

Por entre imagens e poéticas de Antônio Bandeira
Meize Regina de Lucena Lucas

Diante de uma imagem estamos sempre diante do tempo. A afirmação nada tem de nova e apenas ecoa o que já afirmaram Giulio Carlo Argan e Georges Didi-Huberman.¹

O olhar é sempre um exercício que se faz no presente. O objeto – a obra de arte – se presentifica no momento de minha ação; não importa o quão antiga ou nova ela seja. Ao olhar, invocamos tantas imagens guardadas na memória, estabelecemos redes e tecemos sentidos e significados. Ao puxar a teia da memória, criamos séries e estabelecemos relações. Em face de uma obra, o passado não cessa de se configurar diante de nós. Não importa sua idade, se marcada pelas ranhuras deixadas pelo tempo ou se ainda exala tinta fresca.

Ao mesmo tempo, nossa ação inscreve a obra num projeto de futuro. Quando escolhemos contemplar e analisar uma obra em nosso tempo, introduzimo-na em nossos sistemas de cultura. Assim, a obra, quando retomada, se configura em nosso tempo como um novo problema, pois o objeto se mantém constante através do tempo, mas as consciências, não. Logo, as relações que são estabelecidas se modificam.

Ao estudar as formas e as narrativas cinematográficas, aprendemos que entre o espectador e o realizador estabelece-se um acordo tácito. Enquanto durar a projeção, esse mundo criado na tela será real e suas regras de funcionamento serão válidas. Mas há ainda outros acordos. Ao reconhecermos alguém em uma imagem, tendemos a identificar como verdadeiras as paisagens, as pessoas e as ações ali presentes. Esse acordo não entra em choque com o primeiro; apenas lhe dá nova configuração. Aceitamos que estamos vendo aquele sujeito dentro de determinados limites, ditados pela ação da câmera e pelo tempo de projeção.

Assim, identificamos esta como uma imagem não ficcional, que pode ou não estar disposta em uma narrativa documentária. Não confundir a ideia de não ficção com

real. Não se recorta através da ação da câmera um pedaço do real. As interfaces entre essas duas formas de linguagem – ficcional e não ficcional – são várias e dificilmente podem-se estabelecer rígidas fronteiras entre elas. No entanto, essa imagem que aqui chamamos de não ficcional possui uma singularidade em relação à imagem ficcional em nossa cultura visual:

Imagens pictóricas ou descrições orais/escritas de testemunhas oculares, a partir dos mesmos fatos, obtêm reações qualitativamente diversas. [...] De onde advém a surpreendente intensidade que a imagem não ficcional pode adquirir e como podemos defini-la de modo mais preciso? [...] De modo mais preciso, podemos destacar uma etapa central na constituição desta imagem, mediada pela câmera, que é a tomada propriamente. A circunstância da tomada, para sermos mais precisos, é algo que conforma a imagem-câmera de um modo singular no universo das imagens. Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior; ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal.²

Esse estatuto particular da imagem não ficcional é fundamental para entender sua composição, a dinâmica na tela e as formas de percepção de que é capaz de gerar. A imagem de não ficção, ao trabalhar com o mundo que existe para além da ação da câmera, torna os sujeitos captados e suas ações dados sensíveis do mundo.

Os filmes sobre artistas inserem-se nesse universo. O que move a realização de um filme dessa natureza? Não se trata, obviamente, de simplesmente ver o artista e ao mesmo tempo registrar para a posteridade sua figura, seus gestos, sua fala ou mesmo o momento em que produz. No entanto, não se pode descartar a força dessa presença no écran. Afinal, em nosso tempo, estabelecemos uma relação sólida e fundamental entre a obra e o autor. A comoção diante da obra pode transferir-se para a comoção diante do autor. A força de um quadro, de um livro ou mesmo de um filme, em nossa sociedade,

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

2 RAMOS, Fernão Pessoa. O que é um documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. *Estudos de cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 201.

reside também naquele que o concebeu e o realizou. Isso diferencia o artista do simples realizador que apenas domina uma técnica; não há sombra de “um gênio criador” e de uma expressão própria que individualiza a obra. Logo, não é todo e qualquer sujeito que possui a capacidade de evocar a unidade obra-artista geradora de comoção. Aproximar-se do sujeito criador seria uma forma de compreender a obra.

