineses em você?

McLAREN

— Evidentemente. Mas acho que a maior influência foi outra: aquela era a primeira vez que eu desempenhava a tarefa de professor e aprendi muito com isso, da arte de ser professor. Aprendi que não se ensina às pessoas dizendo-lhes que façam isso ou aquilo — mas temos que conseguir que ecloda à superfície todo o potencial que trazem dentro delas, deixando-as raciocinar sozinhoas(...)

REPORTER

— Alguns acham que NEIGHBOURS não é um filme satisfatório: que é uma mistura de filosofia simplória e violência surpreendente, que não é um filme fácil. E que a técnica de animação aplicada aos atores é na maior parte das vezes mais extravagante do que divertida.

De qualquer forma, o filme que está sendo mostrado agora, «ESFERAS», é muito mais característico da fase posterior de McLaren. Apesar da filmagem haver sido feita há mais de 20 anos, a trilha sonora só foi colocada recentemente. McLaren levou 20 anos para se convencer que podia usar música de Bach sem fazer injustiça ao mestre...

«ESFERAS» é frio e abstrato, impregnado de geometria ao invés de desenvolver-se em movimentos animais.

REPORTER

— McLaren nunca mais voltou ao tema de «NEIGHBOURS». Porque?

McLAREN

— Nunca mais voltei a tal tema — talvez seja pela vida que levo, regrada e sem problemas existenciais. Veja, eu só vou de casa para os estúdios do Instituto e volto, levando uma vida calma com alguns poucos amigos íntimos. Não ando pelo mundo conhecendo gente nova ou entrando em contato com outros hábitos, outras culturas. Isso não me condiciona a abordar temas de conflitos. Os únicos filmes que fiz com pessoas vivas, à exceção de alguns dos primeiros, foram NEIGHBOURS, A CHAIRY TALE e PAS-DE-DEUX.

REPORTER

— A CHAIRY TALE é a fábula de um homem que tenta sentar numa cadeira, mas ela se anima e se rebela contra isso.

McLAREN

— É isso mesmo(...)

REPORTER

— Contudo você não tem explorado muito esse tema em seus filmes. Será porque você não tem fé, ou porque de

alguma maneira você acha que não vale a pena?

McLAREN

— Não, não é por isso. É que eu fico muito interessado nas coisas abstratas. Sempre me interessei por elas desde a idade de 14 ou 15 anos. Acho que esta área é muito importante também, uma vez que não se refere a nada dela própria. Por isso tenho me ocupado em explorar o campo da abstração, em outras palavras, idéias visuais que não se prendem a nada fóra delas próprias.

REPORTER

— Como a música, que é um todo em si mesma...

REPORTER

— Em 1959, McLaren foi convidado a criar gráficamente para o Canadian Music Journal seis formas musicais: o cânon, a fuga, etc. A página que está sendo focalizada explica, mesmo aos que não entendem de música, como é feito um rondó: um refrão e várias estrofes, aqui ilustrados por desenhos de McLaren: a espiral em caracol representa o refrão, e aqui estão tôdas as estrofes: as engraçadas, as complicadas, as tristes. Mais uma vez McLaren desenha para nos ajudar a ouvir: o olho ouve e o ouvido vê...

REPORTER

— Assim, vemos na animação movimentos nitidamente animais: formas que dançam alegremente, saltitam como aves ou se enfurecem como pessoas; há também outros movimentos que imitam a geometria. Talvez os trabalhos de McLaren atualmente se inclinem mais para este último tipo, preferindo as formas que, como a música, não se liguem a nada fóra delas próprias.

McLAREN

— Eu não sei porque, mas já produzi uma série de filmes todos eles geométricos: LINHAS VERTICAIS, LINHAS HORIZONTAIS, MOSAIC, SERENAL e ESFERAS. Devo dizer que me sinto muito fascinado pelo movimento «op» na pintura, mas não foi o movimento «op» que me fez fazê-los... eu simplesmente tinha que fazer estes filmes assim. Isto faz parte do espírito de nossa época, da década que estamos atravessando, na qual estão sendo exploradas ao máximo as possibilidades da geometria, da mais intrincada geometria.

