

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

RELATÓRIO FINAL

**TÍTULO: A FUNÇÃO SOCIAL DAS IMAGENS PRODUZIDAS POR
GERALDO DE BARROS**

BOLSISTA: ANA LUIZA RODRIGUES GAMBARDELLA

ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO CÉSAR CASTRAL

São Carlos – Janeiro de 2012

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
PRIMEIRO MOMENTO: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS.....	4
SITUAÇÃO HISTÓRICA.....	5
REALISMO E ABSTRACIONISMO.....	8
CONCRETISMO.....	15
ENGENHO DE DENTRO.....	19
FOTOCLUBISMO.....	22
SEGUNDO MOMENTO: REFERÊNCIAS ANALIZADAS EM SUA PRODUÇÃO.....	28
DIVERSIDADE DE REFERÊNCIAS.....	29
EXPRESSIONISMO.....	32
GRUPO XV.....	33
PAUL KLEE E BRASSAÏ.....	35
MAN RAY E MUHOLY-NAGY.....	38
FORMAÇÃO DO OLHAR FOTOGRÁFICO.....	41
TRABALHO ENTRE ATOS FOTOGRÁFICOS.....	45
TERCEIRO MOMENTO: EXPERIÊNCIAS FOTOGRÁFICAS.....	52
FOTOFORMAS.....	54
SOBRAS.....	68
CONCLUSÃO.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	94

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa mostrar a importância de Geraldo de Barros e de sua produção fotográfica no cenário artístico nacional.

Inicia-se mostrando como se deu sua inserção artística, suas experiências diversas e a situação em que se encontrava a discussão de arte, incluindo a inserção da fotografia nesse contexto durante a chamada modernidade no Brasil.

Então o artista é inserido nesse contexto com as diversas experiências nas quais participa, mostrando as diversas técnicas utilizadas, como elas se inserem nos trabalhos e os diversos grupos aos quais o artista é participante e muitas vezes fundador com outros colegas artistas.

Por fim, após a inserção do artista no contexto e mostrando as diversas experiências nas quais participa, mostra-se sua experiência artística e é tida uma reflexão sobre a mesma. Os dois conjuntos de imagens são colocados e analisados em grupos e tem sua comparação feita levando em consideração sua colocação temporal (o primeiro na década de 50 e o segundo na década de 90), a fidelidade aos estudos anteriores e as experiências adquiridas com o tempo.

Mostramos, portanto, como Geraldo de Barros se coloca como um artista de grande alcance e de grande importância por estar sempre envolvido com a inovação artística e ligado as questões de seu tempo, aproveitando as tecnologias existentes e, até mesmo, questionando as mesmas com seus trabalhos.

PRIMEIRO MOMENTO
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS

SITUAÇÃO HISTÓRICA

A imagem como meio de comunicação e de interferência na construção e na vida social do homem cosmopolita foi uma questão relevante no chamado *movimento moderno*. Na procura de uma arte mais abrangente à toda população, uma parcela dos artistas optaram por uma arte racional e objetiva.

Há uma apropriação de novas técnicas, de novas ferramentas e da máquina como instrumento de construção e reprodução durante o movimento moderno. Acreditava-se que essas mudanças acarretariam numa maior proximidade com a população pela inserção da arte no cotidiano das pessoas, aumentando assim, seu campo de atuação.

Dentro desse fenômeno podemos perceber diferentes abordagens devido a um entendimento diferenciado na questão da modernidade no Brasil e de como a arte poderia atuar socialmente em conjunto com a população durante períodos históricos distintos.

O movimento moderno brasileiro tem seu início relacionado a uma necessidade de quebra com a estética clássica no sentido de normalizar os excessos.

Os artistas modernos vêm nessas novas configurações uma oportunidade para a criação de uma identidade nacional que as atividades artísticas até então não atendiam já que se desenvolviam de acordo com questões levantadas fora do país; levando em consideração um olhar retrospectivo, é possível perceber uma visível preocupação com a denuncia da realidade social do país através de sua representação e o enaltecimento do povo brasileiro.

“(...) a idéia de modernidade que vigorava no grupo modernista, (...) denota muito mais um desejo de atualização do que propriamente uma revisão profunda dos conceitos de arte e de obra de arte. É impossível não associar o não radicalismo da concepção brasileira de arte moderna ao movimento histórico em que essa idéia é gestada, marcado não pelo ímpeto destrutivo das

vanguardas históricas, e sim pelo olhar retrospectivo da volta à ordem, normalizadora dos 'excessos' cometidos no começo do século e restauradora do verdadeiro sentido da arte." (FABRIS, 1996, p.161)

O primeiro impulso estético no modernismo brasileiro nasce com o expressionismo trazido por Anita Malfati na década de 1910, e contribui intensamente com a formação de uma identidade nacional, criando o reconhecimento artístico do país pela própria população. Levando em consideração a adoção do expressionismo nesse primeiro impulso na arte moderna brasileira, no qual vai ocorrer a Semana de Arte Moderna de 22, não vemos abordada a questão da racionalização geométrica inicialmente no movimento moderno brasileiro, quando há ocorrência, aparecerá primeiramente como plano de fundo nas representações que continham um motivo principal figurativo, porém, sem ser foco das representações.

O expressionismo no Brasil vai também ser base para artistas que, a partir da década de 1930, vão seguir sua produção sob o signo da "função social" da arte, com chave social acentuada e mudança de referência.

"(...) A partir de 1930 mudam as referências. Premidos por várias circunstâncias, especialmente as de ordem política e econômica (...) nossos artistas se voltam para outras fontes de inspiração: justamente os gravuristas alemães, a sátira social praticada pela Nova Objetividade e o muralismo mexicano." (ARANTES, 2004, p.34)

Essa mudança de referência vai ser muito importante na discussão entre *abstracionismo* e *figurativismo*.

Segundo Otília Arantes (2004), para Mário Pedrosa há uma inevitável divisão estética e social no campo artístico: de um lado, artistas absorvidos pela natureza moderna e mecânica; e de outro lado, os que abandonam a pesquisa puramente técnica e que vão buscar nas relações com a população, sua fonte artística.

Há uma grande mudança no cenário nacional a partir da década de 1930, e é nesse espaço que se cria a oportunidade para uma abordagem diferenciada da arte com relação à população. O desafio da criação da identidade nacional já começa a ser superado e o país se configura artisticamente com mais solidez do que antes configurara.

Impulsionados pelo grande processo de metropolização em que São Paulo se vê inserida a partir da década de 40, a abstração surge como possibilidade estética de representação dessa nova atividade urbana e social que se instala. Pela primeira vez, população urbana ultrapassa a rural, um sentimento de otimismo e crença no progresso é em parte grande motivação para uma parcela dos artistas se voltarem à abstração, principalmente o concretismo. Por meio da abstração, os artistas vêem uma função social ligada à questão educadora da arte, que poderia, através de uma revolução estética, obter também a criação de um novo homem, moderno, cosmopolita, que vive na metrópole.

A questão da universalidade da forma, muito debatida no abstracionismo, é para esses artistas a base do entendimento geral das imagens produzidas pelos mesmos. A pureza da forma traria maior proximidade e interatividade da obra com o público. Esse discurso da compreensão da imagem de forma totalitária abre caminho para novas maneiras de entender a percepção do homem com relação às imagens e ao mundo. Abre-se caminho para teorias da forma como a *Gestalt*.

REALISMO E ABSTRACIONISMO

A partir de 1948, desencadeou-se uma discussão no meio artístico – principalmente na pintura e na escultura - sobre o *realismo* e o *abstracionismo*. As duas posturas, que se colocam em constante combate no meio artístico, mostram importantes pontos de vista de como a arte se comporta em relação à sociedade e como veiculadora de informações, a chamada função social da arte moderna.

“A polêmica em torno do realismo e do abstracionismo é hoje um meio de elucidação dialética dos problemas estéticos de nossa época, quando se deseja compreender a totalidade do homem – sua completa humanização.”
(DI CAVALCANTI in: AMARAL, 1987, p.233)

No *realismo*, visto como um novo humanismo no pós-guerra, os artistas frisam a importância do conteúdo externo à obra para uma maior proximidade da arte com a sociedade.

Para os *realistas*, essa postura conduz a uma visão cada vez mais profunda da realidade sem sua idealização. No que se refere a essa idealização, entendia-se a pintura não como cópia fiel do visível, mas sim, o artista deveria ser estimulado pelo mundo ao qual está inserido, participando da ‘realidade local’ e, então, fazendo uma leitura sobre a mesma. Em defesa do realismo, a revista *Fundamentos*¹ focaliza o *realismo socialista* em suas edições e trás ao público o conhecimento dessa corrente segundo a qual a função social da arte está na reflexão do artista sobre a realidade.

“a arte começa quando o homem reproduz dentro de si os sentimentos e pensamentos que sentiu sob a influência da realidade ambiente e os exprime com ajuda de determinadas imagens.” (SOKORSKI in: AMARAL, 1987, p.235)

¹ A revista *Fundamentos* tem início de sua publicação em 1950, em São Paulo. Existem outras revistas de mesma temática no momento, são elas: *Horizonte*, em Porto Alegre e *Joaquim*, em Curitiba.

A comunicação com o mundo exterior às artes é uma das preocupações principais não só do *realismo*, mas das correntes artísticas em geral do momento histórico.

O *realismo* toma essa comunicação como ponto inicial à criação de uma arte que seria clara na forma e conteúdo que se quer transmitir à sociedade, tendo a proximidade da imagem produzida com a realidade social da população como ponto chave para o entendimento da obra.

A fim de entender melhor as questões do *realismo* no Brasil, podemos dizer que aparecem diversas posições entre os adeptos do *figurativismo* de fins dos anos 40 até meados dos anos 50. Segundo Aracy A. Amaral (1987, p.239), podemos assinalar: 1) Uma figuração comprometida com a realidade, porém livre de dirigismos estalinistas, como depõe a propósito de sua posição um artista como Mário Gruber; 2) Os que se mantêm *figurativos*, porém longe de arregimentação dos partidos de esquerda convencional, como Lívio Abramo; 3) Os que se alinham dentro do *realismo socialista*, obedientes as diretrizes soviéticas, segundo pregam *Fundamentos e Horizonte*², como os gravadores gaúchos – entre eles em particular Carlos Scliar, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves – e uma Renina Katz, em São Paulo, por exemplo; 4) Os que se mantêm em posição de independência, embora, por princípio, rejeitem o *abstracionismo* e afirmem a importância de uma arte utilitária, “nacional”, ou brasileira, tal como Portinari, Di Cavalcanti, e o grupo de Abelardo da Hora, em Recife, preocupados com as raízes populares da arte em nosso País; 5) Os que se mantêm dentro da figuração por princípio, por razões de ordem humanística e mesmo por fidelidade à sua formação profissional, como Lasar Segall e Guido Viaro, por exemplo.

Dentro dessas cinco posições do figurativismo no Brasil, vemos a técnica como elemento recorrente entre todos os artistas. A importância do caráter realista como questão plástica, entendendo que essa seria a maneira mais próxima do entendimento da arte pela população, se não for por questões éticas, por fidelidade a formação, que até esse momento no Brasil se dava

² Revista publicada em Porto Alegre sob a mesma temática de Fundamentos na década de 1950.

principalmente com base no expressionismo. Semelhança essa que será quebrada pelas questões extra-artísticas que são implantadas a arte.

