



BRANCUSI FILMA

Philippe-Alain Michaud

Brancusi fotografia filme escultura

Abordando a inédita produção de filmes e as fotografias de Brancusi, o autor destaca como tais meios eram usados pelo artista como instrumentos de reflexão, que dialogavam com sua produção de esculturas. Na análise, coloca-se o ateliê do artista como espaço de trabalho em transformação, substituindo a ideia de apresentação das obras, pela de sua representação. As relações entre os meios são discutidas a partir de três processos de transferência: a fotografia como filme, o filme como fotografia e o filme como escultura.

Os filmes que Brancusi realizou entre 1923 e 1939, que acompanham e, em certa medida, condicionam sua atividade de fotógrafo, permaneceram até aqui invisíveis, a não ser pelos vestígios que constituem os numerosos fotogramas conservados nas coleções fotográficas do Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM). Mais do que sobre os filmes, talvez seja preciso falar sobre o filme, ou melhor ainda sobre filme; essa designação é a maneira mais justa de dar conta do caráter bruto, não filtrado, da matéria fílmica que Brancusi utiliza para documentar sua escultura, mas também para ativar as propriedades dinâmicas e trazer, assim, a relação que se acreditava até aqui dual entre escultura e fotografia a um grau de complexidade insuspeita. A entrada do acervo de filmes de Brancusi nas coleções do MNAM, o que se trata também de verdadeira descoberta, é muito recente para que se possam avançar conclusões definitivas: com o negativo original parcialmente decomposto, fazem-se necessários, sem dúvida, longos anos de pesquisa e de análise para que se consiga datar precisamente as imagens, identificar as figuras e os lugares em que aparecem, para reconstituir *in fine* uma montagem pertinente – montagem, aliás, que Brancusi talvez pensasse como assemblage rugosa e paratática. Pode-se, todavia, desde agora avançar hipóteses a propósito do filme capazes de confirmar ou potencializar o que a fotografia já nos ensinou.

BRANCUSI, FILM-MAKER | On discussing Brancusi's unpublished movie production and photographs, the author highlights how such media were used by the artist as instruments of reflection, which dialogued with his production of sculptures. In the analysis, the artist's studio is regarded as a workplace in transformation, substituting the idea of presenting the works through their representation. Relations between the media are discussed from the view of three transfer processes: photography as a movie, the movie as photography and the movie as a sculpture. | Brancusi, photography, movie, sculpture.

Brancusi, Coluna sem fim em Tirgu Jiu, fotografia em preto e branco, 1938

O ateliê como palco

Ao longo dos anos 20, depois que Man Ray lhe ensinou o uso de um equipamento fotográfico e também uma câmera, Brancusi instala em seu ateliê uma câmara escura, que é como o duplo em negativo no qual o espaço claro da escultura, submetido ao trabalho da reprodutibilidade, se decompõe e se transforma em imagem. Man Ray afirma ter sido, ao entrar pela primeira vez no ateliê do escultor, em 1921, imediatamente atingido pela luz que o inundava.¹ Uma luz tal, que tomaria, na definição da escultura, função metaplástica. De fato, no espaço do ateliê concebido como estúdio ou locação, Brancusi utiliza as cortinas brancas ou pretas, luzes incidentes e pedestais para modificar a apresentação das esculturas e subtrair delas toda aproximação idealista da forma. As cortinas que aparecem fixadas às paredes, nas fotografias como nas sequências filmadas, contrastam com os mármore claros ou os bronzes refletores, e os projetam em proeminência; as iluminações que dissolvem os contornos conferem às esculturas dimensão de impermanência e de instabilidade,² enquanto os pedestais, desassociados das esculturas, são empregados como elementos de montagem. A variação de enquadramentos, das luzes e dos contrastes, as combinações indefinidamente modificadas de esculturas e de pedestais, a incessante troca das peças das quais a fotografia faz a crônica transformam o próprio ateliê em um work in progress – um lugar de transformação dedicado tanto ao deslocamento das formas quanto a sua elaboração.

