

O ROTEIRO DE *SOBRAS*

Michel Favre

Quando encontrei Geraldo de Barros em 1992, tinha acabado de terminar um curta-metragem sobre a questão de resíduos e restos, *Stock*. Pude apresentar-lhe esse trabalho em 1993, por ocasião da sua vinda à Suíça para a exposição das *Fotoformas* no Musée de l'Elysée de Lausanne. Seu interesse pelo meu trabalho, nos limites entre a ficção e o documentário experimental, nos levou, apesar das dificuldades de comunicação, a discutir longamente a respeito de diferentes temas ligados à arte e ao cinema, tais como o *found footage*, esse cinema da reapropriação de imagens de arquivo por meio da montagem e da manipulação visual.

Durante essas discussões, também apresentei a Geraldo meus curtas-metragens anteriores, que tratavam de arquivos e filmes de família, e discutimos as diferentes fontes que me inspiraram para o desenvolvimento do filme *Stock*.

Marcel Duchamp, na sua definição do coeficiente de arte, descreve o processo criativo nestes termos:

Durante o ato de criação, o artista vai da intenção à realização passando por uma cadeia de reações totalmente subjetivas. A luta rumo à realização é uma série de esforços, de dores, de satisfações, de recusas, de decisões que não podem nem devem ser plenamente conscientes, ao menos no plano estético. O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e sua realização, diferença da qual o artista não é de modo algum consciente. Na verdade, falta um elo à cadeia das reações que acompanham o ato de criação; esse corte que representa para o artista a impossibilidade de exprimir completamente sua intenção, essa diferença entre o que ele não havia projetado realizar e o que realizou, é o 'coeficiente de arte' pessoal contido na obra. Em outros termos, o 'coeficiente de arte' pessoal é como uma relação aritmética entre 'o que não é expresso mas estava projetado' e 'o que é expresso não

intencionalmente.¹ [cit]

Essa visão de uma arte nascente *pela perda consciente de seu projeto inicial* fazia eco com o que Geraldo havia escrito acerca do seu trabalho fotográfico dos anos 1950, as *Fotoformas*: “é no ‘erro’, na exploração e domínio do ‘acaso’, que reside a criação em Fotografia”, dizia ele, que explorava de forma extremamente inovadora essa questão da reapropriação da imagem: “Se é permitido o ‘retoque’, também são permitidas alterações no negativo. Um negativo achado todo riscado e empoeirado, se fornecer um bom resultado fotográfico, a Fotografia é de quem a realiza, e não de quem expôs o negativo”.

O entusiasmo geral que acompanhou a exposição do l’Elysée e a recente publicação de um livro, *Fotoformas*, contribuíram sem dúvida para a retomada, pelo artista, de um trabalho em fotografia. Além disso, em perfeita adequação com suas limitações físicas, decorrentes das inúmeras isquemias cerebrais que o deixaram com uma parte do corpo inválida, Geraldo conseguia desenvolver um trabalho artístico que lhe fosse possível: dirigia uma assistente que, segundo suas instruções, decupava negativos de família. O artista buscava esse material numa gaveta ao alcance da mão a partir da poltrona na qual passava a maior parte do tempo. Foi assim que, à sua maneira, ele se apropriou dos conceitos de restos, como se, no crepúsculo da vida, pudesse reciclar tudo, incluindo as lembranças da felicidade familiar. Iniciada em segredo em 1996, a série *Sobras* nascia, assim, do seu desejo, sempre presente, de criar apesar dos imprevistos da vida.

Pouco antes do início das filmagens de *Sobras em obras*, que eu iria realizar com e em torno de sua obra, Geraldo nos deixou subitamente. Esse desaparecimento me obrigou a reconsiderar meu projeto, pois não podia mais contar com ele para participar das discussões que havia planejado. Em meu projeto de filme, eu pretendia seguir o desenvolvimento da série *Sobras*, pois a via como um recorte em sua vida e em sua obra que me permitiria abordar os temas que me interessavam.

¹ Marcel Duchamp, “O processo criativo”, palestra em reunião da Federação Americana das Artes, Houston, Texas, abril de 1957 (texto original em inglês intitulado “The Creative Act”, redigido em inglês em janeiro de 1957, publicado em *Art News*, vol. 56, nº 4, New York, verão de 1957). O texto foi vertido ao francês pelo autor em julho de 1957, a fim de ser publicado em *Sur Marcel Duchamp* de Robert Lebel (Paris, Trianon Press, 1959). Reproduzido em *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 187-189.

Desde o seu início em fotografia, em 1947, até o monumentalismo industrializado dos quadros em fórmica dos anos 1990, toda a obra do artista me parecia perpassada pelos desafios econômicos, políticos e sociais de seu país, do final da Segunda Guerra Mundial ao retorno à democracia, passando pela censura, pela ditadura militar e pelo chamado milagre brasileiro dos anos 1970.