Enquanto por parte de alguns artistas a questão plástica é intimamente ligada à política, por arregimentação de partidos de esquerda como as diretrizes soviéticas, há também a interpretação da arte com a questão utilitária nacional. Uma maneira de enfatizar uma arte dita brasileira, feita exclusivamente para as massas de modo que seja de fácil entendimento. Para além da questão política, há certos artistas que entendem a questão plástica como princípio eminente à sua formação profissional.

O desencadeamento da polêmica entre *realismo* e *abstracionismo* pode ser vinculado ao pronunciamento de Di Cavalcanti, em conferencia no Museu de Arte de São Paulo³ e publicada em *Fundamentos*, na qual diz que o abstracionismo, que se configura como “anarquismo modernista” foge com o compromisso do seu tempo, se fechando e tornando a arte incompreensível. Segundo o mesmo, o realismo não pode fugir à evolução social, o artista deve criar algo de novo ao mundo, ajustando a obra à compreensão do público, portanto, não apóia o realismo como pura cópia da realidade, que não leva em consideração as pesquisas técnicas modernistas.

“E há uma política a fazer com a arte: é aquela que realça a grandeza e o espírito de nossa época. A técnica realista é a que se coaduna com esse estado de espírito. Mais uma vez repito: não um realismo de medíocre fotografismo, um realismo de sentimento é que é necessário.”

(DI CAVALCANTI in: AMARAL, 1987, p.239)

Para Di Cavalcanti, as artes abstratas que se preocupam com a procura da arte pura não levam em consideração o desenvolvimento histórico da sociedade, sendo então uma arte restrita a uma pequena parcela da

³ Conferencia feita em 1948.

população. Di Cavalcanti afirma em seu texto “Realismo e Abstracionismo” publicado em *Fundamentos*⁴ que:

“hoje, quanto se proclama como arte de nosso tempo o abstracionismo, o surrealismo ou todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo modernista, caminha-se numa rua estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a podridão”. (DI CAVALCANTI in: AMARAL, 1987, p. 233)

Portinari que poderia ser inserido no quarto grupo assinalado por Aracy A. Amaral, em entrevista a Ibiapaba Martins (1949)⁵ anuncia que acredita ser um erro a chegada do abstracionismo no Brasil; segundo o mesmo, o abstracionismo é parte limitada da pintura onde o artista se fecha do mundo que o cerca, se distanciando da população, diz ainda que se o tema não é o elemento central da obra, não vê problema algum em sua incorporação, já que auxiliaria numa maior legibilidade do quadro, o que seria positivo para o mesmo, recebendo maior estímulo do povo.

Entre o figurativismo e o abstracionismo, a tendência seria então, segundo Portinari, para a arte figurativa – para o realismo, para o que ele chama de uma arte mais legível à população.

Já no *abstracionismo*, podemos dizer que seu grande veiculador no Brasil foi o MAM (Museu de Arte Moderna) em São Paulo, devido, dentre outras exposições de grande importância, às bienais internacionais que começam a ocorrer em 1951.

A exposição que inaugura oficialmente o Museu de Arte Moderna de São Paulo é de Léon Dégrand “Do figurativismo ao abstracionismo”, mesmo tendo essa primeira exposição majoritariamente abstrata, um dos diretores da entidade, Roberto de Paiva Meira⁶, diz que essa não exprimiria uma tendência

⁴ Publicado em 1948.

⁵ MARTINS, Ibiapaba. “O abstracionismo já foi superado – declara Cândido Portinari”. Artes Plásticas, São Paulo, (3): 1-6, jan./fev. 1949. in: AMARAL, 1987, p.242.

⁶ AMARAL, 1987; p 236.

de seus diretores, que apoiariam e divulgariam toda a chamada arte moderna, abstrata ou não.

“Se a pintura se basta a si mesma e não deve ser outra além de pintura, é natural que se vise a libertá-la de toda e qualquer espécie de tutela. E aquilo que não é especificamente pintura, isto é, forma e cor, expressivas por si mesmas – é precisamente a representação dos dados visíveis do mundo exterior.” (DEGAND, in: COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p.244)

Segundo Degand, então, o artista abstracionista é aquele que querendo libertar a arte de toda espécie de tutela, começam a realizá-la inteiramente desprovida de qualquer referente do mundo exterior. O artista figurativista, ao pintar um quadro, não se desvencilha dos referentes exteriores a pintura, e o relacionamento do pintor com o espectador se dá pela relação exterior ao quadro, entre os modelos e os assuntos.

Depois do *Cubismo*, principalmente, cresce uma preocupação por parte de estetas e críticos de arte para que o público não veja o quadro com a preocupação com o que está sendo retratado, mostrando uma tendência de realização de uma pintura que se torna cada vez mais independente do referente, conseguindo assim, a eliminação do assunto.

“É abstrata toda a pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis ao mundo.

Não se invoca nos seus fins, porque não tem ela por objetivo, em nenhum grau, representar aquelas aparências.” (DEGAND, in: COCCHIALE & GEISER, 1987, p.245)

Vemos diferenças diversas entre as duas correntes; pela adoção do *abstracionismo*, pode ser retirada da imagem a sugestão de terceira dimensão já que essa técnica nos remete ao mundo. O entendimento da localização dos planos e linhas dentro da tela depende não só do artista, mas também do

espectador, que se encontra totalmente livre em sua leitura. O artista pode, contudo, com artifícios, favorecer uma interpretação em detrimento das outras, aumentando significativamente as ambigüidades relativas aos planos.

As tonalidades das cores utilizadas também ganham maior liberdade compositiva, já que a cor não deverá ser cópia do real, mas sim, expressão do sentimento plástico; por fim, a pintura abstrata não é formada a partir de uma linha de atração fixada, esse ponto de interesse pode ocorrer em qualquer lugar da extensão do quadro, diferentemente do figurativismo, que tem uma atração exercida pela linha horizontal inferior. Essa atração pode ser vinculada à maneira clássica de representação do ambiente retratado, no caso dos realistas, a linha de chão é essa linha de força exercida na imagem.

A configuração de leitura onde o espectador se torna livre, é aliada a noção de universalidade da imagem, o alto grau de geometrização modifica as configurações espaciais que a arte figurativista utiliza em suas composições e a partir dessas mudanças, a função educadora da arte abstrata se conforma.

Vemos por meio dos artistas abstracionistas, o entendimento da possibilidade de integração no projeto social de maneira distinta com que os realistas a entendiam. Essa possibilidade vem com o trabalho do artista como paisagista, desenhista industrial, artista gráfico, ou seja, o artista trabalha com outros meios que tem grande alcance com a população, levando a arte ao dia-a-dia das pessoas. Outra grande diferença entre as duas correntes é a proposição de uma arte que seria ao mesmo tempo local e internacional, indo contra a proposta de uma arte utilitária nacional, brasileira.

Degand então diz que após entender as diferenças entre figurativismo e abstracionismo, não podemos então dizer que uma é melhor, ou mais desenvolvida que a outra, mas somente que são distintas, sem relação de superioridade.

“Não se poderia concluir, destas características, pela superioridade ou inferioridade da plástica abstrata em relação à plástica figurativa. Estas duas concepções não se opõem como a verdade ao erro ou a saúde à decadência.

Elas diferem, simplesmente.” (DEGAND, in: COCCHILAE & GEISER, 1987, p.244)

CONCRETISMO

A poética construtiva tem uma considerável aceitação por parte do público em São Paulo. Os artistas têm esse como instrumentos essenciais a atuação dos Museus, juntamente com a primeira bienal e o vertiginoso crescimento industrial do país.

Motivados por uma necessidade de afirmação perante a arte moderna brasileira e, pautados pelo desejo do aprofundamento, disseminação da arte concreta e uma comum concepção do que seria a função social do artista, surge em São Paulo, um grupo de caráter concretista chamado *Ruptura*, formado inicialmente por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar.

“O núcleo de artistas concretos, que em 1952 formou o Grupo Ruptura, se fundamentava numa preocupação comum com a função social do artista. Unia-os o ideal construtivo de produzir uma arte capaz de transformar a percepção de realidade e, conseqüentemente, a consciência individual, de maneira que estariam educando as massas para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Pensavam que a arte deveria ser concebida como projeto, como idéia racional. Desprezavam a noção de obra única e propunham objetos múltiplos.” (LIMA, 2006, p.38)

A arte concreta baseia-se na busca de uma representação universal e democrática, tratando a arte como projeto, e não como inspiração, a investigação feita pelos artistas concretos segue o caminho da autonomia da arte, a pureza das formas e a consciência das relações internas do objeto criado, que pode ser reproduzido quantas vezes se fizer necessário.

A universalidade da imagem, aliada com um alto grau de simplificação das formas perfeitamente geométricas que se organizam com muita precisão e objetividade, mostra no desenho concreto a formação de novas configurações espaciais, que são mecanismo de formação de um novo homem, carregando

uma função de cunho social ao artista que aproxima a arte da população diariamente.

Segundo Mário Pedrosa (1996, p.14), a reconciliação da atualidade estética máxima (concretismo) e a arte social se daria menos no plano mais explícito dos temas do que nos procedimentos artísticos onde a arte reinterpreta o mundo moderno, incluindo o universo capitalista da técnica, tornando a dimensão crítica da arte pelo estranhamento. A arte seria capaz da desnaturalização e desaclimatação de referentes que em uma primeira análise podem parecer ausentes às questões diárias do homem, como a rigidez da forma, o maquinário, o controle técnico.

Trazendo essas novas relações à arte o artista lida com questões formais mostrando a naturalidade com que esses mesmos referentes se mostram esteticamente ao homem que vive nesse ambiente, trazendo à arte o papel de gênese.

Dentro do grupo *Ruptura*, Waldemar Cordeiro fica conhecido como líder do movimento por sua formação teórica mais sólida, e algumas de suas concepções acabam sendo entendidas como universais para todos os membros do grupo na redação do manifesto, no entanto, vemos que não se verificam como verdade quando estudamos o conjunto completo de obras de Geraldo de Barros.

No manifesto *Ruptura* temos a clara distinção do que poderia ser considerado o velho e o novo na arte:

“hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho, nós rompemos com o velho, por isso afirmamos:

é o velho:

- todas as variações e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas, etc...;

- o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito que busca a mera excitação do prazer e do desprazer.

é o novo:

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;

- todas as experiências que tendem a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria);

- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;

- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima de opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.” (MANIFESTO RUPTURA, 1952)

Os conceitos de velho e novo se aplicam quando é seguida a teoria concretista em sua integralidade, negando a validade de outras correntes contemporâneas à mesma. Cordeiro baseia-se na negação de todo assunto extra-artístico, acreditando que a obra deve se referir a ela mesma tendo então autonomia exclusivamente racional e regida pela impessoalidade. Defendia o uso de instrumentos de precisão e a possibilidade cada vez mais recorrente da produção em série. Tinha como principais referências o teórico alemão Konrad Fiedler, criador do conceito de pura visualidade, e o pensador marxista Antonio Gramsci.

