

Bandeira e a performance na fotografia
Silas de Paula

Tirar fotografia e copiar as feições implica [...] em construção de uma significação global e implícita que integra da melodia da língua até a dubiedade de atitudes e valores. A fotografia, nessa perspectiva, também é capaz de gerar o sonho, o magnetismo, a ilusão. (FIGUEIREDO, 2006, p.6)

Antônio Bandeira deixou um acervo de fotografias do qual é protagonista. Embora o seu trabalho artístico tenha uma importância inquestionável, o que nos interessa aqui é o personagem das fotos. A pergunta a ser feita não é apenas sobre o que essas imagens significam ou fazem, mas o que querem – o que alegam e como respondemos.

Ao posarmos para uma foto, estamos respondendo à presença (implícita) do contemplador e assumindo a postura de um 'eu' imaginário diante de qualquer contemplação. É uma imagem que 'apresenta a apresentação', que realiza a performance do desejo de abrir mão de uma conexão estável e definitiva entre ela e seu referente e que revela a produção infundável da subjetividade. Para Foucault (2005), a nossa subjetividade e identidade estão intimamente ligadas e nada existe fora da linguagem e da representação, tudo é posto em jogo por estratégias discursivas e práticas representacionais.¹ A tentativa do personagem é, quase sempre, de construir um pacto de leitura entre o "eu" imaginado e o contemplador.

Corroborando de certa forma com Foucault, Philippe Lacoue-Labarthe (1986) argumenta que, ao se levantar no século XIX a questão sobre a fotografia ser ou não arte, deixava-se de lado um ponto fundamental: o que a fotografia pode nos dizer sobre arte ou representação? Para ele, Baudelaire, ao ver a fotografia como a antítese da arte, mais do que questionar o aspecto duplicativo do *medium* que arruína o gesto artístico, apontava, sem querer, um aspecto importante e inovador: a sua teatralidade. E, se levarmos em conta que o retrato ou *portrait* de alguém é quase sempre um ato de cumplicidade entre o fotógrafo e o fotografado – é uma cena construída –, até que ponto o "artista Bandeira" interferiu na criação de seus personagens?

Em 1961, já reconhecido, Bandeira posou para uma série de fotos no Museu de Arte da UFC (MAUC), que ficou com sua família. Um ensaio fotográfico, do qual escolhemos uma imagem (fig.1) que demonstra não só a teatralidade do processo, mas um olhar que caracteriza boa parte da fotografia contemporânea – a complexidade "ficcional" do cotidiano. Parece um momento de encontro "não oficial" num local sagrado, um templo de imagens, onde o humano está presente nas formas que procuram [des]sacralizar as tensões criadas por ritos do passado, mas ao mesmo tempo permite que percebamos um outro ritual que se inicia e finda com Bandeira na soleira da porta: o círculo do olhar entre os personagens da foto. Quem é o sujeito ou o objeto da imagem? O artista, pouco visível, mas que a circularidades dos olhares nos remete a ele? Ou o quadro, a obra de arte, em tons mais escuros em meio aos tons claros de cinza, que a imagem perspectivada aponta como centro?

O discurso é intrigante, pois existem dois sujeitos e dois centros. A composição da foto (seu discurso) nos obriga a oscilar entre eles sem conseguir decidir com qual devemos nos identificar: Os significados estão sempre num processo de emersão e, portanto, um significado final é sempre adiado. O artista ou a obra?

Todo 'documentarismo é uma ficção', um ficcionismo que não está no sentido do irreal, mas também não pode ser entendido como representação do real: é a criação de outra realidade tendo como base a própria. Uma configuração que, neste caso, implica procedimentos imagético-narrativos e um distanciamento do referente que supostamente ela representa, na medida em que está sustentada por um conjunto de convenções comunicacionais que a distinguem claramente da mentira, como falsa proposição. Assim, essas narrativas vão utilizar como recurso um sistema imaginário que "forma posições sociais específicas e formas estratégicas de modo a continuar os processos de reprodução do real através da imaginação e invenção individuais." (LOPES, 2009, p.2)

¹ Segundo Foucault (2005), identidade é um conceito complicado e paradoxal e é construída pela forma como os prazeres, conhecimentos e poder são produzidos e disciplinados por diversos campos sociais.