No fim dos anos 20, Paul Morand zombava da imagem ordinária do ateliê do artista que o cinema veicula: “O ateliê de um escultor, tal como é representado na tela por esses guardiães de estereótipos que são os diretores, é um campo san-

to cheio de estátuas em poses dramatizadas em mármore Carrara, pálidas como a morte, com sofás aqui e lá, bibelôs, todo um bricabraque de lembranças.”³

Nada disso no ateliê de Brancusi: ele não servia de vitrina ou de receptáculo ao ideal burguês da figura do artista, mas constituía um espaço de trabalho em transformação – uma “estrutura tectônica”,⁴ para retomar a feliz expressão de Friedrich Teja Bach. Como recorda Isabelle Monod-Fontaine, o ateliê estava dividido em duas zonas: uma, privada, reservada ao trabalho; a outra, pública, aberta aos visitantes, em que Brancusi fazia verdadeiras encenações de suas esculturas, jogando com os efeitos de aparição e a cenografia das luzes, substituindo a ideia de apresentação das obras, pela de sua representação.⁵ O pintor Reginald Pollak, que morou no beco Ronsin a partir de 1950 e se considerava discípulo de Brancusi, descreve assim a cenografia imaginada pelo escultor:

Numerosos bronzes estavam cobertos por tecidos que os protegiam da poeira, de modo que quando alguém entrava no ateliê, sua potência não era revelada imediatamente. Durante a visita, enquanto falava, Brancusi retirava os tecidos que dissimulavam as esculturas. O visitante ficava de início surpreso pelo polimento extremo dos bronzes, e pelos reflexos brincando em sua superfície, antes que a peça se tornasse identificável como tal. Brancusi preferia marcar as visitas do ateliê em função da estação e da hora, a fim de utilizar a luz natural. O pássaro no espaço estava localizado em frente a um triângulo vermelho escuro pintado diretamente na parede. Durante a conversa, Brancusi podia bruscamente deslizar uma cortina por meio de uma longa vara. Um quadrado de luz caía então, miraculosamente,



Brancusi, Coluna sem fim em Tirgu Jiu, fotograma de filme, 1938

*sobre a escultura, que se clareava intensamente. A superfície revelada da peça absorvia o estilhaço do sol antes de projetá-lo no olhar do visitante e cegá-lo. O efeito tinha algo de miraculoso e assustador...*⁶

As esculturas podiam ser reproduzidas em diferentes escalas e em diferentes materiais – mármore, gesso ou bronze –, de modo que aparecessem ao visitante simultaneamente de frente, de costas ou inclinada, e se encontravam ainda multiplicadas nos reflexos dos bronzes situação

em que se aboliam os valores do côncavo e convexo para criar nova volumetria complexa. Nos planos filmados do ateliê, Brancusi modifica a disposição das esculturas durante as mudanças de quadro ou deslocamento de eixos. Ele utiliza a armação da vidraça para produzir efeitos de sombras projetadas que, transformando as superfícies em grades, ativam os fenômenos de desenquadramento; o objeto se inscreve então em desequilíbrio, acima ou abaixo de seu enquadramento. Assim, *O Galo* é filmado em leve contracampo, parcialmente erguido em frente a uma cortina branca sobre a qual a luz, através da vidraça, forma um quadrado que se alonga em diagonal, por sua vez recortado pela sombra de um vitral com a metade aberta. Desse sistema de desenquadramentos intrincados, resulta um potente efeito de dissociação entre a escultura e o plano ao qual ela se furta. O espaço do ateliê é um espaço móvel e estilizado, lugar de constante recontextualização que forma cena na qual bruscamente pode surgir outro cenário, como numa mudança de plano. É assim que em 1926, durante sua primeira visita a Nova York, Brancusi diz ter tido a impressão de ver Manhattan surgir de seu ateliê em grande escala: “Aqui está, meu ateliê! Nada é fixo, nada é imóvel. Todos esses blocos, todas essas formas intercambiáveis com as quais podemos jogar como em uma experiência que se amplia e evolui.”⁷