REPORTER

— Isto significa, por acaso, que você esteja perdendo o interesse pelos seres humanos ou pela vida animal?

McLAREN

— Não, eu não acho isto, porque quando fiz «PAS-DE-DEUX», que é um filme completamente humano como você sabe, fiz uma enormidade de testes preliminares e nestes testes descobri toda a sorte de possibilidades, muitas das quais não pude usar na versão final do filme e que pretendo usar oportunamente.

REPORTER

— O próprio McLaren representa nestas sequências experimentais.

McLAREN

— Por exemplo, se você filmar um dançarino, e dispuser de uma câmara que possa variar sua velocidade de filmagem, de lenta para rápida, você poderá modificar à vontade o desempenho do dançarino.

REPORTER

— Este é um filme comum de 35mm em preto e branco: pode-se ver claramente a área da imagem, o quadro;

e aqui à esquerda, 11 vezes mais estreita, uma trilha sonora ótica, um padrão de claros e escuros que se transformará em som no projetor. Voltamos portanto ao ponto onde havíamos iniciado esta síntese do trabalho de Norman McLaren. O que êle está fazendo é tomar esta trilha sonora, que êle mesmo compôs, e multiplicá-la em toda a largura do filme, através do quadro todo, de forma que nós não só ouviremos o som como o veremos também, repetido até 11 vezes...

McLAREN

— Ao terminar êste filme espero ter obtido cerca de 6 partes na música, na qual 6 coisas estarão acontecendo ao mesmo tempo naquelas faixas, na área visível do quadro.

— Desta vez estou começando pela música; dedilho no piano escolhendo, para compôr as sequências, não primordialmente os sons, mas os padrões gráficos.

— Uma vez obtidos os padrões gráficos, fotografo-os nesta máquina aqui. Ela é que faz a música. Em princípio, é uma máquina muito simples: consiste em uma câmara que filma um único quadro de cada vez, quando aperto o botão. Êste quadro representa 1/24 do segundo... Há também um suporte móvel para os cartões e uma fenda colocada de tal modo que permite que seja filmada não só a trilha sonora, mas a totalidade do quadro. Êste é o meu fichário, com um certo número de cartões. Esta é a nota mais grave; uma tonalidade média se apresenta de outra forma. A nota mais alta se apresenta com faixas muito finas de claros e escuros, como o sol sustenido.

Tenho também semi-tons em 6 oitavas, e consultando meu fichário seleciono um certo cartão, coloco-o na máquina, e ajusto os niveladores que controlam a largura da abertura. Se ela é muito estreita o som é muito suave, se a fenda fica totalmente aberta o som se apresenta ao máximo, é fortíssimo.

REPORTER

— Assim McLaren fez o círculo completo: começou desenhando um filme para interpretar o movimento da música: era o pintor que lutava para movimentar suas formas, para pintar com o tempo.

Agora atinge o ponto onde o som e a imagem realmente são um só — a metáfora perfeita. O som que se vê, a imagem que se ouve.

— Mas meses decorrerão até que êste filme seja terminado.

REPORTER

— A mais recente criação completa de McLaren é o filme «PAS-DE-DEUX». Nele a originalidade da técnica produziu uma obra de grande beleza, na qual podemos encontrar os elementos mais constantes do trabalho de McLaren: o contínuo esforço de casar imagem e som numa síntese perfeita; um bailado de linhas e formas movendo-se no tempo e no espaço, tendo como idéia convergente a multiplicação, a fragmentação e o esforço de reunir novamente as partes deslocadas, a galinha e o ovo, o pássaro de **Blinkity Blank** e sua anatomia, os cubos de **Mosaic**, a dançarina e seus outros eus...