Bandeira foi performático e seus personagens reforçam essa ideia. Na foto (fig.2), o artista com o torso nu sob o sol do Ceará(?), emoldurado pela vela da jangada e tomado em contra-plongée², transmite uma individualidade que nos faz olhar para um tipo de coincidência que é o inconsciente visual exposto na imagem – o desejo de ver e ser visto.

A fotografia aponta uma forma abreviada de discurso não prolixo – e é, aparentemente, aquele que a maioria das pessoas procura –, isto é, os modos prévios de visualidade:

O inimigo é, sempre, o modo de ver que pensa conhecer a priori o que vale a pena, ou não, olhar. No entanto, justamente no momento em que o olhar acredita que conhece a forma e pode descartá-la, a imagem prova que, na realidade, o olho entendeu muito pouco sobre o que está prestes a descartar. (BRYSON, 1990, p.56)

Quando alguém olha esta fotografia pela primeira vez, percebe que é uma imagem monocromática e que pertence a outra época. O cinza-amarronzado remete a um tempo anterior, antes da fotografia colorida. Simples, mas esse olhar é uma postura de escaneamento e distante, ainda, da significação. Se enfrentarmos o inimigo como propõe Bryson, é possível começar a perceber a luz especular produzindo sombras profundas, que é característica do sol do Ceará. Com isso, o nosso museu imaginário – o mapa conceitual que cada um carrega na mente – faz com que outras imagens do passado aflorem; por exemplo, o chiaroscuro (apesar de guardar certa distância do processo). Os intensos contrastes de luz e sombra, como na pintura renascentista, emprestam um aspecto monumental ao personagem, tornando mais evidentes as expressões faciais e a musculatura, fazendo com que a imagem adquira valores escultóricos.

A vela da jangada, dividida (quase) ao meio por tons opostos, cruza diagonalmente o quadro, quebrando a

2 A câmera capta o sujeito/objeto de baixo para cima, com a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Geralmente dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz o personagem “crescer”.

monotonia da verticalidade do corpo esculpado. O rosto está localizado no centro geométrico do quadro, fugindo do que seria “natural” numa composição clássica, que é o centro perceptivo³. No entanto, a vela como extensão do corpo minimiza o peso visual da base que é a figura do artista. O fotógrafo (ou Bandeira) escolheu como fundo um dos maiores símbolos do Ceará – a jangada – que remete nossa imaginação ao extra-quadro, que é o litoral cearense daquela época, e a toda subjetividade inerente à imagem mental criada a partir da foto. O sentido na imagem é produzido através de um jogo complexo entre presença (o que é visto, o visível) e ausência (o que não é visto).

A jangada, por si só, poderia contar inúmeras histórias, principalmente para aqueles não acostumados a vê-la e, portanto, sem a predisposição de naturalizá-la – isto é, sem a disposição de vê-la como algo ahistórico, que é o que acontece quase sempre no senso comum. Uma imagem sempre conta várias histórias, por exemplo:

A jangada de pescaria é em geral construída de seis páos roliços chamados propriamente páos de jangada - Apeiba tibourbou. [...] A Peyba é uma árvore comprida muito direita, tem a casca muito verde, e lisa, a qual árvore se corta de dous golpes de machado por ser muito mole, cuja madeira é muito branca, e a que se esfolha a casca muito bem, e é tão leve esta madeira, que traz um índio do mato às costas três páos destes de vinte e cinco palmos de comprido, e da grossura da sua coxa, para fazer delles uma jangada para pescar no mar a linha, as quaes arvores não dão senão em terras muito boas. (DURÃO, 1836, p.93)

A jangada descrita acima não existe mais, mas a imagem permanece na foto e nos lembra de um tempo em que a figura idealizada do pescador era muito celebrada. Existem outras jangadas e outras histórias. O que interessa aqui é argumentar que aquele corpo faz parte de uma formação discursiva; um personagem criado por Bandeira que

3 “[...] existem sempre dois centros, dois núcleos: um que é o centro geométrico, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro que é o centro visual perceptivo da área. O centro perceptivo estará sempre colocado um pouco acima do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior.” (OSTROWER, 2004, p.33)

procurou dignificar, por meio de uma tecnologia externa à arte, a sua figura de artista nascido no Ceará. Uma imagem que se aproxima dos portraits que honorificavam o corpo burguês na pintura clássica e que a fotografia conseguiu popularizar entre os outros segmentos da sociedade.