Transferência 1: A fotografia como filme

Brancusi gostava de tirar ele mesmo suas fotografias. E certamente considerou fazer o mesmo em seus filmes, o que testemunha a aquisição de uma filmadora 35mm, que parece, no entanto, não ter sido utilizada.⁸ Man Ray conta como iniciou seu amigo, no início dos anos 20, na fotografia: “Eu lhe mostrei como tirar fotos e

como as revelar na câmara escura. A partir desse momento, ele continuou sozinho sem nunca mais me consultar. Um tempo depois ele me mostrou suas fotos. Elas estavam desfocadas, super ou subexpostas, riscadas e manchadas. Veja, disse ele, como era preciso reproduzir suas obras. Possivelmente ele tinha razão: um de seus pássaros dourados foi fotografado sob um raio de sol, de maneira que irradiava, como se tivesse uma auréola, o que atestava a essa obra um caráter explosivo.⁹

Talvez Man Ray, evocando o “caráter explosivo” do *Pássaro*, pensasse em *Explosante-fixe*, a fotografia que publicou em *Minotaure* em 1934: uma imagem singular, na qual se concentra o impacto dinâmico do desfazer-se, e que se torna oxímoro visual que exige do olhar jogo e reestruturação. A fotografia retira a escultura da ideia da forma; integrando o momento do acaso e do erro a sua representação; ela a projeta no tempo para fazer uma estrutura em devir, entre gênese e destruição.¹⁰

“Por que escrever sobre minhas esculturas? Por que não simplesmente mostrar suas fotos?”¹¹ Assim como Rodin ou Medardo Rosso antes dele, Brancusi considera a fotografia às vezes ferramenta de trabalho, meio de verificação e instrumento de reflexão. Seu amigo Berto Lardera define:

Para ele a fotografia era uma atividade crítica (...) um meio de contemplar e criticar suas esculturas, um meio de falar a respeito delas. É por isso que suas fotografias têm grande importância. Além disso, ele era certamente o melhor fotógrafo de suas obras. É todavia muito difícil fazer as reproduções dessas fotos, pois Brancusi trabalhava ligeiramente os negativos à mão, para evitar que as cópias ficassem demasiadamente duras.¹²

Brancusi utiliza a multiplicação das tomadas para romper com a divisão wölffliniana entre vista principal e vistas secundárias, desenvolvidas em *Comment photographier les sculptures*,¹³ e se desvia assim do idealismo de única visada ótima. Fazendo uso “de sua lógica de fixação”,¹⁴ a fotografia aparece como um filme desdobrado na simultaneidade. Mais relevante do que o uso da câmera, as fotografias de Brancusi são atravessadas por uma lógica fílmica que dissolve a identidade singular e os contornos da forma para produzir um novo objeto que cessa de receber a luz de maneira estática para refleti-la em movimento permanente. O uso de múltiplos negativos faz aparecer o espaço como um tecido de sombra e luz, e a sobreimpressão produz duplo efeito de transparência e profundidade. As variações de tomadas quebram a unidade aspectual da escultura, enquanto as composições no interior do quadro aparecem como montagens no plano; Friedrich Teja Bach menciona uma verdadeira *ars combinatoria*¹⁵ que toma às vezes coloração narrativa:

O pássaro no espaço aparece como forma em movimento. Contrariamente ao que costumamos ver nas fotos dos museus, em que o pedestal em geral não aparece, e a escultura é clareada a ponto de mal ser visível qualquer sombra,, a fotografia de Brancusi mostra O pássaro no espaço em voo, elevando-se a partir de uma estrutura de elementos claros e escuros postos em alternância, na qual os cilindros de pedra portadores parecem planar acima da caixa de madeira bruta situada embaixo.¹⁶

A fotografia de Brancusi é igualmente atravessada pela lógica do filme devido a sua abertura para a serialidade. Brancusi não para de refotografar suas esculturas, mudando foco, escala,