Esses cruzamentos entre sua carreira de artista e *designer* e a sociedade brasileira se encontram, evidentemente, nas imagens de família que ele capturou ao longo da vida. Em *Sobras*, ele utilizará sobretudo os registros feitos nas viagens que adorava organizar com a esposa, Electra, e as duas filhas, Lenora e Fabiana. Geraldo aproveitou, primeiro, suas rendas como empresário, em belas férias de inverno na Argentina ou em Campos de Jordão; depois, quando seu *design* lhe permitiu ser exportado para a Alemanha, será a vez da Europa, percorrida entre museus e sessões de compras londrinas.

Mas essas imagens nunca acabarão em um álbum; os negativos irão ladear outras lembranças de família, outras imagens mais antigas, trazidas de sua estadia parisiense de 1951, tudo isso espalhado em diferentes gavetas, de acordo com as mudanças que acompanharão a evolução da família.

Portanto, será, naturalmente, nessas gavetas que Geraldo irá buscar para efetuar as decupagens de *Sobras*. Para o filme, minha ideia era interrogá-lo, por meio de fragmentos, sobre as etapas de sua vida de artista, sobre o que essas imagens não mostravam, mas que, à sua maneira, haviam acompanhado. Para os períodos sobre os quais não dispunha de imagens, eu pretendia filmar em 16 mm os lugares e as pessoas que os caracterizavam (Masp da rua Sete de Abril etc.) e enviar a Geraldo e sua assistente cópias desses negativos para que ele se apropriasse delas, cortando-as e as transformando. De minha parte, desejava selecionar algumas *Sobras* por suas qualidades formais e seus conteúdos específicos, de modo que me permitissem contar, pouco a pouco, a história da família (retratos, lugares, evoluções formais etc.).

Não sei o que Geraldo faria com minhas imagens, nem mesmo sei se ele teria tido prazer nesse diálogo visual que eu propunha.

Com a sua morte pouco antes do início das filmagens, eu estava sozinho com

as *Sobras*, sem interlocutor para me ajudar a contar os vazios dessas imagens e da sua vida. Ao mesmo tempo, me vi desestabilizado por essa súbita ausência e mais seguro no meu propósito de cineasta, que teria de afirmar sozinho o que de certa forma tinha tendência a deixar para o outro.

Foi assim que me apropriei dessas *Sobras* e de seus vazios, essas zonas negras resultantes do recorte dos negativos, para utilizá-las como máscaras que me permitissem inserir alguns lugares importantes da carreira do artista e da sua cidade, São Paulo.

Com o auxílio de um imponente sistema de compêndio montado diante de uma câmera Bolex (o equivalente cinematográfico da Rolleiflex que Geraldo usava), filmamos, primeiramente, a *Sobras* escolhida; a seguir, remontando manualmente o filme para trás, dispusemos sobre o compêndio uma contramáscara em negativo da imagem e percorremos a cidade em busca da imagem complementar que se inscrevesse no vazio dessa máscara. Esse trabalho de filmagem permitia estabelecer um diálogo muito estreito com cada imagem, em busca da situação adequada e da perspectiva justa que fizesse com que essa superposição não fosse um efeito, mas um desencadeador da narração. A imprecisão do procedimento e os erros inerentes ao aspecto artesanal desse processo acentuavam ainda o diálogo com o pensamento de Geraldo de Barros.

A escolha das *Sobras* para este texto é, portanto, baseada na minha seleção inicial para o filme *Sobras em obras*. Algumas delas serviram para essas explorações visuais. Trata-se, pois, de uma escolha com características narrativas — às vezes quase anedóticas — e formais que devem não apenas contar, mas mostrar e fazer sentir o vivido, o pensamento e sua constituição. Em suma, um roteiro para um filme.

Michel Favre é cineasta e fotógrafo formado em cinema e vídeo pela École Supérieure d'Art Visuel, Genebra (Suíça, atual HEAD). Colabora desde 1994 com a artista plástica Fabiana de Barros, com quem realiza em parceria inúmeras obras em fotografia, vídeo e videoinstalação. Entre 2006 e 2014 ensina cinema na Haute Ecole d'Art e de Design de Genebra. Desenvolve uma obra onde aproxima a representação do real no cinema e na arte contemporânea. Interessa-se na supressão da temática no documentário, usando o dispositivo como corte no real. Entre seus filmes estão *Ouvindo Imagens* (2006) e *tão perto tão longe* (2012).

Publicado originalmente em *Geraldo de Barros: Isso*. Org.: Fabiana de Barros. São Paulo: Edições Sesc, 2013.