É o que acontece com as fotos feitas no sertão que demonstram, também, uma tentativa de inserir na imagem a especificidade do tempo, do lugar e um sentido de comunidade próprio ao interior do Ceará. O mandacaru em primeiro plano e duplicado ao fundo como extensão do personagem (fig. 3) reproduz uma imagem de parte do sertão, mas causa um estranhamento pela paisagem que parece surreal a quem não está habituado a ela. No entanto, nós continuamos a acreditar que a fotografia abriga a memória, grava eventos e traz o mundo para mais perto. Aqui, o mundo de Bandeira pode parecer estranho, mas ele procura torná-lo emblemático na construção de sua figura, que é também um homem do sertão. A fotografia com os 'bodes' e a luz natural, ao invés do estúdio, reforçam o naturalismo procurado nessas imagens. (fig. 4)

Bandeira foi um homem do mundo, um artista que extrapolou as fronteiras do seu Estado, do seu país. O homem voltado para o cotidiano de sua terra é só uma de suas facetas. Como outros artistas modernos, ele procurou a singularidade, e isso se reflete nas fotos. O homem simples, ligado à família – com o “umbigo enterrado em seu local de origem” –, assume outros personagens, mesmo antes de sua viagem a França em 1956 (fig. 5 e 6). O uso do cachimbo não caracteriza, necessariamente, um estereótipo europeu, mas incorpora certa finesse ao personagem. E isso é permitido pela imagem fotográfica. As relações espaciais e temporais entre a câmera e a cena são indissolúveis. Devido a essa indissolúvel homogeneidade espacial, a fotografia não é idêntica ao “olhar” da pintura: enquanto o “olhar” do pintor se apropria do objeto, o “olhar” da câmera parece inocente. Por essa razão, há muitas vezes uma espécie de fraqueza, mesmo nas imagens muito bem feitas. Como se tratasse de algo que apenas sucumbisse brevemente, quase de forma relutante, ao olhar formativo do dispositivo, mas mantendo na imagem as sugestões dos demais [in]visíveis na dissolução iminente da forma. (DAVEY, 2000)

Apesar de existirem vários ‘instantâneos’ do artista, boa parte das fotos aponta para o que denominamos, no título do trabalho, de ‘performance’ na construção de sua imagem. Ele posa e sabe o que quer; o visual é parte intrínseca do seu trabalho e ele o conhece muito bem. Na fotografia tirada em Paris (fig. 10), ele manda um recado para qualquer contemplador: “Desculpem a péssima fotografia, mas não é culpa minha”.

O seu arquivo fotográfico pessoal transparece o tipo de narrativa imagética que é tanto uma ferramenta de documentação quanto um instrumento de criação. Podemos dizer que ele utiliza o documentarismo como expressão subjetiva, onde o valor informacional do documento é mediado por sua própria perspectiva e é apresentado como uma mistura de informação e emoção, como nas figuras 7 e 9.

A foto enviada para os pais e tirada no Passeio Público do Rio de Janeiro – ainda hoje, um dos marcos referenciais da cidade e, portanto, local de fotos turísticas – marca, imageticamente, o início de sua odisséia fora do Ceará. Ele escreve na imagem: “Para meus queridos pais, com os abraços do filho sempre grato. Antônio. 8–VI–45.” E, no verso, ele acrescenta de forma ainda mais carinhosa: “A tarde estava friinha demais. Arranjamos (eu e Dedé) um fotógrafo italiano que reproduziu nossa ‘fachada’ por alguns cruzeiros. Quero que guardem com bastante amor minha primeira ‘careta’ fotografada no Rio, e no Passeio Público. Sempre de vocês. Antônio.”

Esse tipo de fotografia permite ao contemplador vivenciar um sentido de “distância que é familiar”, um espaço subjetivo criado por uma intimidade pessoal das imagens e a familiaridade que temos com o instantâneo comum. Uma formação discursiva que produz um “sujeito” que responde as nossas expectativas e, também, um “local” onde o sentido específico do discurso mais faz sentido.

Bandeira continua a se engajar no mesmo processo de representação ao se colocar nos marcos referenciais de países que visitou. Na realidade, essa é uma das práticas fotográficas mais espontaneamente utilizadas e que consiste em alguém ser fotografado tendo como fundo uma cena típica ou um monumento emblemático do local visitado.