McLAREN

— Qualquer filme para mim não passa de um tipo de dança, porisso a coisa mais importante num filme é o movimento. Não importa o que esteja se movendo, sejam pessoas, objetos ou desenhos, nem importa como isso seja feito — mas no fim será sempre uma forma de dança. Esta é, pelo menos, a minha maneira de pensar... Sei que há filmes feitos com outro espírito; são filmes dramáticos e, naturalmente, falados... Eu, de minha parte, jamais usei a palavra em meus filmes... simplesmente não poderia fazê-lo. Acho que usá-la seria uma intrusão... seria a intrusão de um elemento muito estranho...

REPORTER

«O olho do Homem não ouviu,

O ouvido do Homem não viu, Sir
Bottom,

A mão do Homem não pode saborear,
Nem sua língua imaginar...

Nem seu coração contar... o que era
o meu sonho!»

(N.T. Citação de versos de «Um sonho
de uma noite de verão», de Shakes-
peare).

Nota: O sinal (...) indica as omissões
do texto original.

Ficha Técnica:

REPORTER:

Gavin Millar, da B.B.C., entrevistou
Norman McLaren em Montreal, com

a participação do cineasta Grant
Munro.

FOTOGRAFIA

Robert Humble

SONOGRAFIA:

Michel Hazel e Alan Dykes

MONTAGEM:

Howard Billingham

ESCRITO E DIRIGIDO POR:
Gavin Millar

PRODUTOR:

Margaret Dale

1 9 6 9

BIOFILMOGRAFIA

McLAREN NORMAN

Norman McLaren nasceu em 1914, em Stirling, na Escócia, de uma família de pintores e decoradores.

Estudou Belas Artes e se especializou em decoração de interiores na Glasgow School of Art.

Aos 18 anos começou a se interessar por cinema, principalmente pelas possibilidades de pesquisa que oferecia. Na própria escola organizava exhibições dos clássicos russos e fazia pequenas filmagens.

Aos 19 anos fez seu primeiro trabalho de desenho direto sobre a película de um velho filme comercial de 35mm. O clube de cineastas amadores da escola lhe permitiu fazer seu primeiro documentário: SEVEN TILL FIVE, filme mudo de 16mm sobre as atividades diárias da escola.

Por causa do sucesso desse filme num festival amador, obteve dos diretores da escola modesto subsídio para seu próximo filme: CAMERA MAKES WOOPEE, de ótica complicada, cheio de artificios e efeitos de câmera. Depois fez um abstrato, COLOUR COCK-

TAIL. Seus filmes chamaram a atenção do cineasta John Grierson, que chefiava então a Divisão de Cinema do Departamento de Correios da Grã-Bretanha, o qual convidou McLaren para trabalhar com êle.

1935 — Antes de aceitar, porém, McLaren fez uma série de 5 curtos de publicidade para uma cadeia de açougues, que os projetava em suas vitrines. HELL UNLTD — foi outra realização sua em colaboração com Helen Biggar, filme contra a guerra numa mistura de técnicas de animação, simbolismos e estilo documentário.

1937 a

1939 — Trabalhou em Londres na Divisão de Cinema do Departamento de Correios. Sua formação cinematográfica se fez sob a orientação de Alberto Cavalcanti (brasileiro) e de Evelyn Cherry (na época Evelyn Spice). Produziu então quatro filmes: dois documentários e duas fantasias. NEWS FOR THE NAVY — BOOK BARGAIN — sobre o método de impressão das listas telefônicas de Londres;

MONY A PICKLE — animação de móveis que dansam para contar uma estória;

LOVE ON THE WING — filme animado em cores como propaganda indireta do coreio aéreo, com fundo musical dos Divertissements de Jacques Ibert. Essa foi sua primeira experiência séria sobre o emprêgo de animação sem câmara. Tornou-se então vivamente consciente das vantagens dessa técnica tão simples, que permite a improvisação ao infinito, dando ao mesmo tempo ao trabalho um cunho realmente pessoal. Por essa época iniciou suas pesquisas sobre o som sintético, desenhando com pena e nanquim a trilha sonora, conseguindo uma gama considerável de efeitos sonoros semi-musicais, sobressaindo principalmente os de percussão.