“Alinhando a *pura visualidade* com o compromisso de fundamentar historicamente a evolução das categorias visuais, a singularidade do concretismo brasileiro e, particularmente, de Cordeiro, deve ser imputada à associação inusitada de Fiedler, Gramsci e teoria da *Gestalt*: arte como *objeto*, portanto conhecimento sensível fundado na experiência direta e voltado à pedagogia do olhar, entendidos a ação cultural como fato político e o intelectual como agente persuasivo a produzir valores endereçados à transformação das concepções de mundo das massas.” (MEDEIROS, 2007)

A busca do grupo por essa nova estética mostra o anseio pela renovação das artes diante das experiências anteriores. Segundo o conceito de pura visualidade – de Fiedler – a arte é concebida como conhecimento e a obra como realidade. Partindo da objetivação do processo perceptivo, dá-se uma atenção especial para a estrutura mais do que para a cor, relação esta que podemos ver claramente nas obras dos artistas pertencentes ao grupo.

Mesmo participando da formação do Grupo *Ruptura* percebemos através do estudo das obras de Geraldo de Barros que o artista não compartilhava integralmente com os ideais do grupo e dedica-se concomitantemente a seu trabalho concretista ao estudo da abstração em diferentes vertentes, entre elas o *primitivismo* e a *arte virgem*. Nessas vertentes são valorizadas formas ditas espontâneas de representação, como a arte de povos denominados “primitivos”, ou trabalhos feitos por crianças e pacientes psiquiátricos.

A aceitação do valor artístico de manifestações fora do padrão ocidental, como a arte de povos americanos pré-colombianos, africanos ou oceânicos mostra o interesse pela pura forma de representação que não se limita a observar e imitar a natureza, mas que, julgados pela espontaneidade de expressão e qualidade formal, são legitimados como objeto de estudo dignos de interesse.

“A arte não é mais produto de altas culturas intelectuais e científicas. Povos primitivos também fazem arte. E como tudo, em arte, se julga pela qualidade, e como a qualidade não se mede, esses produtos são formalmente tão legítimos e bons quanto os das civilizações super-requintadas da Grécia ou da França.”
(PEDROSA, 1996, p.43)

Mostra-se então um grande interesse por parte dos estudiosos não pelo resultado da obra, mas pelo seu desenvolvimento e equilíbrio. Diante dessas novas concepções, o academicismo perde lugar a ingenuidade nativa encontrada na arte primitiva que se equipara com a naturalidade das crianças e dos pacientes psiquiátricos que não estão condicionados a associações mentais já estabelecidas ou a normas artísticas convencionais.

Em contato com Mário Pedrosa, que apoiou e defendeu publicamente o trabalho de internos do Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, Geraldo de Barros começa a freqüentar encontros com outros artistas

abstratos reunidos em volta de Pedrosa, experimentando e discutindo as questões da arte virgem através de trabalhos dentro do Hospital com pacientes em terapia ocupacional.

Os objetos de estudo desse grupo de artistas ligados a arte virgem mostra uma adoção de valores antes não considerados, como os atos que se praticam automaticamente: distrações, gestos inconseqüentes, enganos, garatujas e desenhos canhestros deitados no papel. Abordam o problema preliminar da obra, mecanismo subjetivo anterior a sua concepção, e se aproximam cada vez mais da psicologia por meio do estudo do inconsciente, que se acredita estar manifestado reproduzindo leis de equilíbrio e ritmo.

Segundo questões psicológicas, o enfraquecimento da consciência tende a deixar exteriorizar as representações que povoam a mente constantemente.

“A consciência ao enfraquecer-se, tende a deixar escapar as representações que povoam a mente com uma presença obsedante. É quando, então, surge aquela tendência à exteriorização que coloca essas representações fora da própria consciência, como se fosse um sujeito estranho. Nas crianças e sobretudo nas mentalidades perturbadas, essa representação é profundamente interiorizada; daí a necessidade de exteriorização poder tornar-se, por isso mesmo, insuportável.” (PEDROSA, 1996, p.49)

Essa exteriorização é o que se busca com os internos do Engenho de Dentro em suas seções de terapia ocupacional, vendo a arte como “necessidade vital”⁷, com uma linguagem comum a todos os seres humanos e que independe da formação cultural de seu produtor.

Esse entendimento de arte como “necessidade vital”, que almeja a representação primeira e sua exteriorização, também é o que procura os artistas ao participarem ativamente das seções de terapia ocupacional,

⁷ Segundo Pedrosa em: “Arte, necessidade vital”, 1996.

buscando entender e ser capaz de produzir o traço simples e natural que segue as leis da *Gestalt*, com equilíbrio e unidade inconsciente.

Nesse mesmo quadro histórico em que o concretismo encontra oportunidade de aceitação e crescimento, a fotografia no Brasil ganha destaque como forma artística. São criados museus como o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), que proporcionavam cursos com função didática sobre arte nacional e internacional e promoviam, dentre outras, exposições fotográficas; chegando a ter seus próprios laboratórios fotográficos, como é o caso do Masp.⁸

Com relação à fotografia, esse espaço nos museus contribui muito para a divulgação e inserção da mesma como meio de expressão artístico. Fortalece-se com essas iniciativas a criação de uma nova forma de relação da imagem com o homem moderno.

Primeiramente a fotografia foi utilizada como ferramenta de auxílio à pintura, utilizando-a como suporte de imagem estática para a produção de quadros. Também utilizada como instrumento de documentação histórica, a fotografia é pauta de muitas discussões sobre seu estatuto de arte.

No aprimoramento da máquina fotográfica, a prática segue um crescimento rápido e a população tem mais acesso a meios que antes eram exclusividade de poucos, por meio de anúncios em revistas, cartazes e jornais há um acréscimo da popularidade da fotografia, além de contribuir com a aceitação de sua estética por parte da população.

Surge, da prática fotográfica como esporte, organizações compostas em sua maioria por artistas amadores, os fotoclubes. Nessas organizações, buscavam classificar os membros de acordo com seu “nível de aperfeiçoamento” revelado em concursos e exposições.

⁸ Foi no Museu de Arte de São Paulo (Masp) que ocorreu a exposição *Fotoformas* de Geraldo de Barros em 1951, já no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) ocorreu a exposição individual de Thomaz Farkas, em 1949.

No Brasil, muitos fotoclubes foram fundados, em diversas capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém. Houve também fotoclubes em cidades de pequeno e médio porte em São Paulo e Rio de Janeiro como: Santos, Campinas, Santo André, São Carlos, São José do Rio Preto, Barretos, Jaú, Araraquara e Bauru (SP) e Nova Iguaçu, Niterói, Volta Redonda, Campos e Nova Friburgo (RJ). (COSTA & SILVA, 2004, p.23)

Dentro da produção fotoclubista vemos, inicialmente, uma grande tendência à estética picturalista, posição tomada pelos integrantes como tentativa de transformação da fotografia em arte. Levando em consideração a idéia de que para se ter uma obra de arte pressupunha-se interferência humana direta, a fotografia, sendo produto mecânico da captura de imagem, não se enquadraria como forma artística válida. A intervenção, então, do artista na fotografia torná-la-ia peça única, digna de qualificação artística. Utilizavam-se diversos processos de pigmentação controlada nas intervenções, muitas vezes tirando características competentes à fotografia nessa busca pela qualificação artística.

“A estratégia dos pictoralistas na afirmação da natureza artística da fotografia foi precisa. Forjaram uma estética que visava destruir o caráter revolucionário do seu meio de expressão. Por um lado, atacavam a sua referência direta à natureza, aquilo que acreditavam ser a cientificidade fria da imagem fotográfica. Através da intervenção na cópia, a fotografia perdia a sua ligação com um referente concreto e passava a evocar um lugar ideal, bem ao gosto do idealismo metafísico da arte romântica. Perdia também o caráter empírico da prática fotográfica do século XIX. Por outro lado, atacavam a democratização dos procedimentos técnicos e a reprodutibilidade infinita da imagem. O alto nível de sofisticação da técnica picturalista tornava a prática fotográfica outra vez inacessível e, além disto, impossibilitava a reprodução das imagens que ficavam confinadas a uma circulação muito restrita, totalmente elitizada.” (COSTA & SILVA, 2004, p.23)

Os pressupostos do picturalismo⁹, onde a manipulação do artista na imagem fotográfica revelada se fazia necessária, expondo a subjetividade do seu autor, foram questionados por integrantes dos clubes (a partir da difusão das questões modernas), que acreditavam que a fotografia deveria explorar as qualidades estéticas que a máquina e o processo de revelação, não tentando aproximar fotografia de pintura, mas sim, mostrando suas diferenças e o que elas oferecem de forma a somar artisticamente.

A fotografia que carrega essa proposta moderna, aproveitando-se e explorando essas qualidades inerentes à imagem fotográfica, trabalha tentando quebrar a realidade perspéctica da imagem capturada. Com um olhar refinado, em busca de visões que só a máquina poderia trazer ao homem, refere-se às intenções plásticas da modernidade.

Geraldo de Barros enquadra-se historicamente como um dos pioneiros no Brasil nessa mudança da fotografia picturalista para a proposta moderna. Os pioneiros brasileiros da fotografia moderna foram: José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca. (COSTA & SILVA, 2004, p.37)

“A construção de uma estética moderna na fotografia brasileira se fez pelo somatório de inúmeras pesquisas individuais não explicitamente direcionadas e muitas vezes afastadas no tempo, mas que a longo prazo nos permite identificar a instauração de um ‘novo olhar’, em uma ruptura clássica com a prática acadêmica.” (COSTA & SILVA, 2004, p.35)

A importância dos trabalhos dos artistas pioneiros da fotografia moderna brasileira mostra que, mesmo com grandes divergências conceituais, a inserção das questões levantadas por esses artistas como a geometrização da representação e a quebra do processo tradicional. Fotografar – revelar – ampliar, as diversas modificações no negativo, a quebra da perspectiva por

⁹ A estética picturalista aparece como saída a possibilitar à fotografia o estatuto de arte. Com a manipulação da imagem com técnicas de pintura, colocam a questão da cópia única à imagem. Na Europa, tem seu auge de 1890 a 1914, e, no Brasil, o fotoclubismo já nasce vinculado à estética picturalista.

meio da iluminação, dentre outras mudanças técnicas e de linguagem, leva a uma nova sensibilidade obtida através da exploração do meio fotográfico. Um experimentalismo que só será possível através do abandono da hegemonia da técnica pictorialista.

É importante ressaltar que essas pequenas mudanças e inserções num ambiente conservador vão acarretar numa profunda mudança na prática fotográfica chegando ao puro radicalismo moderno. É perceptível uma transformação temática nos concursos internos do clube, onde antes só eram propostos temas tradicionais da pintura. Abre-se espaço para temas banais como “uma xícara de café”. Porém, muitas vezes as exposições das novas concepções não eram aceitas pelos membros mais conservadores do clube como válidas, acarretando em discussões, muitas vezes acaloradas, nas avaliações das obras.

Geraldo de Barros participa do Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo, onde sua produção fotográfica na maioria das vezes não condiz temporalmente com as questões colocadas nas produções e encontros do clube. Conflitos com os sócios ocorrem, pois, no momento em que Barros faz suas pesquisas e experimentos relacionados com a proposta moderna da fotografia, quebrando muitas vezes com o processo tradicional: fotografar – revelar – ampliar; para explorar todas as capacidades que a linguagem fotográfica poderia apresentar, o Clube estava ligado às questões pictorialistas e, em pequeno número, entendia pureza do meio como as questões da *Straight Photography*, vanguarda norte-americana que dava destaque as qualidades eminentemente fotográficas, da pureza do meio, sem mediações entre o enquadramento dado pelo artista no momento de captura e a revelação. Mesmo não compartilhando das mesmas convicções dos membros do clube, não podemos deixar de ver a importância que esses confrontos apresentam na construção de um diálogo moderno, fortalecendo suas diferenças.