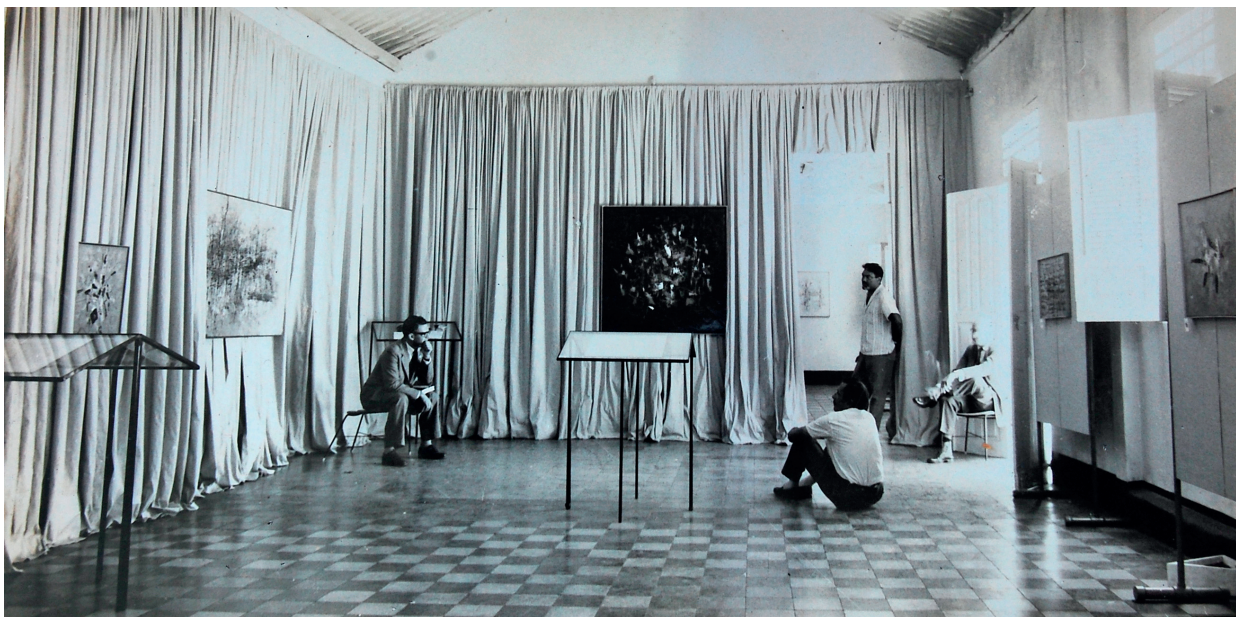


Figura 1

115

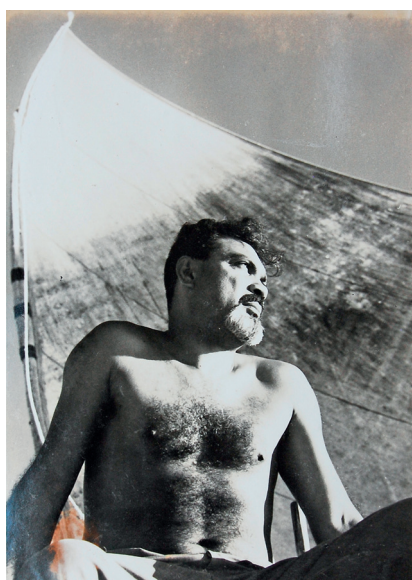


Figura 2



Figura 3

O estereótipo é mantido em suas fotos (figs. 9, 10, 11), e elas apontam para uma só coisa: aquele local entre o “eu e o outro”, tão bem demarcado que não existe espaço para outras jornadas que não sejam aquelas que nos levam de volta ao lar e à família. No verso da foto tirada em Cannes (fig. 9), Bandeira escreve: “Para os meus ‘velhos’ queridos, com imenso carinho do filho Antônio. Cannes, agosto de 1957”. Na foto em Paris (fig. 10), ele diz: “Bebendo água nas margens do Sena. Desculpem a péssima fotografia, mas não é culpa minha.” E, de Capri (fig. 11), ele manda o seguinte recado na foto: “Para Antônio Sabino Leite e meninos com um abraço do Antônio. Capri, 17-8-54.”

Bandeira, nessas fotos, está sempre retornando à família. Porém, é ele o mesmo “sujeito” depois desse encontro com o “outro” estrangeiro? É o mesmo cotidiano que ele percebe na urbe cearense ao voltar? Depois da sua odisseia, ele vê da mesma maneira o sertão da sua juventude? O que acontece quando a contemplação do eu e do outro faz um desvio através desse novo olhar?