1939 — **THE OBEDIENT FLAME** — feito para o Film Centre de Londres sobre o uso do gás de cozinha, sendo parte em animação e parte com simples fotografias.

Neste mesmo ano transferiu-se para Nova York. Seu primeiro trabalho foi um curta mensagem de Natal para a televisão canadense.

Produziu em seguida, individualmente, para o Museu Guggenheim de Arte Não-Figurativa, vários curtos abstratos em cores: **STARS AND STRIPES**, **BOOGIE-DOODLE**, **SCHERZO**, **ALLEGRO** e **LOOPS** (4 prêmios). Trata-se de trabalhos de animação sem câmara, com desenhos feitos diretamente no filme de 35mm com pena tubular e tinta nanquim.

McLaren continuou suas pesquisas de som sintético, desenhando marcas e fazendo sulcos finíssimos na trilha sonora. Aperfeiçoou a tal ponto esta técnica que chegou a obter uma gama cromática em cinco oitavas, com o som de quase doze diferentes instrumentos de percussão e com dez escalas de força. Nessa técnica produziu uma pequena composição intitulada «Rumba». As trilhas sonoras dos filmes **SHERZO**,

ALLEGRO e **LOOPS** também foram feitas pelo mesmo sistema, tornando-os assim talvez os únicos filmes que tenham sido feitos inteiramente a mão, sem o auxílio de nenhum meio teatral, mecânico ou ótico, utilizando apenas dois elementos seculares de comunicação: a pena e a tinta.

1940 — Colaborou com Mary Ellen Rute na animação de um filme semi-abstrato baseado na «Dansa Macabra» de Saint-Saenz.

1941 — Foi convidado por John Grierson para ir trabalhar no Instituto Nacional do Filme do Canadá, que aquele cineasta havia ajudado a organizar e que dirigia.

1942 — Transferiu-se para Ottawa e lá produziu 5 curtos em cores, animação sem câmara, com desenho direto sobre o filme superposto a um fundo de diversos planos. Conforme técnica desenvolvida anteriormente, a cor não era colocada no primeiro estágio da feitura do filme: só era empregada nas cópias finais. Esses filmes foram:

MAIL EARLY — para popularizar o slogan de mandar cedo a correspondência do Natal. Música: «Jingle Bell», com arranjo de Benny Goodman.

FIVE FOR FOUR — para encorajar a poupança de guerra, com acompanhamento de boogie-woogies de Albert Ammons, Higginbotham e outros.

V FOR VICTORY — outra publicidade de poupança de guerra, ao som de uma marcha militar de Souza.

HEN HOP — 3 min 17 seg, em cores, no qual uma galinha dança e se metamorfoseia ao som de música de quadrilha regional (Prêmio: Bruxelas, 1949).

DOLLAR DANCE — curto contra a inflação, com canções de McLaren e Guy Glover, música de Louis Applebaum.

1943-45 — Nesse período, McLaren deicou-se inteiramente a organizar e montar uma divisão de animação no

Instituto Nacional do Filme do Canadá, não havendo, por isso, produzido nenhum filme.

1945 — C'EST L'AVIRON — de uma série de filmes sobre canções folclóricas franco-canadenses, em técnica de pastel;

KEEP YOUR MOUTH SHUT — contra os boatos de guerra, mistura de animação e estilo documentário;

HOPPITY POP, 2 min. 28 seg., fantasia em cores com animação sem câmara.

1946 — LA HAUT SUR LES MONTAGNES, outro filme da série de canções folclóricas franco-canadenses, utilizando a técnica do pastel, na qual um único desenho é alterado, sendo fotografado entre cada alteração.