Abaixo, um exemplo de discussão ocasionada pela avaliação da fotografia *Marginal, Marginal...* (1949) de Geraldo de Barros, entregue como produto do V Seminário de Arte Fotográfica, em dezembro de 1949.

“**Autor** – Ele próprio posou para a fotografia, abrindo o obturador e indo postar-se diante da máquina para dar idéia de movimento – tamborilar dos dedos sobre a janela – movimentou-os a cada cinco segundos.

E. Salvatore – Não vê relação entre o título e o que a fotografia sugere: pede uma explicação da intenção do autor.

Autor – Entende-se por marginal uma pessoa que se encontra mais ou menos à margem da vida, indecisa mesmo sobre a atitude a tomar. Foi o que quis sugerir com a fotografia em estudo.

E. Salvatore – mesmo com a explicação do autor, não encontra correlação entre a sua idéia e a execução, pois o quadro sugere mais uma pessoa que deseja entrar ou mesmo, de fora, chamar a atenção de alguém dentro de casa.

M. H. Dutra – A fotografia é mais subjetiva do que objetiva. Nesses casos, o título deve completar a mensagem artística.

E. Salvatore – Lembra a importância do título, às vezes tão importante quanto a própria fotografia. (...)

A. Souza Lima – Apóia Salvatore e em abono de sua tese, exemplifica com a fotografia em estudo, sendo subjetiva, o título que lhe foi dado, a seu ver mal empregado, deturpa mesmo o que é sugerido pela fotografia. Não vê relação entre o título Marginal, Marginal e o conteúdo do quadro. (...)

Trava-se animada discussão da qual participam principalmente os senhores Polacow, Souza Lima e Hoepner Dutra, sobre esses problemas artísticos, (...)

Ângelo Nuti – Critica as qualidades ‘fotográficas’ do trabalho julgando-o de técnica deficiente.

E. Salvatore – No caso em apreço, não considera a riqueza técnica, de importância, pois acima dela prevalece o tema, bastante forte, fazendo com que o observador não atende para deficiências técnicas. Aliás, no caso em apreço, julga a difusão muito bem empregada, assim como a própria tonalidade para acentuar o clima de mistério que o quadro sugere. A força está na concepção e não na técnica. De fato, a idéia prevalece sobre a técnica. Falta realmente à fotografia um pouco mais de qualidade. Há, no entanto, equilíbrio entre elementos estéticos e anestéticos, elementos estes que podem fazer uma obra de arte apreciada em um lugar e época e pouco apreciada em outros meios ou grupos sociais. Aqui, por exemplo, os elementos (chapéu desabado)

tem um significado especial para nós e nossa época. O trabalho é bom, obedeceu a uma concepção prévia realizada com felicidade.”¹⁰

Na discussão acima percebemos um impasse quanto à linguagem e o tema adotados por Geraldo de Barros em sua produção, mas também, mesmo não sendo de fácil obtenção, a aceitação de seu trabalho. A discussão mostra que a inserção da crítica é saudável e agrega conhecimento e questões novas a fotografia dos fotoclubes despertando o olhar dos integrantes para a discussão de uma nova percepção, seja ela de maneira imediata ou não.

¹⁰ “5º Seminário de Arte Fotográfica”, BFC n. 45, janeiro de 1950, p. 15-17. In: LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo; p.120.

SEGUNDO MOMENTO
REFERÊNCIAS ANALIZADAS EM SUA
PRODUÇÃO

DIVERSIDADE DE REFERÊNCIAS

Geraldo de Barros, dentro de suas experiências fotográficas, apresenta uma grande quantidade de técnicas estudadas e utilizadas em seus experimentos. A diversidade de técnicas provém, em grande parte, de uma múltipla disciplinaridade do artista que busca em diversas fontes e formas artísticas uma formação completa.

As técnicas fotográficas que podem ser listadas observando sua obra fotográfica são: desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, filmes cortados e remontados em placas de vidro, múltiplas exposições sobre um mesmo negativo¹¹, fotogramas (rayogramas) e fotografias diretas, além de produzir auto-retratos onde visivelmente o autor “posa” pra câmera e do recorte de fotografias e suas montagens em pedestais, uma tentativa de dar status de objeto à imagem bidimensional.

Mesmo com a diversidade técnica apresentada em sua obra, o mesmo entende que o aprimoramento demasiado em questões da máquina pode ser um elemento negativo para o processo criativo na composição da imagem. Utiliza então a técnica como aliada nas descobertas e não como principal elemento de seu trabalho.

“A Fotografia é para mim um processo de gravura [...] Acredito também que é no ‘erro’, na exploração e no domínio do acaso, que reside a criação fotográfica. Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. [...] Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica. O lado técnico não faz senão duplicar nossas possibilidades de descoberta. Não sou pintor senão no momento de bater a fotografia, de escolher meu ângulo, meu plano. Em seguida, durante todo

¹¹ Técnica possível pela utilização da câmera *Rolleiflex*, informação retirada de: LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo; p. 29.

tempo em que a objetiva funciona, eu faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais.”(BARROS, 2006)

Barros mostra por meio da experimentação livre, um leque de possibilidades que o meio fotográfico pode propiciar e que não é explorado pelos fotoclubes no Brasil até então, entrando em conflito com vários integrantes do Foto Cine Clube Bandeirantes em suas discussões e concursos internos.

Há uma compreensão diferenciada do artista do que é fotografia, de seu papel no ato fotográfico. Para o mesmo, a fotografia é entendida como construção de uma imagem, não como retrato de uma realidade puramente vista, como vertentes utilizadas pelos membros do FCCB como a *Straight Photography* compreendia o ato fotográfico.

A pesquisa de Geraldo de Barros apresenta um viés abstracionista que demonstra a proximidade de seus trabalhos como artista plástico e como fotógrafo.

Proporcionando a quebra de uma estética tradicional das composições fotográficas até então tidas, entra para o campo dos artistas de vanguarda em fotografia no Brasil. Se primeiramente, sua obra é questionada pelo FCCB, após um tempo de amadurecimento das questões plásticas, vai servir de referência para seus fotógrafos e outros artistas plásticos.

A pesquisa imagética de Barros só foi passível de realização em contraponto com as questões do FCCB pela sua ligação direta com o campo das artes plásticas e com a possibilidade de ter um espaço de trabalho que não se encontrava em meio aos membros do clube.

No mesmo ano de sua entrada no clube (1949), o artista é convidado, juntamente com Thomaz Farkas, à montar um laboratório de fotografia no Museu de Arte de São Paulo (Masp). É neste momento, entre 1949 e 1950, no próprio laboratório de fotografia do Masp, que Barros compõe a maior parte das

fotografias apresentadas em sua exposição Fotoformas, realizada no museu em 1950.

Interessante observar que, em consequência da distinção entre as obras apresentadas na exposição e a ideologia clubista na época, a exposição não foi divulgada pelos boletins do FCCB, como normalmente acontecia em eventos individuais de membros do clube.¹²

Para uma melhor compreensão das imagens produzidas por Barros em Fotoformas, é interessante apontar a variedade de referências com as quais o artista esteve em contato, e que se mostram presentes no conjunto de imagens.

¹² Colocação feita por LIMA, 2004 em sua dissertação de mestrado.

EXPRESSIONISMO

O expressionismo, que pode ser observado por suas características gerais – gestos aparentes, figurativismo e temática baseada em cenas do cotidiano, objetos pessoais, arredores da cidade, retratos e auto-retratos - em meio aos pintores modernos brasileiros logo após a II Guerra Mundial, cumpria um papel importante na arte brasileira, caracterizando uma arte concomitantemente nacional e internacional.

É nesse momento, que os artistas que futuramente iriam formar o grupo concretista brasileiro, iniciam-se artisticamente. Barros, assim como a maior parte dos artistas que surgem em São Paulo na segunda metade da década de 1940, inicia seus estudos ligado ao expressionismo, tornando-se aluno de Yoshiya Takaoka (integrante do Núcleo Bernardelli) após passar pela Associação Paulista de Belas Artes e os ateliês de Clóvis Graciano (integrante do Grupo Santa Helena) e Collete Pujol (pintora fiel aos postulados Impressionistas).

No ateliê de Takaoka, Geraldo de Barros apresenta principalmente características expressionistas em seus trabalhos. Um teste interessante que Takaoka aplicava em seus alunos.

O teste se baseava em um auto-retrato que deveria se desenvolver em poucos segundos, esse auto-retrato não poderia se desenvolver de maneira naturalista, pois não havia tempo para tanto, então o artista era estimulado a encontrar os traços essenciais para sua representação, desenvolvendo uma leitura rápida e eficiente do objeto a ser retratado.

Mostrava, assim, uma preocupação com a representação não naturalista, que estimula à supressão de detalhes em prol da simplicidade dos traços e a economia de recursos.

GRUPO XV

Com Takaoka, e outros artistas (Ataíde de Barros, Antônio Carelli e Flávio Shiró) formam o Grupo XV, em 1947. O grupo não apresentava orientação estética formalizada, mas, tendo Takaoka como figura central, o expressionismo apresenta-se na maioria dos trabalhos.

Nesse período, Barros demonstra uma aparente “inquietação”¹³ à procura de estilo próprio. Em sua exposição com Ataíde de Barros no Teatro Municipal de São Paulo, apresenta no cartaz uma composição preocupada com a ordenação geometrizada dos nomes e figuras, podendo ser um indício dos caminhos a serem tomados futuramente.

Encontramos também, em seus trabalhos no Grupo XV, imagens que tentam capturar movimentos de modo simplista. A supressão de detalhes é constante, assim como a geometrização de figuras, mostrando uma crescente aproximação com a vertente abstracionista que é importante em sua formação concretista.

É nesse mesmo período que Geraldo de Barros conhece a fotografia através de seu colega Ataíde de Barros, e inicia suas experiências no campo. No início, suas imagens são constituídas de cenas do dia a dia, sendo visível sua preocupação com a luz e o enquadramento, recursos próprios da produção fotográfica.

Em um laboratório improvisado no próprio Grupo XV, Geraldo de Barros, juntamente com Ataíde de Barros, faz modificações nos negativos, a fim de transformar as imagens adquiridas. Já é presente em suas produções, os planos fechados, geometrias e elementos seriados, essa prática nos revela que Barros, com relação à fotografia, estava mais preocupado com as questões compositivas, a fim de encontrar diferentes pontos de vista em uma procura

¹³ Termo utilizado por Osório César, psiquiatra e crítico de arte, sobre a exposição de Geraldo e Ataíde de Barros no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1948. CÉSAR, Osório. “Exposição Geraldo e Ataíde de Barros”. *Folha da Noite*, São Paulo, 11 de fev. de 1948. In: LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo; p. 65.

formal pela denotação de princípios estéticos universais, do que com as questões documentais da imagem.

Quando as imagens mostram figuras humanas, em sua maioria trata-se de auto-retratos, onde o artista se comporta como um “personagem” que posa em frente à câmera.