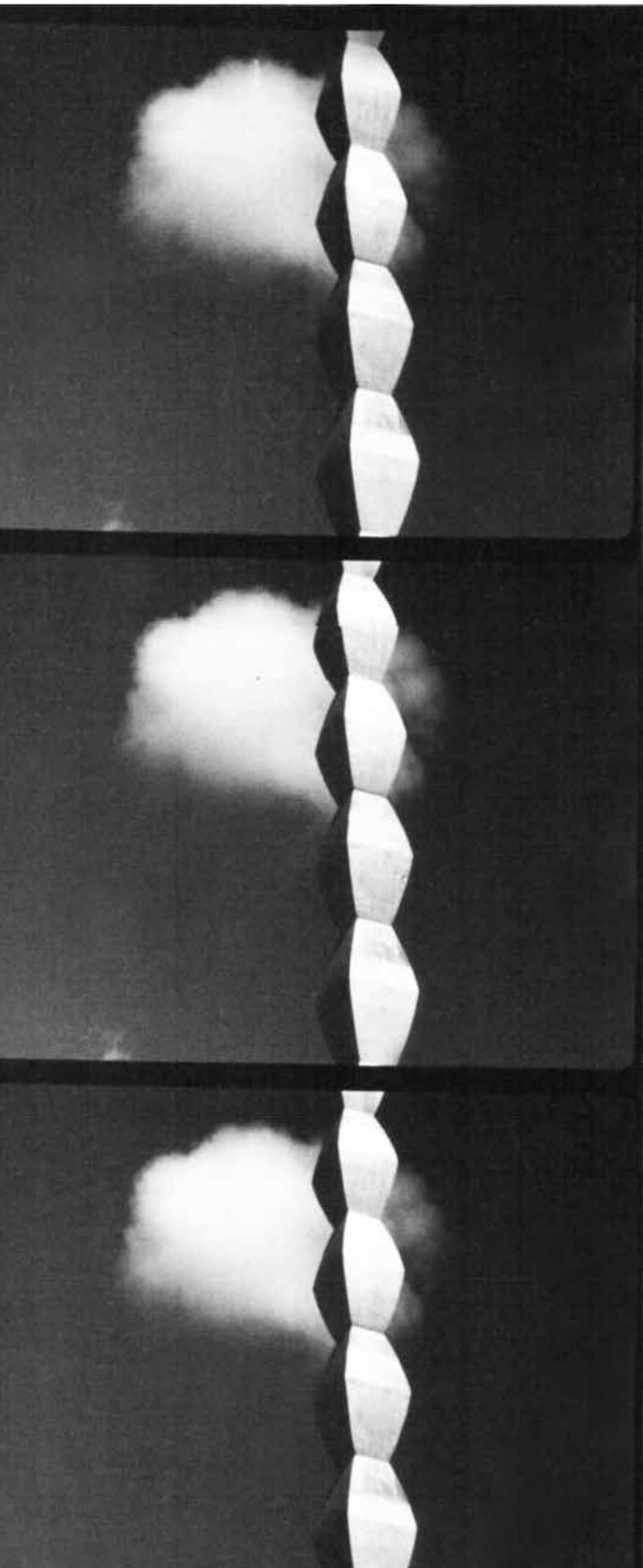
moldura, fonte e intensidade de luz. Nas séries dos *Pássaros no espaço*, por exemplo, são as luzes naturais vindas da vidraça ou filtradas por um vidro opaco, as composições artificiais produzidas pelas lâmpadas elétricas, ou ainda efeitos de sobre-exposição. Essa aproximação serial da fotografia reenvia em última instância ao próprio trabalho da escultura: 27 *Pássaros* realizados em período de 30 anos; o tema do *Beijo* retomado ao longo de 35 anos – as superfícies planas da pedra cúbica mudando de proporções, de grau de estilização, de função; três versões em mármore e nove fundidas em bronze de *Mlle Pogany*, entre 1912 e 1933; e, certamente, todas as *Colunas sem fim*, compostas de módulos uniformes, que são as séries das séries, abertas e virtualmente infinitas.