Esse tipo de filme se caracteriza, de modo geral, por um mesmo formato ou pela presença de alguns elementos recorrentes. Vemos o artista a repetir pequenos gestos cotidianos em seu ateliê e em sua casa, a caminhar pelas ruas de sua cidade, a conversar com amigos e parentes, a realizar seu trabalho. Muitas vezes se intercalam essas imagens com outras de suas obras e com entrevistados. Por vezes, um crítico, um estudioso, um parente ou um amigo nos lega(m) suas impressões sobre a pessoa em questão; evocam memórias, fatos esquecidos e curiosidades. O próprio pode ser também entrevistado e visto no momento em que realiza uma obra. Por vezes, há um narrador que “explica” ou expõe o trabalho do artista e a visão que ele tem do mundo. Alinhando-se diferentes aspectos da vida do artista e as explicações sobre sua atividade em uma narrativa que dota esse discurso de coerência, cria-se uma forma específica de compreensão da obra e, muitas vezes, do artista.

Para além da explicação há também uma dimensão documental nesses filmes. Em certa medida, podemos dizer que esse tipo de filme responde a necessidade de documentar o que é considerado importante. Em se tratando de cultura, se elege o que merece ser apreendido e compreendido em dado tempo e, também, a ser legado para a posteridade de forma a constituir a tradição de uma sociedade ou de um gênero artístico. O filme, como já foi exposto, não é um recorte do real. A filmagem é um ato e como tal deve ser compreendido. Não se trata apenas de escolher o que merece registro, mas também a forma como isso deve ser feito. O filme constrói formas de compreensão da obra e do seu criador na medida em que o percurso de filmagem e a montagem buscam

produzir um todo significante. Mas, como foi dito no início deste texto, a imagem só existe no presente, pois o olhar sempre é uma ação que se faz no presente:

E o que se aceita ou se recusa é, na realidade, a coexistência com a obra, a qual está fisicamente presente e, apesar de pertencer ao passado, ocupa uma porção do nosso espaço e do nosso tempo reais. Não temos alternativa: é um dado da nossa existência. Se lhe reconhecemos um valor; devemos inseri-lo e justificá-lo em nosso sistema de valores; caso contrário, devemos nos livrar dele fingindo que não o vemos, removê-lo ou mesmo (como muitas vezes aconteceu e acontece), destruí-lo.³

Ao inseri-lo (o filme) em nosso tempo, construímos novas relações entre esse objeto e os demais. E, no caso dos filmes sobre artistas, relações entre ele, sua obra e as formas estabelecidas de juízo e de valoração sobre a obra. Assim, o filme abre a possibilidade de novas formas de conhecimento, pois o pensamento se nutre da imagem. Ao ver um filme (ou outras imagens como a fotografia e a pintura), estabelecemos relações – especulativas e imaginativas – entre aquilo que eu vejo e aquilo que eu sei de alhures.⁴ Assim, no caso das obras de arte, tem-se novas formas de fruição e de compreensão.

Nos filmes que se propõem a ser documentários ou filmes de não ficção, o dado sensível do mundo – os sujeitos, as paisagens e as ações – chegam à tela como resultado de uma ação. Logo, cabe perguntar o que, como e por que filmar. Essas ações antecedem o filme que se completa na mesa de montagem.

Essa questão faz-se primordial em face do material que temos à disposição: algumas filmagens enfocando o artista plástico Antônio Bandeira em sua cidade natal, Fortaleza, entre aproximadamente 1961 e 1962. O material integraria um filme sobre o artista plástico, mas nunca chegou a ser montado nem todo rodado. Será que podemos chamar de filme imagens que não chegaram à mesa de montagem? Como trabalhar o que

3 ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit. p. 25.

4 DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit.

ficou pelo caminho, mas que mantém sua força e se faz ato de ver no presente?

Estrigas, em seu livro sobre Bandeira,⁵ reproduz o “Roteiro ilustrado de Bandeira sobre um filme sobre ele”. Pouco mais de cinco páginas intercalam ilustrações e textos sobre a vida de Bandeira. Texto poético que remete à trajetória – espacial e sentimental – do artista e que já servira como texto final do catálogo de sua exposição realizada em Fortaleza, no MAUC, em 1961. O texto de sua própria autoria propõe uma cronologia que tem início na infância, atravessa Fortaleza, passa pelo Rio de Janeiro e chega a Paris; a forma de narrá-la é cíclica, pois não há mudança em suas percepções à medida que o tempo avança ou ele, Bandeira, se desloca. O que sobressai desse texto são as impressões que parecem acompanhá-lo desde tempos imemoriais: “Primeiro me deram de presente as nuvens, depois uma sunga de veludo vermelha, e aí começou a nascer uma liberdade imensa. Infância girou em torno de uma árvore, era um sólido flamboyant vermelho, preto e amarelo que um dia se tornaria quadro, ou melhor, em seqüência deles, em pintura talvez.”⁶

94

Comparando os desenhos que compõe o roteiro, observa-se que várias imagens não chegaram a ser produzidas, caso da cena com lavadeiras, do ateliê e noturnas de Fortaleza. Por outro lado, existem imagens que não constam do roteiro.