“Em frente à máquina, Barros é irônico: parece consciente da própria pose e de que está representando. (...) Percebe-se aí uma característica presente no conjunto de suas experiências: a fotografia como lugar de artifício e de construção, mais do que de documentação.” (LIMA, 2006, 72/73)

A simulação que o ato de posar em frente à câmera demonstra não se trata somente de uma questão plástica, mas evidencia a concepção que o artista tem sobre a fotografia. Ao adotar essa postura, a fotografia perde o seu caráter realista e documentário (como vemos no fotojornalismo), mas se conforma como suporte do artifício, da imagem “projetada”.

A partir de sua iniciação no ambiente fotográfico, Barros aproximará sua experiência como artista plástico, com seus ensaios como fotógrafo. Percebemos uma interdependência dos dois meios, fazendo com que um interfira no outro.

Em concomitância com sua participação no Grupo XV, freqüentava também o Setor de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (em torno de 1948), onde tem contato com exemplares sobre arte moderna, incluindo alguns específicos sobre Paul Klee, Brassai, Man Ray e Lazsló Moholy-Nagy, artistas dos quais, suas influências se mostram presentes quando analisadas as obras do artista.

Em consideração a Paul Klee, Barros mostra a utilização do traçado com aspecto infantil em suas obras fotográficas, a simplicidade da representação e sua incisão na fotografia.

Para Klee, que tinha como vertente de pesquisa o desenho livre das regras de representação, a qualidade plástica que este carrega está relacionada com a busca pela integridade das formas e da linha, de forma a ser a mais “natural” possível.

“O mito da infantilidade dos meus desenhos certamente tem seu ponto de partida naquelas composições lineares na qual tentei ligar uma representação objetiva, digamos um homem, com uma representação pura do elemento linear.

Se eu quisesse mostrar o homem ‘como ele é’, precisaria de uma tal complexidade de linhas enredadas que qualquer representação elementar pura estaria fora de questão, e o resultado seria algo vago e confuso a ponto de se tornar incompreensível.”(KLEE in LIMA, 2006, 88)

Segundo o artista, a impossibilidade de representação gráfica da aparência real dos elementos é o que infantiliza o desenho, que carrega um caráter infantil no traço.

Essa “precariedade” é justificada, por enfatizar a linha como elemento construtor importante para o entendimento e discussão da obra. Enfatiza o suporte planar do desenho e, conseqüentemente, da fotografia a partir das incisões de Barros, descaracterizando sua função mimética e enfatizando o plano da imagem, que é bidimensional.

Klee tinha como convicção que a atividade artística é movida pela necessidade subjetiva de expressão. Mostra grande interesse pela arte de povos não ocidentais além de trabalhos de pessoas com distúrbios e crianças,

localizando nessas expressões artísticas um valor de autenticidade e pureza, que Barros vai encontrar a partir do contato com os internos do hospital psiquiátrico em terapias ocupacionais do Engenho de Dentro. Essa é mais uma aproximação que podemos fazer dos dois artistas além do aspecto plástico conferido a parte de seus trabalhos.

Cabe observar que mesmo a incisão sobre o negativo de Barros ter características pessoais no traço, o que, para o movimento construtivo, seria uma impossibilidade de reprodução da arte, se enquadrando como o 'velho' em seu manifesto, a imagem em si não deixa de ser passível de grande reprodutibilidade, justamente pela incisão ser no negativo da fotografia e não na imagem revelada, podendo ser reproduzida quantas vezes fossem necessárias. Uma qualidade inerente da fotografia.

Sua produção, seguindo a mesma linha de ligação com Klee, também pode ser vinculada ao artista húngaro Brassai, se interessando pelo primitivismo dos desenhos de desconhecidos.

Há uma grande semelhança entre a série fotográfica de Brassai, que foi publicada na revista surrealista *Minotaure*, onde o artista fotografa muros de Paris, mostrando desenhos feitos por desconhecido pela incisão de instrumentos diversos nos mesmos, e a série de Barros com desenhos em ponta seca e nanquim sobre os negativos de fotografias que registram espaços urbanos e objetos inanimados. A violência e simplicidade que o traço da ponta seca transparece no negativo faz com que a ligação entre o trabalho dos dois artistas se dê intimamente pela aparência de que qualquer pessoa poderia desenhá-lo saciando uma necessidade de expressão latente, mesmo tendo autoria conhecida.

Pela comparação da técnica utilizada pelos dois artistas vemos a maior diferença entre os mesmos, enquanto um é interessado na incisão do homem no ambiente urbano (muros), o outro é interessado na incisão sobre a imagem (negativo), mostrando que a importância da incisão é a espontaneidade do mesmo.

Pode-se ter um entendimento de contradição com essa prática e a questão construtiva em que Barros é inserido, mas se pensarmos na

universalidade contida nas duas correntes, a capacidade da arte transformadora do homem, da pureza da forma, podemos ver uma ligação entre os dois discursos. O que em um discurso se busca pelo traço “infantil, puro” que qualquer pessoa seria capaz de reproduzir pela sua naturalidade, em outro essa simplicidade e reprodutibilidade é passível a partir do uso de instrumentos, da simplificação da forma e da utilização de novas tecnologias em favor da democratização da arte.

MAN RAY E MOHOLY-NAGY

Sua ligação com Man Ray se dá pelo caráter experiential do qual os artistas compartilham na utilização da técnica do fotograma, que Man Ray chama de *rayograma*¹⁴. Assim como Geraldo de Barros, adepto das correntes surrealista e dadaísta, Man Ray também se dedicou a diversas atividades artísticas, produziu como pintor, fotógrafo, escultor, cineasta, ilustrador, inventor e filósofo, mostrando um grande leque de possibilidades de inserção e produção de arte.

A pesquisa formal produzida em fotogramas produzidos por Geraldo de Barros se aproxima da geometria construtiva alcançada em seus trabalhos como membro do Grupo Ruptura. A técnica utilizada favorece a explicitação do suporte bidimensional da fotografia que utiliza a luz como matéria prima.

O fotograma só é possível a partir do desprendimento da fotografia a questões tradicionais de representação, com sua preocupação documental. Mostra uma pesquisa sobre o processo de produção da fotografia e suas possibilidades plásticas, inerentes a seu processo. Assim como Brassai, a prática está intimamente ligada com o Surrealismo, através da noção de expressão automática.

Em suas composições conhecidas, Barros utiliza cartões perfurados dos computadores de máquinas do banco onde trabalhava, uma utilização inusitada para o elemento que seria descartado, produzindo imagens de grande qualidade compositiva.

Ainda por livros no Setor de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, Barros entra em contato com Moholy-Nagy, para o qual a fotografia é importante no estudo da luz como elemento fundador de toda visualidade.

Produtor também de fotogramas, mas com o intuito de observar os efeitos de reflexão e refração, buscava novas relações espaciais entre objetos,

¹⁴ Man Ray chama o fotograma de *rayograma* (palavra com alusão a seu nome) pois considera-se inventor do método que consiste em dispor objetos diretamente sobre o papel fotográfico, e expor o mesmo a luz, gravando sombras e texturas sobre o papel. Informação retirada de: LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo; p. 76.

rompendo com uma perspectiva linear e adquirindo caráter abstrato. Nagy, responsável pelo conceito de Nova Visão, onde se acredita que a fotografia mudou a forma do homem ver o mundo, podendo, através da máquina, observar novos pontos de vista, em enquadramentos e relações antes impossíveis de serem percebidas a olho nu.

“Moholy-Nagy considerava a arte abstrata e a Nova Visão como contrapartidas visuais de uma sociedade humana mais cooperativa. Acreditava que a transformação social passava primordialmente pela renovação da percepção, pensamento que encontra correspondência nas idéias de Mário Pedrosa sobre a função social da arte e na sua defesa da abstração.”(LIMA, 2006, p.81)

A renovação da percepção que Moholy-Nagy propõe tem grande ligação com o ideário de transformação social do homem através da arte, onde experiências sensitivas ajudam o homem a entender e perceber as modificações que acontecem na sociedade e em seu modo de vida.

Moholy-Nagy acreditava no poder da arte como agente de mudança na sociedade, a fim de chegarmos a uma transformação social através da renovação da percepção, em defesa da abstração. Porém, não acreditava no processo criativo exclusivamente racional, e acreditava que a renovação das técnicas e ferramentas não diminuía a importância da obra, mas sim, trazia a mesma para a realidade na qual esta inserida.

“O importante era que fossem utilizados as formas e os meios mais adequados e eficientes para cada finalidade expressiva. O fundamental não era o caráter mecânico ou manual da obra, mas sim que o artista estivesse constantemente engajado em ampliar os limites da técnica e criar novas relações óticas e espaciais.”(LIMA, 2006, p.81)

Dentro da Nova Visão, Moholy-Nagy mostra e classifica as novas possibilidades de leitura e visões que a máquina propicia ao homem, aumentando seus horizontes.

Os oito tipos de “visão fotográfica” classificadas são: 1. *visão abstrata* realizada por meio de fotograma; 2. *visão exata*, que seria o registro normal das aparências (por exemplo, a reportagem); 3. *visão instantânea* (congelamento do movimento); 4. *visão lenta* (fixação de movimentos por meio de longos períodos de exposição); 5. *visão intensificada*, que corresponde à microfotografia e às imagens feitas com filtros que permitem o registro de comprimentos de ondas invisíveis aos nossos olhos (por exemplo, os raios infra-vermelhos); 6. *visão penetrante* (os raios-x); 7. *visão simultânea*, que seriam as múltiplas exposições num mesmo negativo (Nagy considerava esse processo como uma fotomontagem automática); 8. *visão distorcida* (manipulações químicas ou mecânicas da imagem fotográfica no laboratório e uso de lentes equipadas com prismas que provocam deformações). (MOHOLY_NAGY in LIMA, 2006, p.78)

Dentro do conjunto de imagens contidas em *Fotoformas*, veremos exemplos de visões abstrata, exata, lenta, intensificada e simultânea.

Barros, em suas experimentações, não tinha a fidelidade aos métodos mecânicos e racionais preconizados pelos concretistas, sempre buscando novas possibilidades, vemos assim uma grande procura pelo “novo”. Há a exploração da fotografia não como técnica de documentação, mas como processo de gravura que quase sempre apresenta mais de uma possibilidade de leitura, por meio de conexões lúdicas e interativas.

FORMAÇÃO DO OLHAR FOTOGRÁFICO

Com a análise das imagens produzidas por Geraldo de Barros percebemos claramente que as mudanças estéticas e de concepção fotográfica, devido ao rompimento da fotografia com a imagem mimética, surgem com grande ênfase, sendo estes, motivos pelos quais a sua aceitação não é imediata.

Essa dificuldade nasce devido à concepções plásticas estabelecidas historicamente. A relação entre o referente e a imagem sofre modificações devido à técnica e suas explorações, partindo da analogia do espelho (imagem detalhada, cópia do real) até encontrar a sutilidade do índice referente na imagem, que desconstrói a necessidade mimética.