Transferência 2: O filme como fotografia

Brancusi utiliza primeiramente o filme para documentar o processo de produção em seu desenrolar: pode-se vê-lo no exterior do ateliê, de pé sobre um bloco de pedra que está em vias de serrar, como se fosse ele mesmo uma coluna sobre seu pedestal, depois trabalhando na construção da chaminé, ou ainda em vias de desmontar a *Coluna sem fim* de Voulangis em outubro e novembro 1927 no jardim de Steichen, que retornara aos Estados Unidos.¹⁷ Brancusi utiliza sobretudo a função processual do filme na longa sequência consagrada, durante a viagem à Romênia, à construção da *Coluna* de Târgu Jiu, cuja armação de metal descobrimos e sobre a qual são sucessivamente enfiados módulos romboides como pérolas gigantes. Brancusi utiliza enfim o filme para registrar o movimento das próprias obras:¹⁸ movimento mecânico da *Leda*, movimento manual do *Peixe* – em um plano espetacular, Brancusi bate com a palma da mão para fazê-lo virar-se sobre

ele mesmo – ou o do *Recém-nascido*, que se vê oscilar sobre seu pedestal. Numerosas esculturas suas, conhecidas por ser apreendidas em movimento, vibram realmente, à maneira das construções cinéticas de Naum Gabo, dos móveis de Alexander Calder ou do *Modulador Espaço-Luz*, de Moholy-Nagy apresentado em Paris em 1930.¹⁹ O uso que Brancusi faz do filme, no entanto, não é simplesmente diacrônico e processual: ele o utiliza também como um instrumento de regressão formal que quebra a unidade da escultura ameaçando seu contorno e sua identidade. O estudo dos fragmentos de película conservados informa que o escultor utilizou, para as filmagens da *Leda*, muitos tipos diferentes de película. Sem dúvida ele procurava testar a sensibilidade das emulsões e produzir diferentes efeitos de luz.²⁰ A unidade da forma é destruída pelas iluminações calculadas em minúcias. Nesse jogo extraordinariamente complexo, se entrelaçam e se correspondem as sombras sobre o muro, a refração da luz e os reflexos do ateliê no corpo polido da *Leda*, mas também os reflexos desses reflexos no pedestal de metal, por sua vez animado com movimento circular produzido por um motor de gramofone, modificado a fim de girar nos dois sentidos. A esse movimento escultórico combina-se o movimento cinematográfico constituído pelas numerosas panorâmicas. Se se acrescenta enfim o fato de que Brancusi podia projetar a película desenvolvida em ritmos diferentes, compreende-se que o filme representava para ele um verdadeiro meio de aumentar a potência plástica de suas esculturas.

Eu não poderia jamais imaginar um homem transformado em cisne, declarava Brancusi; impossível! Mas uma mulher, sim, sem dificuldade. Reconhece-a nos traços desse pássaro? Ela está de joelhos, inclinada para trás (...) E estes pontos luminosos, elevados,



*eram seus seios, sua cabeça... mas eles foram transformados em formas próprias dos pássaros. E no fio do movimento de rotação, eles se transformam para sempre em vida nova, em ritmo novo.*²¹

Leda, virando-se sobre sua base e não cessando de se transformar aparece como uma metáfora em ato da metamorfose do personagem mitológico que ela evoca. Igualmente, *O Peixe*, cujo perfil esguio é pulverizado pela luz e pelo movimento, parece evocar em sua moldura leve dificuldade como se em meio aquático.²²

O filme, tal como Brancusi o utiliza só pode ser pensado a partir de um processo de transferência e inversão generalizado entre suas propriedades e as da fotografia. Em seu *Autorretrato*, Man Ray relata que, enquanto ele se propunha realizar [a tomada de] um retrato de Brancusi, este respondia que ele preferia escolher ele mesmo a imagem que o representaria entre as de um filme: "Eu me conformava com todas as suas vontades (...) Eu gastava uma centena de metros de película enquanto ele trabalhava no ateliê. Fizemos uma projeção em câmera lenta, e ele apontou a tomada que aprovava."²³ Se a fotografia resulta às vezes de um recorte na película fílmica, reciprocamente o filme pode proceder de uma lógica fotográfica:²⁴ as curtas seqüências justapostas, sempre em plano fixo, da *Coluna de Târgu Jiu* gravam diferentes composições nubladas em segundo plano e as mudanças de luz que produzem, a cada vez, uma modificação das sombras projetadas: ora, a *Coluna* inteiramente em silhueta apresenta uma face preta, à esquerda ou à direita; ora, seus motivos mais ou menos transparecem, revelando o relevo do tronco. Cada plano é estático. No interior da moldura, tudo é imóvel, mas na passagem de uma seqüência a outra o movimento aparece. O filme,

feito de justaposições de planos mal juntados é um dispositivo escultórico: associado sem ligação, os planos são composições não fixas submetidas a reagenciamentos indefinidos.