O filme (se é que assim podemos chamá-lo) tem a duração de 15 minutos e nele vemos o material bruto das filmagens sem nenhum tratamento. Exemplo disso é uma cena filmada do interior de um carro em movimento. A câmera colocada no banco de trás registra o motorista, e através da janela se vê a paisagem da cidade. Em outros momentos, vemos Bandeira repetir o mesmo gesto ou movimento, como quando atravessa uma porta ou desce uma escada. O que demonstra que, longe de flagrantes, ao acaso, há uma clara necessidade de se criar a impressão de naturalidade das filmagens. O artista é colocado em situações de sua vida, caso das cenas em que se encontra no navio, referência à sua saída

5 ESTRIGAS, *Bandeira: a permanência do pintor*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2001.

6 ESTRIGAS. Op. cit. p. 84

do Ceará e seu deslocamento entre Paris, Rio de Janeiro e Fortaleza. Há, ainda, os vários perfis de Bandeira que observa a paisagem, as crianças que sem cerimônia atravessam com suas bicicletas na frente das lentes e aqueles que olham para a câmera, objeto sem dúvida peculiar para a época. Cenas que se enfileiram sucessivamente segundo o momento em que foram realizadas.

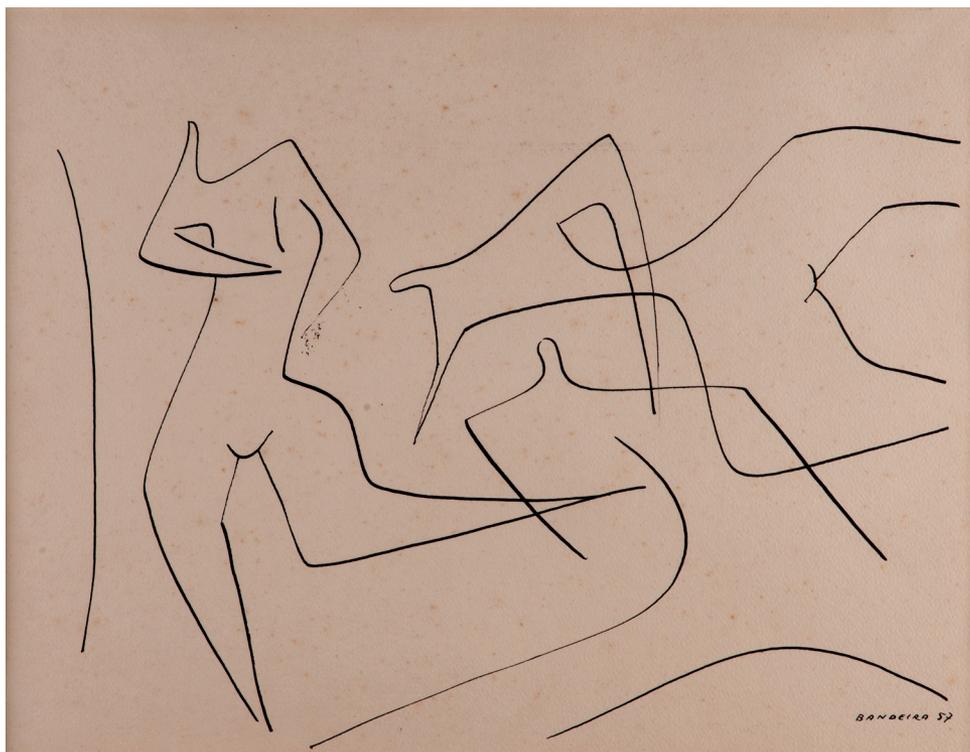
Há também cenas em que Bandeira, mesmo ciente da presença da câmera, não precisa evitá-la com o olhar. Trata-se das várias e longas cenas em que está na fundição e depois na praia com os jangadeiros. Bandeira é também ausência. São cenas do cais, do mar, da praia, dos trabalhadores da fundição.

Em todas as seqüências, a preocupação estética: o melhor ângulo, a beleza do reflexo da luz no mar, a escolha entre o plano aberto ou fechado. É importante frisar a ausência de som. Os primeiros equipamentos leves de filmagem e som sincrônico só seriam introduzidos no Brasil poucos anos depois. Não há também narração, música ou qualquer outro tratamento sonoro.