Segundo Philippe Dubois (1993), podemos estudar o percurso histórico da fotografia com base na divisão em três momentos:

- 1) Espelho do Real: considera a fotografia como imitação fiel da realidade devido a sua natureza técnica onde o homem não interfere na captação da imagem.
- 2) Transformação do Real: considera a fotografia como imagem modificada da realidade a partir de um ponto de vista, duvidando da veracidade da imagem fotográfica.
- 3) Traço do Real: considera a fotografia como representação por um índice externo a imagem revelando uma contigüidade física do signo com seu referente e retirando por completo a necessidade de conhecimento do objeto retratado.

Desde sua criação, a fotografia aparece como técnica de captura de imagem automática através da impressão luminosa, tendo a capacidade da produção sem intervenção humana, o que garantiria sua integralidade e fidelidade com o objeto a ser retratado. O fotógrafo, portanto, é entendido não como artista que intervém, mas sim, como observador desse procedimento de captura.

A criação e popularização da fotografia encontram grande utilização como imagem de memória. Há uma grande crença na fotografia como retrato de um instante real, fazendo com que haja espaço para o aparecimento de fotógrafos retratistas e a conseqüente diminuição dos pintores retratistas. A fotografia cumpre, neste primeiro momento, o papel social e utilitário de testemunha que antes era desempenhado pela pintura e abrirá espaço para a libertação em busca da pesquisa formal na arte.

O papel da fotografia como recurso de memória é bastante explorado, conferindo maior veracidade as imagens que são estimulados estudos para o progresso da máquina fotográfica.

Importante ressaltar, que o pictorialismo (manipulação da imagem revelada com técnicas de pintura) nasce do desejo de encarar a fotografia como obra de arte, sendo uma tentativa de marcar o traço do artista na imagem automática, na tentativa de “reagir contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade”.(DUBOIS, 1993, p.33)

O discurso sobre a imagem fotográfica se modifica a partir da percepção de falhas na imagem fotográfica, primeiramente por não ser uma cópia fiel que traduz todas as nuances, sombras e cores da natureza, depois pela consciência de que a máquina é um instrumento que aplica uma concepção de espaço e perspectiva próprios, se comportando como imagem transformada do real.

A mudança percebida neste segundo momento se dá em grande parte pela consciência da câmara escura como instrumento que não é neutro e inocente. A imagem fotográfica passa a ser momento de artifício e há a exploração desse artifício em favor do fotógrafo em diferentes situações.

A utilização de diversas lentes e posições que exploram as possibilidades da máquina põe em dúvida a veracidade da imagem fotográfica, o que abre espaço para o início da pesquisa formal em fotografia.

“Eis a concepção da ‘naturalidade’ da imagem fotográfica claramente desnaturalizada. A caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados.”(DUBOIS, 1993, p.40)

A “máquina de efeitos deliberados” põe em vista que não existe somente uma forma de usar o aparelho fotográfico, podendo independe de uma forma dada de representação, e é em cima dessa questão que as primeiras experimentações se baseiam, iniciando a diluição entre artes plásticas e fotografia e trazendo o fotógrafo como agente ativo e consciente da imagem a ser produzida.

O deslocamento do poder de verdade da fotografia tira da mesma a necessidade de mimesis que antes lhe era dado, sendo fator decisivo no reconhecimento de técnicas como o fotograma. Assim como na sua concepção, a imagem fotográfica é considerada como impressão luminosa, sendo, porém, muito mais abrangente que no primeiro momento e considerando técnicas como o fotograma.

A fotografia então entra em seu terceiro momento, considerada traço de um real. A imagem entra no campo do índice, tendo sua representação por contigüidade física do material, os produtos dessa contigüidade são chamados signos (termo utilizado para representar aquilo que foi afetado diretamente por seu referente). Também são considerados signos: fumaça, sombra, cicatriz, ruína, etc.

Esse ponto de leitura da imagem fotográfica põe em questão uma nova concepção: a fotografia como procedimento e não como produto final. Essa concepção nos ajuda a analisar as imagens de Geraldo de Barros, partindo do princípio da impressão luminosa. A fotografia de Barros, em sua maioria, não tem referencia direta aos objetos reais (referentes), mas busca composições plásticas a partir de elementos comuns do dia a dia, descaracterizando-os.

Nas imagens produzidas por Barros muitas vezes é complicado encontrar seu referente inicial, a desconstrução da imagem é perceptível.

A procura pelo conhecimento técnico e por novas maneiras de representação é mais abrangente devido às concepções que mudam, percebemos uma aproximação crescente da fotografia com as artes plásticas apresentando a questão da abstração que só é possível devido à falta de referente direto. O fotógrafo apura seus conhecimentos técnicos não só no momento da captura de imagem, mas também em técnicas de revelação e manipulação de imagem.

Vemos neste momento o crescimento da utilização de colagens, fotomontagens e fotogramas, contribuindo com os primeiros rompimentos da fotografia com a visão mimética clássica.

Na produção fotográfica de Geraldo de Barros podemos observar essa desconstrução da mimesis para um aprofundamento nas questões plásticas construtivas e sua grande aproximação com as artes plásticas. Barros se preocupa com a inserção da imagem no cotidiano das pessoas e trabalha de maneira a explorar plasticamente objetos diversos trazendo à fotografia brasileira, novas possibilidades visuais.

Devido à tradição mimética que vemos em fotografia, suas imagens não são de fácil entendimento para a população em geral e estimulam no expectador a produção de leituras diferenciadas, promovendo uma interação interessante no momento de leitura.

TRABALHOS ENTRE ATOS FOTOGRÁFICOS

Geraldo de Barros produziu duas seqüências fotográficas distintas em sua vida, a primeira *Fotoformas*, produzida entre 1946 e 1951 e a segunda *Sobras* na década de 1990, quando já estava debilitado por problemas de saúde.

Entre as duas produções fotográficas, Geraldo de Barros se envolve em diversas atividades que tem passagem pelas artes plásticas e design, participando de grupos distintos atualizando sempre o ideal moderno de inserção da arte no cotidiano das pessoas.

Aqui mostraremos três trabalhos de Barros que foram desenvolvidos nesse período: seu trabalho como designer e gestor na fábrica de móveis Unilabor, sua participação no Grupo Rex, como artista e sua série de quadros produzidos em Laminados, onde o ideal concretista vai ser retomado.

UNILABOR

A inserção do objeto artístico e da linguagem concretista moderna no dia a dia da população é um dos fatores que vai chamar a atenção dos artistas concretistas para o trabalho de designer.

Desde sua participação no *Grupo Ruptura*, busca da industrialização e da produção em massa a partir de projeto desenvolvido pelo artista. Ligado a esse ideal, Geraldo de Barros vai trabalhar na fábrica de móveis Unilabor em projetos de desenho industrial.

“O auge do movimento moderno concreto foi em 1956 e só na fase final é que o pessoal começou a fazer incursões pelo design. De qualquer maneira, o concretismo teve uma influência determinante nisso, porque fazia parte da utopia concretista – desde as artes plásticas até a poesia – essa coisa de espalhar, serializar, não ficar preso a um círculo restrito. No meu caso

específico, a experiência ocorre meio em paralelo, pois nessa época já existia a Unilabor.” (CLARO, 2004, p.159)

Mais que o projeto como articulador do móvel, Barros mostra a mesma discussão projetual em trabalhos como artista plástico onde mostra uma relação íntima entre arte e projeto.

Com as obras em que participou da 15ª Bienal de São Paulo (1979) vemos claramente a articulação do projeto na obra de arte, inserção essa que marca a junção de seu trabalho como artista plástico e designer. Na apresentação feita por Geraldo de Barros para as obras com as quais participou nessa Bienal, o artista mostra de forma direta a sua ligação com o *industrial design*, tendo contato com o mesmo a partir de seu envolvimento com as idéias de Walter Gropius e Paul Klee.

“Nos alicerces de minha formação ótica e cromática, encontra-se a descoberta de Paul Klee (1948) unida, concomitantemente, à importância da Bauhaus (e de seus ideólogos como Walter Gropius), na tentativa de implantar uma nova concepção da integração artística, visando reinventar as relações entre ARTE e INDÚSTRIA. Por que? Porque ali se gera o nascimento do *INDUSTRIAL DESIGN*.” (BARROS in CLARO, 2004)

Também unido aos ideais utilizados na escola alemã Bauhaus está o modelo de trabalho em ateliê, que busca aliar a técnica com a criatividade e destruindo a alienação da divisão clássica de trabalho, mantendo uma relação de comunidade no ambiente de trabalho.

Comunidade de autogestão operária, os trabalhadores da *Unilabor* eram membros de uma sociedade gestora da fábrica com participação percentual nos lucros da mesma. O artista não se diferencia dos outros trabalhadores, apresentando igual importância nas atividades realizadas.

O sistema projetual de Barros funcionava com a participação dos marceneiros, na construção de protótipos. Tinham a função de colaborar na visualização dos projetos e soluções técnicas em desenvolvimento.

“Geraldo parte de um croqui que serve de base a protótipos cada vez mais próximos de uma idéia (abstrata), a qual é, depois, novamente fixada em desenho. A peça, no entanto, recebe o desenho final apenas ‘depois de testada e viabilizada’, e seu projeto inclui ajustes feitos no protótipo como se fosse uma complementação, em três dimensões, do desenho técnico.” (CLARO, 2004, p.137)

A utilização do modelo tridimensional na concepção do projeto ajuda Barros em seu trabalho e faz com que os problemas apareçam antes da fabricação em série da peça em questão, diminuindo a probabilidade de erros posteriores.

Todo o padrão construtivo dos móveis da Unilabor se baseia num sistema modular chamado Padrão UL, onde com um número reduzido de componentes, podem-se acontecer diversas combinações. Um conjunto de fichas mostram as peças separadamente e algumas opções de montagem são expostas, mas o móvel pode sofrer diversas modificações de acordo com as peças utilizadas.

Em um projeto de estante, por exemplo, vemos três peças básicas: as armações de ferro, que não se comunicam e funcionam como pilares da estante - se comportam como linhas na composição - nelas são montadas as prateleiras – se comportam como planos na composição - e caixas de gavetas ou com portas – se comportam como volumes na composição – os planos e os volumes fazem o travamento horizontal das armações de ferro e funcionam como vigas de ligação entre as mesmas, suportando as cargas de livros e objetos.

A disposição dos elementos era proposta pelo cliente, que poderia colocar ou retirar outros elementos durante a vida útil do móvel.

Os conjuntos de fichas acima citados eram base da construção na fábrica e também base de venda do produto, o cliente escolhia seu móvel de acordo com as peças dispostas nesse conjunto e o diálogo para o trabalhador que produzirá esse móvel é simples, pela igualdade de suporte comunicador.

A partir desse modelo construtivo, Barros aplica na fábrica um modelo baseado em peças, o que encaixa com o modelo de trabalho da fábrica (manufatura) a divisão de trabalho encontra facilidade de acontecer na divisão em peças do produto.

É interessante observar como essa aproximação do artista e seu modo de trabalho com a comunidade, tem uma colocação política muito intensa no sentido de democratização da arte e de seu processo, e como, a partir do design essa prática pôde ter lugar tanto na casa das pessoas, quanto no ambiente de trabalho e nas relações pessoais dos envolvidos, a aplicação da técnica e dos estudos modernos ganham espaço e se materializa nas tentativas de artistas como Barros.

Barros vai trabalhar na Unilabor até a década de 60, onde a fábrica, que abre em 1954, enfrenta dificuldades econômicas e acaba fechando suas portas em 1967.