A filmagem coloca em questão a noção de contorno; as refrações, as sombras projetadas ou a luz tornam-se parte integrante da escultura, cuja identidade elas explodem;²⁵ a troca dos pedestais aparece igualmente como um equivalente plástico dos fenômenos de montagem no interior do plano, e a posição das cabeças de *Musas*, repousando na vertical sobre sua base, parece inspirada pelo enquadramento em plano geral: a lógica do filme permite remontar a um estado pré-estático, incoativo, da escultura. Esta aparece através do prisma da película como uma figura parcial que o plano cinematográfico permite “re-espacializar” em seu próprio parcelamento, uma forma em equilíbrio precário ou intrinsecamente instável (vertical no *Pássaro no espaço*, horizontal no *Peixe...*) que, cessando de ser limitado por suas superfícies, se irradia no espaço virtual que ocupa provisoriamente.

Transferência 3: o filme como escultura

No fim dos anos 70, um dos maiores cineastas da cena experimental americana do pós-guerra, Paul Sharits, vai a Târgu Jiu – destino na época suficientemente inacessível para que essa viagem tenha significação particular. O cineasta filma, em rápidos e desvinculados golpes de zoom, *A porta do beijo*, *A mesa do silêncio* e *A coluna sem fim*, cuja silhueta monumental e graciosa se destaca fora de escala contra o céu. Ele mostra incidentalmente as decorações dos telhados, as colunatas e balaustradas das casas de madeira tradicionais que aparecem no desvio de um plano fugitivo, como origens vernaculares da *Coluna*. Sobretudo de maneira enigmática

e profunda, Sharits reencontra intuitivamente a linguagem fílmica de Brancusi, mesmo nos *travelings* tecidos, feitos da janela do trem, o que parece repetir em cores aquilo Brancusi tinha realizado 40 anos antes. Transforma da mesma maneira as paisagens rurais romenas em faixas ornamentais sobrepostas, alternativamente escuras e claras. A viagem a Târgu Jiu²⁶ aparece na filmografia de Sharits como um *hapax*. A maior parte de seus filmes, de fato, repousa sobre construções realizadas imagem a imagem que visam pôr em questão o ilusionismo fotográfico: constituídos de quadros de cor pura alternados em ritmo acelerado, eles se esmagam sobre a tela para refluir no espaço de projeção, tomando assim espessura e profundidade reais, ao mesmo tempo que os contornos da imagem se dissolvem. Essa “cruza” do filme fora de seu leito está ainda reforçada pelo uso das instalações multite-las que quebram a unidade singular da superfície de projeção. Se Sharits fez a viagem de Târgu Jiu, formemos a hipótese de que ele procurava assim, através da escultura de Brancusi, elucidar o estatuto de seus próprios filmes. Inversamente, a viagem de Sharits permite tomar a dimensão escultural do filme segundo Brancusi.

Para ele como para Sharits, o filme é afetado de materialidade e se transforma em escultura – uma união descontínua de planos que brincam como faces de um objeto. Os animais, as construções em ruína,²⁷ o jardim sob a neve, o ateliê sob a chuva, a vegetação, as matérias informes que aparecem aqui e ali nas imagens gravadas por Brancusi não são simples notações documentais ou anedóticas: se o filme é concebido como uma proposição plástica, os motivos não esculturais tornam-se, no filme, momentos da fenomenalidade escultórica. Em reciprocidade, a escultura torna-se expressão da materialidade do

filme: enquanto se desenrola manualmente a película para observá-la a olho nu, a *Coluna* parece uma perfuração no centro da imagem que ela divide de modo simétrico. Então a escultura aparece, atravessando os planos de parte em parte, como a própria imagem da continuidade fílmica.