Independente dos tipos de imagem encontrados ao longo desses 15 minutos de filmagem, é necessário pensar na dinâmica entre a câmera e seu objeto no momento da captação da imagem. Os homens e as paisagens não estão em cena apenas como informações. Mais do que meramente informar, eles têm como tarefa fazer de si mesmos acontecimentos sensíveis, ou melhor, funções dramáticas, elementos rítmicos, aparições, desaparecimentos, metáforas:

Pas plus que les miroirs, le cinéma n'est transparent à ce qu'il montre. Montrer n'a rien de passif, d'inerte, de neutre, et quelle que soit la clarté de l'être ou du moment représentés, l'action de montrer; elle, reste opaque; elle reste une action, un passage, une opération, c'est-à-dire une turbulence, un trouble, une non-indifférence. Cette opacité du geste créateur nous gêne et nous préférons faire comme si le monde nous était donné de plein droit et de bonne grâce, translucide et léger, dépourvu des ambiguïtés, déçagés des servitudes du travail du langage et du jeu de la relation, sans montage ni démontage.⁷

7 “Tal como os espelhos, o cinema não é transparente com o que ele mostra. Mostrar não tem nada de passivo, de inerte, de neutro, e qual seja a nitidez do ser ou do momento representados, ela permanece opaca;



95

Humanos na paisagem erótica
Nanquim sobre o papel
27 x 35 cm
1957

Não há narração nem cartelas de texto nesse filme. Logo, o que no roteiro aparece como texto e imagem aqui existe apenas como imagem. As possibilidades de leitura e compreensão são, portanto, visuais.

O filme (ou quase filme) tem início na fundição – o que remete não só à família, mas às suas primeiras formas de impressão do mundo e de compreensão desse mundo – e em seguida desloca-se para a praia. Primeiro o litoral dos jangadeiros e depois o do cais, do navio. Estamos no domínio do tempo linear. Mas ele não é o único.

Uma imagem se destaca nesse pequeno filme: o momento em que risca a areia com um graveto. A imagem, apesar do preto e branco, nos lança ao seu universo de cores e traços de seus quadros e à lírica que pontuou grande parte de sua obra.

Mas há também a força da presença do artista diante do cotidiano que, para ele, é virtualidade para a construção de imagens. O homem grande e largo que lança o olhar fixo a um objeto (ou seria a um movimento?) da fundição mergulha em si e parece construir pontes entre o passado e o presente: momento de apreensão e produção.

As leituras do roteiro e do filme nos conduzem à memória de um tempo e de um espaço que se fez matéria na obra de Antônio Bandeira. O filme (ou quase filme) interessa pelo que propõe em termos de um filme sobre artista. Em vez da compreensão dada pela fala que explica o universo de construções do artista e o cenário em que vive e produz, temos a trajetória do homem. O deslocar entre Fortaleza e Paris representa a formação do artista – que teve início ainda na capital cearense –, as mudanças de residência e os lugares que amou e desamou, como ele próprio dizia. No lugar dos períodos que se sucedem cronologicamente

e caracterizam as diferentes fases da obra de um artista, vemos as impressões que carrega por toda a vida.

As filmagens foram feitas no segundo retorno de Bandeira ao seu Estado, quando já era reconhecido no País e no exterior pela sua obra. No roteiro do filme, escrito pelo próprio Bandeira, estão presentes o litoral, os jangadeiros, os trabalhadores da fundição, o navio, o cais e nas suas pinturas os títulos: *As árvores*, *Noite sobre a cidade*, *Cidade Adormecida*, *Cais*. O filme proposto por Bandeira para falar de si próprio escapava do figurativo, assim como sua obra. O cotejamento entre a obra plástica e as referências espaciais – Fortaleza, Rio de Janeiro, Paris – presentes no filme impulsionam uma leitura de Bandeira que inscreve a luz e as impressões de menino como essenciais.

A presença de Bandeira e de suas memórias evocadas a partir dos fotogramas cumpre ainda a função de sensibilizar aquele que se debruça sobre a obra do artista, e assim o faz pensar nas cores e nos traços que permearam suas telas e cruzaram as páginas de cartas e poemas que também atravessaram o tempo. Em face do desaparecimento físico do artista, detemo-nos nos fragmentos de passado que permitem atualizar sua figura.

ela permanece uma ação, uma passagem, uma operação, quer dizer uma turbulência, um distúrbio, uma não-indiferença. Essa opacidade do gesto criador nos incomoda e nós preferimos fazer como se o mundo nos fosse dado de pleno direito e de bom grado, translúcido e leve, desprovido de ambigüidades, livre dos ócios do trabalho de linguagem e do jogo da relação, sem montagem nem desmontagem." COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1997. p. 11-12.



Algumas imagens do documentário tratado no texto.