GRUPO REX

Fundado em junho de 1966 e com fim em maio de 1967, o *Grupo Rex* marca a presença de Geraldo de Barros à vertente da Nova Figuração. O grupo inicial é formado por Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee e Nelson Leirner, tendo participação de José Resende, Carlos Fajado e Frederico Nasser.

Mesmo com o pouco tempo de duração, a *Rex Gallery & Sons* juntamente com seu jornal *Rex Time* representam uma nova maneira de interação da arte com a população, com uma grande carga irônica que nasce em meio a atuações anticonvencionais. Utilizando a galeria como local de encontro, festas e vida boêmia, os artistas compunham o espaço com

exposições, palestras, *happenings*, projeções de filmes e edições de monografia.

Tinham como princípio a recuperação do espírito crítico e o caráter de intervenções da arte pela superação dos gêneros tradicionais da articulação entre arte e vida, mostrando que é possível haver instrução artística e crítica através da diversão. Prezavam pela criação cooperativa compondo um diálogo com a realidade urbana da década de 1960.

Geraldo de Barros durante a existência do grupo vai trabalhar com colagens e pinturas a partir de imagens de cartazes, pôsteres e outdoors, tendo uma grande mudança de escala em relação a seus outros trabalhos como artista plástico. Ao trabalhar com imagens capturadas da cidade (cartazes, pôsteres e outdoors), Barros retira-as da sua função inicial e as transforma mudando sua configuração; o suporte utilizado é muito importante nas intervenções do artista já que os mesmos são de alcance de toda sociedade.

O Grupo Rex se encontra dentro de um quadro na arte brasileira em que se pensa em função do coletivo, levando arte ao povo de forma direta. A condição para a arte exercer sua função social é o contato direto do artista com a população através de espaços de formação, trazendo-a ao papel de transformadora da cultura, canal transmissor da aspiração fundamental da sociedade.

A integração com a população torna-se mais próxima por mostrar que o momento de lazer engloba o conhecimento artístico, que deixa completamente o peso do conhecimento adquirido pela observação para o conhecimento crítico adquirido pela discussão despreocupada das questões atuantes no dia-a-dia dos usuários das galerias e espaços públicos, que recebem as intervenções dos artistas quase sempre repletas de bom humor.

A carga irônica é um ponto essencial que chama a atenção da população a entender um novo papel crítico da arte que se distancia de lugares “próprios” para sua existência, como o museu e salas de exposição, para se inserir no espaço urbano e em locais de convivência noturna.

LAMINADOS

Em 1979, Geraldo de Barros sofre uma série de isquemias cerebrais que o prejudica na execução de seus trabalhos. Porém, continuará com sua produção contando com o auxílio de assistentes que, a partir das instruções dadas por Barros, produzem diversas peças.

Vemos então a aplicação de conceitos da arte moderna, mostrando que a obra de arte não precisa necessariamente ser fruto das mãos do artista, mas sim, da sua criatividade e de um projeto que pode ser reproduzido.

Barros desenvolve uma série de composições produzidas com laminados (material que conhece intimamente por seu trabalho na produção de móveis). As composições, mesmo com as dificuldades encontradas, mostram uma retomada da estética modernista que apresenta no grupo *Ruptura*. Utiliza imagens rigorosamente geométricas, produzidas por ferramentas precisas. Parte dessa estética modernista se dá necessariamente pelo material utilizado e pela necessidade das instruções serem realizadas por terceiros.

Interessante observar neste caso, que o material encontra a técnica mais adequada para seu manuseio e a técnica se encaixa ao material, mostrando que o casamento entre técnica e material é importante na produção das composições de qualquer natureza, de acordo com as intenções do artista.

Além de original, a escolha do material mostra a praticidade e resistência necessárias para uma composição de simples produção com instruções precisas, relacionando-se com seu trabalho como designer (também pela reprodutibilidade) tendo os quadros montados no ateliê da fábrica de móveis, com ajuda de um marceneiro que recebe suas instruções e produz diversos testes até chegar ao resultado desejado pelo artista.

A questão da universalidade e grande alcance da arte são observados na produção de laminados de Barros, alguns desses trabalhos são expostos como protótipos, com instruções para reprodução dos mesmos por qualquer interessado o que intensifica suas intenções artísticas.

TERCEIRO MOMENTO
EXPERIÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

Geraldo de Barros produz em sua vida dois conjuntos de imagens fotográficas em dois momentos distintos. A primeira, Fotoformas, que tem sua exposição na década de 1950, com produção entre as décadas de 1940 e 1950, e a segunda, Sobras, é produzida na década de 1990.

Mostra-se, aqui, os dois conjuntos, dispostos em grupos e com seus conteúdos analisados separadamente criando pontes entre os mesmos.

Observa-se a aplicação dos princípios estudados até então e a diversidade encontrada em sua formação em ambos os casos, com ligações claras entre os dois.

1. O Contexto

Fruto dos experimentos de Barros, seu primeiro conjunto individual de imagens fotográficas chamado *Fotoformas*, teve sua exposição ocorrida em janeiro de 1951, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), onde o artista trabalhava no laboratório fotográfico local.

Reunindo fotos gravadas, abstrato-geométricas, diretas e foto-objetos, surpreendeu não só pelo conjunto de imagens, mas também pelo padrão expositivo adotado, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi.

O projeto compositivo da exposição marca a utilização da museografia moderna no Brasil, anteriormente, o padrão expositivo (utilizado desde o século XIX) se baseava em dispor as obras na parede de modo a representar possíveis paredes de elegantes casas da época. A interação entre obra e expectador é diminuída pelo distanciamento que proporciona e pelo aparente congelamento de uma situação dada. Incorporando a obra de modo a intervir na configuração do espaço, na época de sua inauguração (final da década de 40) foi considerada inovadora.

Na exposição de Barros, acontece a quebra com esse distanciamento recorrente, composta por suportes vazados presos a tubos metálicos que são apoiados no chão e teto da sala de exposição; os suportes aconteciam tanto com obras dispostas em conjunto ou individualmente.

“Os suportes vazados utilizados na mostra *Fotoformas* eram adequados ao padrão expositivo construtivista adotado pelo museu. (...) A montagem desestabiliza os limites entre as obras e o ambiente comuns em exposições em que os quadros são emoldurados e pendurados à parede.” (LIMA, 2006, p.100)

A utilização desses suportes, assim como seus desenhos, conversam claramente com as imagens utilizadas na exposição de Barros. Mostrando a

importância do projeto expositivo, que contextualiza a questão construtiva abordada em toda exposição, os suportes exercem também a função compositiva com as imagens colocadas em casa suporte, conversando com vazios, cheios e linha que criam a continuidade imagem - suporte.

Esse novo modelo expositivo intensifica e deixa visível a vontade dos artistas em promover a democratização da arte, as novas relações entre imagens e espectador. O espaço livre entre as obras faz com que cada um possa caminhar de acordo com suas próprias ligações entre imagens, e a aproximação que a obra tem do espectador é aumentada quando a mesma se torna objeto fora da parede, podendo ser vista de diversas posições.

2. A Produção

No decorrer das imagens expostas, podem ser feitas diversas análises quanto à técnica e questões compositivas.

Podemos traçar três grupos a partir da questão compositiva e referentes a esses três grupos, se encontram duas características de questão técnica recorrente. Com relação à questão compositiva vamos dividi-los em: objeto achado, objeto temporal e construção geométrica, e transpassando a questão compositiva encontramos a técnica dividida em: sobreposição e recorte.

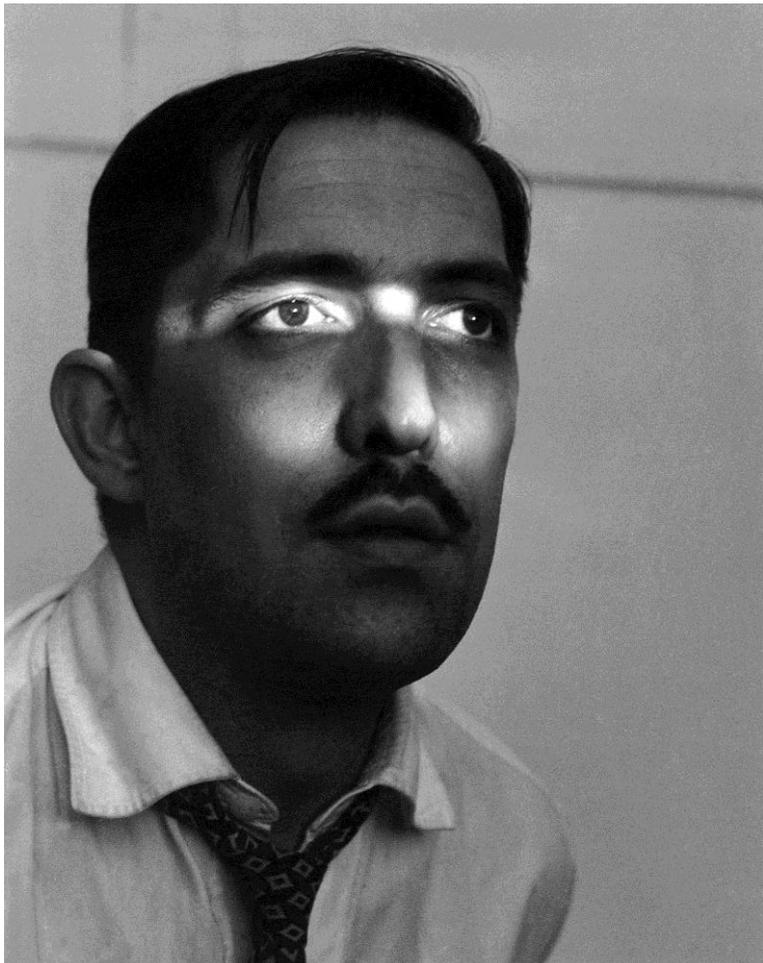
A procura por uma linguagem universal pode ser explicitada, ainda, pelo conjunto de imagens provindas de fotografias diretas. Com uma aproximação com a fotografia moderna mais direta do que o encontrado nos outros grupos, mostram o olhar aguçado do artista, a procura de novas questões formais e de leitura fotográfica.

2.1 Aproximação à fotografia moderna – fotografia direta

Nas fotografias diretas percebemos um olhar aguçado nos detalhes que reforçam formas e linhas com o enquadramento da imagem, realçando texturas e luminosidade, sombras e cenas aparentemente montadas.

O artista mostra nessas imagens sua preocupação com o construtivismo, mostrando um novo olhar sobre o mundo através de recortes de imagens, zooms, cheios e vazios e pontos de vista não usuais (questões essenciais da fotografia moderna). Em suas fotografias com pessoas, geralmente vira a câmera para si mesmo, ciente de sua pose e utilizando tratamento diferenciado de luz dependendo da mensagem requerida.