Philippe-Alain Michaud é historiador da arte e curador da coleção de filmes do *Musée national d'art moderne no Centre Georges-Pompidou*, em Paris. Pesquisa relações entre cinema e artes visuais. Autor de livros como: *Aby Warburg et l'image en mouvement, Le peuple des images e Sketches: l'histoire de l'art et le cinéma. Foi curador das exposições Comme le rêve, le dessin (Paris, Musée du Louvre-Centre Pompidou, 2002) e Le mouvement des images (Paris, Centre Pompidou, 2006).*

Tradução Marina P. Menezes de Andrade

Revisão técnica Cezar Tadeu Bartholomeu

NOTAS

Texto originalmente publicado em: *Brancusi Film Photographie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2012.

1 "Fiquei desorientado por causa da brancura e clareza do recinto." Man Ray, *Autoportrait* (1963). trad. fr. Anne Guérin. Arles: Actes Sud. 1998: 273.

2 Ver Jürgen Partenheimer. *Constantin Brancusi. Der Künstler als Fotograf seiner Skulptur. Bin Auswahl 1902-1943*. Zurich: Kunsthaus Zurich, 1976: 20-25.

3 Paul Morand. "Brancusi", *An Exhibition of Sculptures by Brancusi*, Chicago: Arts Club of Chicago, 1927.

4 Friedrich Teja Bach. *Brancusi. Photo Reflexion*. Paris: Didier Imbert Fine Art, 1991: 21.

5 Ver Isabelle Monod-Fontaine. "Brancusi scenographe", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 17-18, "L'oeuvre et son accrochage", 1986: 61.

6 Reginald Pollack. "Brancusi's Sculpture Versus his Homemade Legend", *Art News*, v.58, n.10, février 1960: 63 e seguintes, citado em Partenheimer, op. cit.: 38. Após uma visita ao ateliê de Brancusi em 1935, Sibyl Moholy-Nagy descreve quase nos mesmos termos a maneira com a qual encenava a apresentação de suas esculturas. Ver, em *Brancusi Film Photographie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2012: 25, Clément Cheroux, "Mobilis in mobili", citando Sibyl Moholy Nagy, *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, Cambridge/Londres: MIT Press, 1969: 113 e seguintes.

7 Citado por Dorothy Dudley. "Brancusi", *DIA*, n.132, 1927, citado em Teja Bach, op.cit.: 23.

8 Conservaram-se as faturas de tiragem de diferentes laboratórios com as quais Brancusi trabalhava. Ver, em *Brancusi Film Photographie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2012: 222, nota 2, Alexis Constantin, "Brancusi cineaste: un état des lieux".

9 Man Ray, op.cit.: 274-275.

10 Hilton Kramer nota que Brancusi multiplicava as fotografias de objetos em seu ateliê a fim de ativar as nuances variáveis que não poderiam ser fixadas em vista única e definitiva. Mesmo os objetos em plano geral são claramente ligados ao meio no qual se inscrevem por suas sombras e suas luzes variantes. Na fotografia, o caráter fugitivo e fragmentado da escultura é captado, o que interdita toda apreensão intuitiva imediata do objeto em sua totalidade. É assim que Kramer revela uma contradição entre a atividade do escultor visando à conclusão da forma e a do fotógrafo procurando dar à forma uma dimensão inacabada. Ver Hilton Kramer. *Brancusi. The Sculptor as Photographer*, Lyme (Connecticut)/Londres: Callaway Editions/David Grob Editions, 1979.