116

A fotografia pode apontar caminhos escolhidos: Daí em diante, o “eu” não é mais o que pensava ser. É este alter ego que, queiramos ou não, produz uma realidade objetiva para o “outro”, através da qual é identificado e circula de mão em mão permanecendo vivo – o eu sem o eu, como se fosse sempre jovem mesmo velho, vivendo apesar de ter morrido. [...] mesmo num auto-retrato fotográfico é sempre alguém e não o “eu” que é fotografado ou que tira a foto. (VAUDAY, 2002, p.49)

Ninguém deveria se surpreender ao descobrir que a percepção na fotografia é sempre a mesma – um cenário a desviar uma tradição que não é compreendida para adequá-la à imagem fantasmática em que o “outro” se faz.

“O teatro das realidades”

Antônio Bandeira foi um grande artista e era performático. As fotos sobre ele revelam papéis desempenhados e, como no teatro, cada tipo expressa o excesso característico do personagem que lhe é destinado. (figs. 12, 13, 14)

Há uma quantidade razoável de fotos que poderiam ser analisadas. Existe, por exemplo, o acervo do MAUC, onde Bandeira aparece com atrizes, artistas plásticos, autoridades e convidados de suas exposições. São imagens “oficiais”, quase burocráticas. As fotos utilizadas aqui são mais íntimas, pessoais, que ficaram com sua família. Como qualquer construto narrativo, este texto é fruto de escolhas que priorizaram algumas imagens e deixaram outras de fora, e sem seguir uma ordem cronológica. Apesar disso, é possível perceber a maneira como Bandeira construiu seus “eus” imaginários. Lembra o processo da fotografia humanista⁴, principalmente a francesa, em alguns elementos paradigmáticos de sua performance. Como eles, o artista utiliza a “historicidade” como especificidade do tempo-lugar inserido na imagem; a “cotidianidade” como o foco na rotina diária; o “sentido de comunidade”, onde o ponto de vista do fotógrafo reflete o das pessoas comuns; e o “monocromatismo”.

O ato de fazer/criar a imagem é sempre descrito como um sintoma do desejo. Parece que essa questão é inseparável do problema da imagem, como se os dois conceitos fossem capturados por um circuito regenerativo mútuo – o desejo gerando imagens e as imagens gerando desejos. Para Mitchell (2005), “desenhar desejo” significa não só a descrição de uma cena ou figura que se apresenta para

4 Tendência da fotografia documental que era hegemônica na época. Os franceses, seguindo o caminho aberto por fotógrafos humanistas anteriores, vão construir uma imagem da França do pós-guerra onde tentam expurgar as dores, os horrores e a imagem de um país que teve um governo que colaborou com o invasor nazista. Como resultado, surgiu o que foi denominado de Fotografia Humanista Francesa, criada por fotógrafos como Robert Doisneau, Willy Ronis, Israel Bidermanas, Édith Gérin, Sabine Weiss, Georges Dudognon, Louis Stettner, Cartier-Bresson e alguns outros. Eles fizeram uma escolha e um anúncio direto: não se satisfiziam com a ruminância sobre a miséria, a dor e o mórbido, eles queriam chamar a atenção sobre a liberdade do olhar.



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

o desejo, mas também indica a maneira como o próprio desenho é a performance dele.

Assim, é possível olhar essas imagens de duas maneiras: o desejo e a ausência dele. Ou melhor, algo que está na imagem e o que lhe falta. O que foi e o que ficou. Talvez seja esse um dos aspectos dos desejos constitutivos da imagem: elas estão predispostas a serem tomadas, incorporadas. Embora fotos e quadros possam ser destruídos, as imagens podem viver, nos assombrar, provocar, tentar ou nos inspirar. Bandeira sempre procurou isso, tanto na criação de seus quadros quanto na construção de sua própria imagem. Como ele próprio afirmou: "Nunca pinto quadros. Tento fazer pintura. [...] é uma transposição de seres, coisas, momentos, gostos, olfatos que vou vivendo no presente, passado, no futuro".

No entanto, a fotografia é algo peculiar e paradoxal, concreto e abstrato, produto e signo e é, ao mesmo tempo, individualmente específica e uma forma simbólica que abarca a totalidade. O seu conteúdo é sempre histórico, pois mostra um momento que pertence ao passado⁵; e, como vimos nas fotos de Bandeira, a natureza do retrato é estabelecida pela pose – ela evoca o tempo, o momento da foto e o regime de visualidade de cada época. O sentido de parcialidade do instantâneo congelado na fotografia é livre da obsessão do ilusionismo mimético. Para Barthes (1984), o sentimento de certeza que a fotografia produz não está na sua relação com a perfeita semelhança, mas na afirmação de que aquilo existiu – em geral, a fotografia analógica não pode mentir sobre a existência de seu referente.