1947 — LA POULETTE GRISE — 5 min 32 seg., também inspirado no folclore franco-canadense. Utilizou a técnica do desenho em pastel, já muito mais elaborada e em cores. Um esforço sério para vencer o abismo entre a pintura e o filme de animação, no qual se suprime a «ação» intensificando-se a «metamorfose» da imagem. FIDDLE-DE-DEE — 3 min., em cores (5 prêmios internacionais, entre os quais Roma e Bruxelas). Nêle voltou à técnica do desenho direto sobre a película, dessa vez sem limitar-se aos quadros, a fim de produzir efeitos abstratos e animados em ritmo contínuo. A música é uma típica quadrilha regional. A LITTLE PHANTASY ON A 19TH CENTURY PAINTING — 3 min 37 seg, preto e branco; apresenta, na técnica do desenho em pastel, alegorias sobre o quadro de Arnold Boeklin «A Ilha dos Mortos» (Premiado em Salerno, Itália).

1949 — BEGONE DULL CARE — 7 min 48 seg, em cores; feito com a colaboração de Evelyn Lambart; cores vivas e linhas fluidas proporcionam uma alegre interpretação visual da música de jazz, no caso executada pelo Trio

de Oscar Peterson (7 prêmios internacionais, entre eles Veneza e Berlim).

1950 — AROUND IS AROUND — uma animação estereoscópica abstrata de 9 minutos, que utiliza um oscilógrafo de raios catódicos para criar desenhos móveis.

1951 — NOW IS TIME, uma pequena apresentação de 3 min. para o Festival Britânico, utilizando em parte animação estereoscópica e em parte desenho direto sobre o filme.

PEN POINT PERCUSSION — 5 min 58 seg., preto e branco; nêle McLaren explica sua técnica de som sintético, não sendo portanto um filme feito por ele, mas sobre ele.

1949-1950 — Convidado pela UNESCO para participar de um programa de ensino de métodos audio-visuais de divulgação, McLaren passou perto de um ano na China, ensinando artistas locais a utilizar a técnica de desenho direto na película.

1952 — NEIGHBOURS — (Vizinhos), 8 min. 10 seg., em cores (8 lauréis internacionais, inclusive um «Oscar» da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood). De volta ao Canadá e como resultado de suas experiências pessoais em duas culturas e duas civilizações, eclode «Vizinhos», uma fábula violenta sobre dois vizinhos que, por causa de uma flôr que nasce na divisa de suas propriedades, lutam até à destruição total. Nêle McLaren utiliza som sintético e uma nova técnica de animação de atores que ele denominou de «pixillation», de filmagem quadro a quadro. TWO BAGATELLES — 3 min. em cores, utiliza o mesmo tipo de filmagem: é o que se podia rotular de «brincando com a nova técnica».

A PHANTASY — 7 min 15 seg, em cores; uma viagem surrealista feita em técnica de pastel; «metamorfose de imagens», como a chama o autor. Neste filme a trilha sonora foi composta posteriormente por sons sintéticos criados por McLaren e fundo musical de Mau-

rice Blackburn (2 prêmios internacionais).

1953 — Viagem à Índia sob os auspícios da UNESCO, onde permaneceu muitos meses, ficando vivamente impressionado pela música indiana, conforme suas próprias declarações.

1954 — NIGHT ENCOUNTER, a batalha de duas galinhas, em água-forte sobre película cinematográfica e colorido a mão. Esteve em São Paulo para o festival internacional de cinema e fez conferência no Rio de Janeiro.

1955 — BLINKITY BLANK — 5 min 15 seg., uma pesquisa sobre o efeito de imagens momentâneas sobre a retina, com técnica de desenho direto sobre filme preto. Nêle McLaren trabalhou com facas, agulhas, lâminas, alternando imagens com vários quadros negros. O tema principal é certamente o amor, nêle representado por dois pássaros que bailam, se fraccionam, se unem e finalmente fazem surgir o ovo, que recomeça o ciclo da vida. Trabalhado com infinita paciência e precisão, o filme examinado na moviola quadro por quadro é uma obra de miniaturista. (12 prêmios internacionais, inclusive a Palma de Ouro de Cannes).