- 11** Citado por Friedrich Teja Bach, "La photographie de Brancusi" em Margit Rowel (dir.), *Brancusi*, Paris: Centre Pompidou/Gallimard, 1995: 312.
- 12** Berto Lardera citado em Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen Plastischen Formen*, Cologne: Dumont Buchverlag, 1987: 267, e em Friedrich Teja Bach, *Brancusi. Photo Reflexion*, op.cit.: 34, nota 10.
- 13** Ver Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures. 1896, 1897-1915*, trad. fr. e éd. Jean-Claude Chirrollet, Paris: L'Harmattan, 2008.
- 14** Friedrich Teja Bach. *Brancusi. Photo Reflexion*, op.cit.: 27.
- 15** Ibid.: 18.
- 16** Ibid.: 12.
- 17** Man Ray declarará a propósito da *Coluna de Voulangis*: "Eu não lembro se fotografei a demolição em curso; se sim, eu devia entregar os negativos a Brancusi, como fazia frequentemente a seu pedido." Man Ray, *Autoportrait*, op.cit.: 281. Man Ray não se recordava mais da filmagem, mas sua observação incitaria a pensar que ele é o autor da sequência da desmontagem da *Coluna*.
- 18** Benjamin Fondane notava em artigo publicado no *Les Cahiers de l'Étoile*: "[Brancusi] ama o cinema quando seu jogo é mover e eu me lembro que ele me indicou *La Foule noire*, filme de máquinas." Benjamin Fondane, *Constantin Brancusi* (1929), Nîmes: Fata Morgana, 1995: 41. Não encontrei qualquer vestígio do filme evocado por Fondane.
- 19** Sobre a necessidade, constantemente destacada por Brancusi, de realizar as filmagens cinematográficas "somente adaptadas" à representação de suas obras, ver Carola Giedeon-Weleker, *Moderne Plastik. Elemente der wirklichkeit, Masse und Auflockerung*. Zurich: Hans Girsberger, 1937: 19.
- 20** Ver, em *Brancusi Film Photographie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2012: 223, Alexis Constantin, "Brancusi cinéaste: un état des lieux", assim como Francisca Parrino, "A proposito di Brancusi e il cinema d'avanguardia", em Paola Mola (dir.), *Brancusi. L'opera al bianco*, Genève/New York: Skira/the Solomon R. Guggenheim Foundation, 2005: 165-167.
- 21** Citado por Malvina Hoffman, *Sculpture Inside Out!*, New York: Norton and Co., 1939: 52.
- 22** Por diferenças entre as fotografias realizadas com um aparelho, distingue-se com facilidade nas tiragens de fotogramas uma leve flutuação, como se percebêssemos ainda em estado latente o encadeamento fílmico do qual suas imagens foram retiradas. Para uma análise das fotografias do *Peixe*, ver Thomas Kölhofer, "Schwerloser Stillstand und Bewegung", *Brancusi als Fotograf. Ein Bildhauer fotografiert sein Werk*, Berne: Benteli Verlag, 1998: 17-18.
- 23** Man Ray, *Autoportrait*, op.cit.: 279. O retrato é publicado em *Photographs by Man Ray 1920-1934*, New York: Hartford, 1934: 79 (acervo Brancusi, Biblioteca Kandinsky, Musée national d'art moderne, Paris, L 121).
- 24** Brancusi chegou a utilizar o filme fotográfico para carregar sua câmera de cinema 35mm. Ver no texto de Clément Chéroux, "*Mobilis in mobili*": 27.
- 25** "Como sobressai com evidência nas fotografias que o próprio Brancusi tirou dos *Pássaros*, ele utilizava a luz natural direta para criar na superfície das formas curvas os estilhaços de luz que considerava a conclusão da obra". T. Spear, "Brancusi's Birds", New York, 1969: 105, citado em Partenheimer, op.cit.: 38.
- 26** Paul Sharits, *Brancusi's Sculpture Ensemble at Tirgu Jiu, 1977-1985*, 16mm, cor, sonoro, 21 minutos. Existe uma versão do filme para duas telas, com duração de 10 minutos.
- 27** Trata-se de edifícios situados no número 18 da rua Sauvageot (Paris XIVe), hoje desaparecida. Brancusi tinha adquirido esse terreno nos anos 20 para construir um ateliê, mas esse projeto não aconteceu. Ver Marielle Tabart e Doina Lemny, *La Dation Brancusi*, Paris: Centre Pompidou, 2003: 74.