É justamente esse o ponto em que o caráter paradoxal do signo fotográfico se manifesta de forma mais perfeita: reflete uma dada realidade, mas ao mesmo tempo recusa a submeter-se a ela. O resultado é algo produzido de forma dinâmica no ato da representação, da recepção e sujeito à rede de sentidos imposta pela cultura, linguagem, história etc. e é impressa a partir de

uma visão particular de mundo, a visão dominante que um determinado grupo, ou pessoa, pretende eternizar de si mesmo. Porém, "eternidade" é um conceito que não se encaixa facilmente em nosso tempo de vida e, assim, a imagem fotográfica afirma a finitude com a qual estamos familiarizados: "isto foi!"

5 Mesmo com a instantaneidade do digital, a cena ou evento capturado pode se modificar antes mesmo de se fixar no monitor da câmera.

Q' tarde estava friinho
de mais. Encomendamos
(eu e o Deté) um fo-
tógrafo italiano que
reproduziu nossas
"fotografias" por alguns
cruséis.
Pensei que guardarem
com bastante amor
muito primeiros "ca-
nets" fotografados no
Rio, e no Posseio Pu-
blico.
Sempre de vocês
Antonio

Figura 8



Figura 9: Cannes



Figura 10: Bebendo água do
Sena, Paris



Figura 11: Capri

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*. London: Reaktion Books, 1990.
- DURÃO, Santa Rita de. *Caramuru*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.
- ERTEM, Fulya. *The pose in early portrait photography: questioning attempts to appropriate the past*. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/>. Acesso em: 16 abr. 2007.
- FIGUEIREDO, Carmem L. N. Sedução da imagem, dilemas de cultura: a pose. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, n. 3, 2006.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- 120 LACOUÉ-LABARTHE, P.; ROGIERS, P.; MEATYARD, C. *Theatre des Realites*. Paris: Contrejour. 1986.
- LOPES, Vasco D. A ficcionalização do real. In: <http://www.bocc.ubi.pt/07009/2009>.
- MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2005.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- SILVA, Henrique M. Alguns apontamentos sobre o uso de fotografias em pesquisas históricas. In: *Revista de História Regional*, n.2, Inverno 2000.
- VAUDAY, Patrick. *Photography from West to East: Clichéd Image Exchange and Problems of Identity*. In: *Diogenes* 49; 47. London: Sage Pub. 2002.

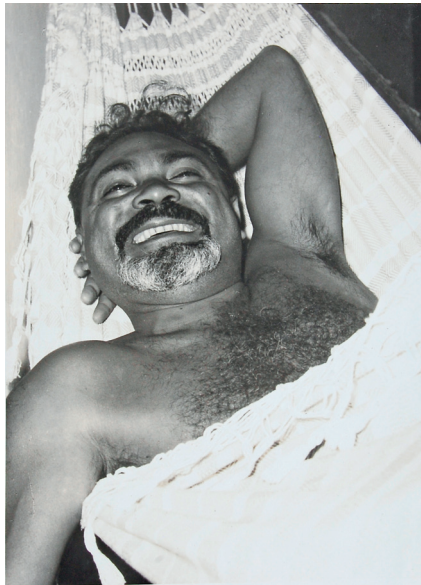


Figura 12



Figura 13

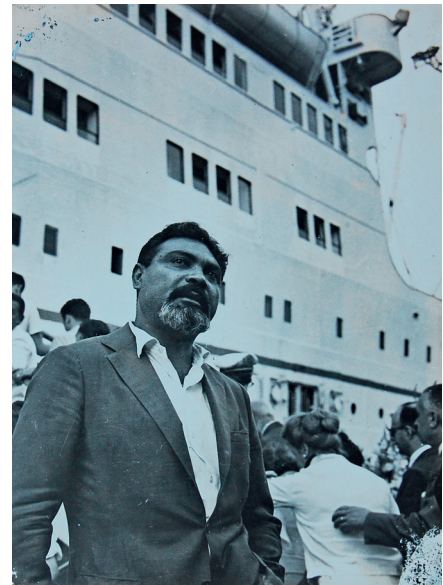


Figura 14