1956 — RYTHMETIC — 8 min 35 seg., uma quadrilha de números, feito com a colaboração de Evelyn Lambart (10 prêmios).

1957 — A CHAIRY TALE — 9 min. 50 seg., também na técnica de animação de atores, com a participação de Claude Jutra como o personagem dessa fábula moderna. (7 prêmios, inclusive Finalista para o «Oscar» de Hollywood).

1958 — LE MERLE, — 4 min 7 seg., em côres; animação de recortes, ilustrando uma popular canção franco-canadense (5 prêmios).

1959 — SERENAL — 3 min. 3 seg., em côres, com desenho direto na película e acompanhamento musical de temas das Caraíbas;

SHORT AND SUITE — 4 min. 47 seg., em côres, também em desenho direto,

com trilha sonora de jazz escrita por Eldon Rathburn (2 prêmios: Veneza e Bergamo).

MAIL EARLY FOR XMAS — um filmet subliminal em côres para a televisão.

1960 — LINHAS HORIZONTAIS — LINHAS VERTICAIS — 6 min. cada um, desenho direto em linhas puras, feitos em colaboração com Evelyn Lambart.

OPENING SPEECH — 6 min 51 seg., preto e branco; feito para a abertura do Festival Intern. de Cinema de Montreal; McLaren aparece no filme às voltas com um microfone rebelde. (Premiado em Londres).

1961 — NEW YORK LIGHTBOARD — 16 min, preto e branco.

1964 — CHRISTMAS CRACKER — 8 min 58 seg., fantasia com temas de Natal feito em colaboração com outros animadores do Instituto Nacional do Filme: Gerald Potterton, Jeff Hale e Grant Munro, música de Eldon Rathburn e Maurice Blackburn. McLaren fez os títulos e algumas sequências (4 prêmios internacionais, inclusive Finalista de Hollywood, 1964).

CANON — 9 min. 13 seg., animação gráfica e de atores, em côres, feito em colaboração com Grant Munro, apresenta uma descrição de como é composto um cânon musical (5 prêmios internacionais).

1965 — MOSAIC — min. 27 seg. em côres, feito em colaboração com Evelyn Lambart, é animação em arte «op». (5 prêmios internacionais).

1966 — Recebeu os seguintes prêmios: Medalha do Canada Coucil pelo conjunto de sua obra.

Troféu de Prata do Inter Film, de Edinbourg, bem como o título de «Diretor do Ano», pelo conjunto de sua obra.

1967 — PAS-DE-DEUX, 13 min. 22 seg, preto e branco, (8 prêmios internacionais, inclusive sendo considerado o

Melhor Filme do Ano pelo London Film Festival). Poema cinematográfico sobre um número de dança clássica executado por Margaret Mercier e Vincent Warren, coreografia de Ludmilla Chiriaeff, música folclórica rumena em solo de flauta de Pã por Dobre Constantin e a Orquestra Folclórica Unida da Rumania. Exposições repetidas várias vezes, até 10 delas, em cada quadro, obtêm imagens múltiplas que se desdobram, gravando não só o movimento presente, como o de antes e o de depois. Só depois de terminada a parte filmada é que foi escolhida a tri-

lha sonora, por sugestão e orientação de Maurice Blackburn.

1968 — Recebeu no 4º Festival de Filmes de Chicago o «Hugo» de Ouro pela totalidade de seus trabalhos e por suas inovações artísticas e técnicas.

1969 — SPHERES — 7 min 28 seg., em cores. A parte filmada em técnica de pastel foi feita há mais de 20 anos, mas só recentemente McLaren se decidiu pela trilha sonora, que é feita com música de Bach.

1970 — Trabalha atualmente em pesquisas da utilização do som, em sua representação gráfica, como imagem.

EMBAIXADA DO
CANADÁ NO RIO DE JANEIRO
SERVIÇO DE CINEMA

COLABORAÇÃO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS

**CONSELHO DE EXTENSÃO E
ESCOLA DE BELAS ARTES**

DEZEMBRO / 1970