2.2 Objeto achado

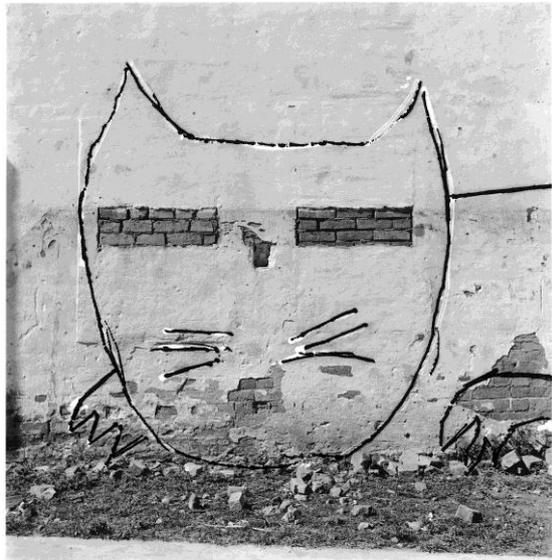
A imagem inicia-se com a fotografia de um referente comum (parede, muro descascado, pequenas aberturas, sapatos ou outros objetos) que com a intervenção do artista, perde seu significado inicial dando espaço a novas interpretações.

O conjunto em questão mostra uma antítese compositiva em relação aos outros grupos da coleção. A questão construtiva presente nas representações que mostram uma forte ligação com a da abstração construtiva aqui é substituída pela livre representação, apresentando grande coerência com o trabalho de Barros com Mário Pedrosa no Engenho de Dentro.

Vemos em trabalhos do conjunto *Fotoformas* grande ligação com essa experiência do Engenho de Dentro, principalmente com os desenhos do interno Raphael Domingues, em suas imagens riscadas no negativo, mostrando que o mesmo dava importância como fonte de pesquisa para o trabalho realizado no Rio de Janeiro. Comparando imagens de Raphael e de Barros, percebe-se uma forte ligação que indica um possível trabalho em conjunto entre os dois, durante as visitas de Barros nas terapias ocupacionais do hospital.

É nesse conjunto que estão inseridas brincadeiras como: *O rei e o gato* e *O gato e o rei*¹⁵, onde com um desenho só, mudando apenas a posição do mesmo, Barros nos faz ver duas figuras diferentes, o que pelo nome das obras, percebemos que é proposital. Há também, registros de um olhar que encontra referentes em coisas banais, como um rosto composto por chapéus e um espanador, os olhos de um gato em dois retângulos descascados de uma parede ou até mesmo o rosto de uma menina em um sapato.

¹⁵ Imagem produzida em 1949.



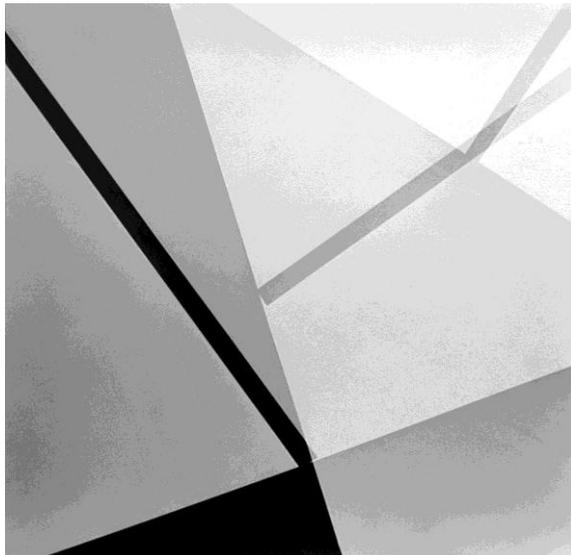
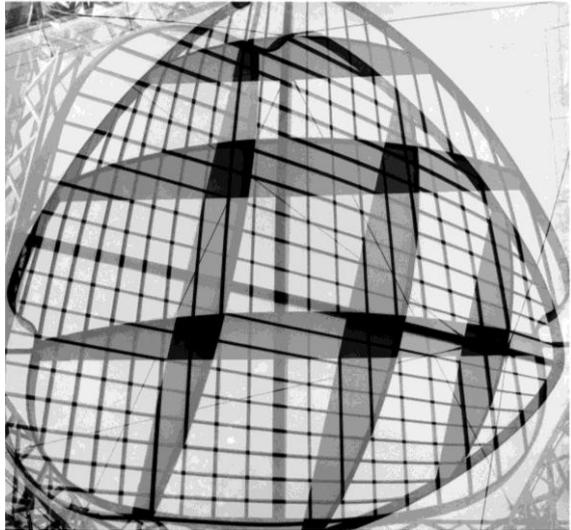
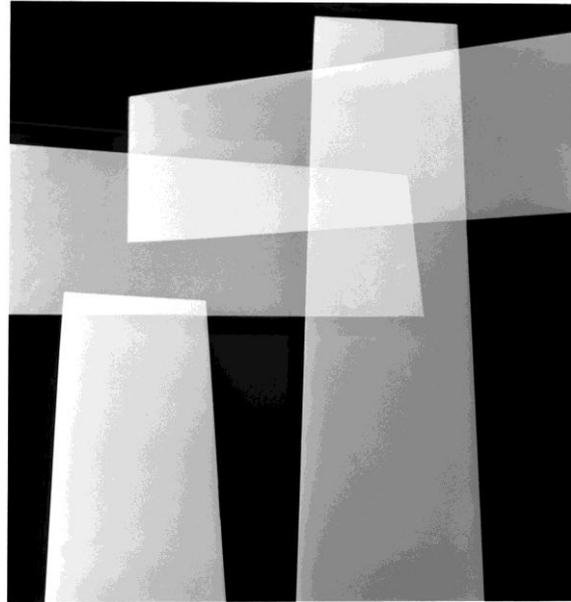
2.2 Objeto temporal

Trabalho que conta com o acaso e marca a temporalidade da ação através das várias exposições do referente. A múltipla exposição do negativo requer uma concepção prévia da imagem que se quer obter mesmo sem o controle total da ação. As composições de Barros apresentam uma harmonia não simétrica que pode ser ligada a questão da abstração construtiva.

Através da técnica da múltipla exposição do mesmo negativo, o artista compõe imagens abstrato geométricas utilizando referentes que geralmente são imagens que passam despercebidas pelo olhar das pessoas na cidade.

Assumindo-se como planos que se alternam no quadro, vemos a não diferenciação de figura e fundo, importantíssima na destruição da estrutura das imagens representativas.





2.3 Construção geométrica

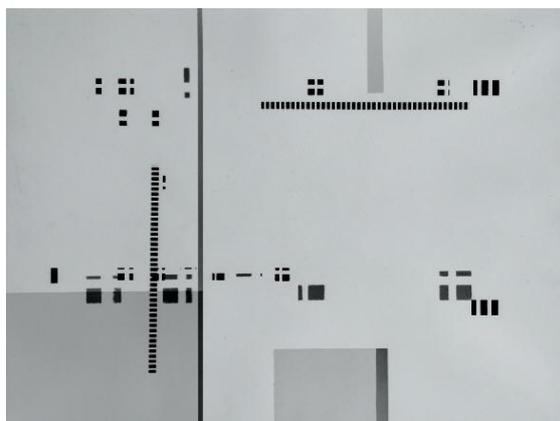
Fortemente ligadas ao construtivismo no conjunto de imagens temos a produção de fotogramas e a manipulação de negativos com recortes e remontagens, com resultados compositivos distintos.

Vemos em seus fotogramas a clara utilização da geometria com formas geométricas puras e linhas formando composições em preto e branco, claramente preocupadas com o ritmo entre os componentes.

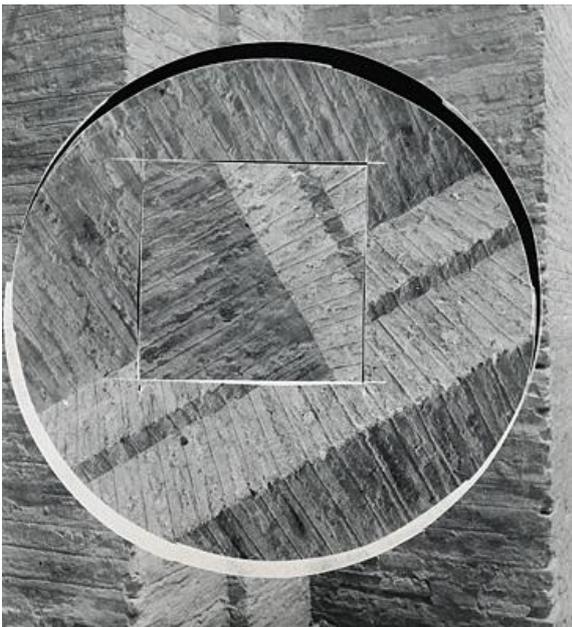
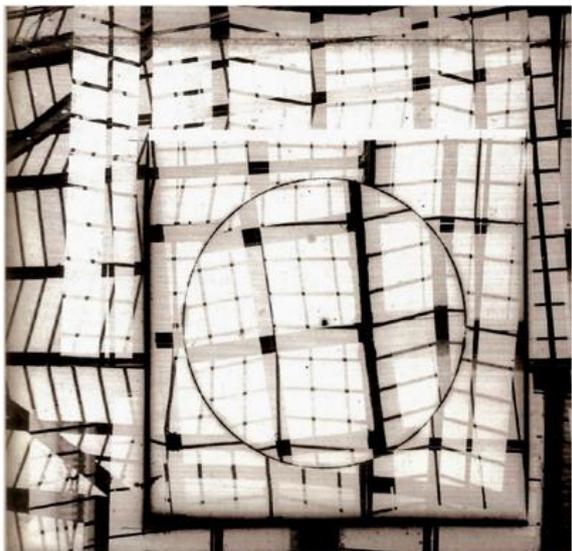
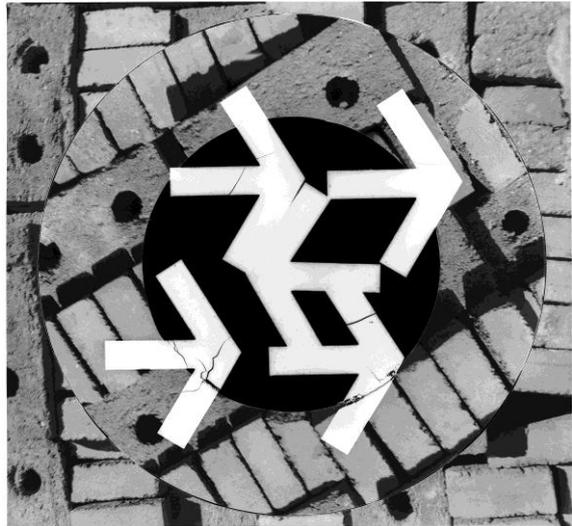
Barros utiliza para a produção do fotograma (que são poucos em seu conjunto de imagens), cartões de computadores¹⁶ do Banco onde trabalhava como plano bidimensional. As questões da refração e reflexão dos objetos expostos a luz não se mostram na imagem finalizada, diferentemente das experiências de Maholy-Nagy, que se baseia nessa experimentação luminosa.

Já baseado na manipulação dos negativos, percebe-se em algumas imagens a utilização dos recortes geométricos e remontagens produzindo a sensação de movimentação sem necessariamente retirar um pedaço da imagem, mas, muitas vezes, causada pela rotação da mesma, retirando-as da sua ordem inicial.

A noção de movimento trás o estranhamento ao expectador que inconscientemente tenta remontar a posição inicial das peças de acordo com a continuidade das texturas.



¹⁶ Os computadores da década de 1940 utilizavam cartões de papel perfurados para leitura de dados, esses cartões são os utilizados por Geraldo de Barros.

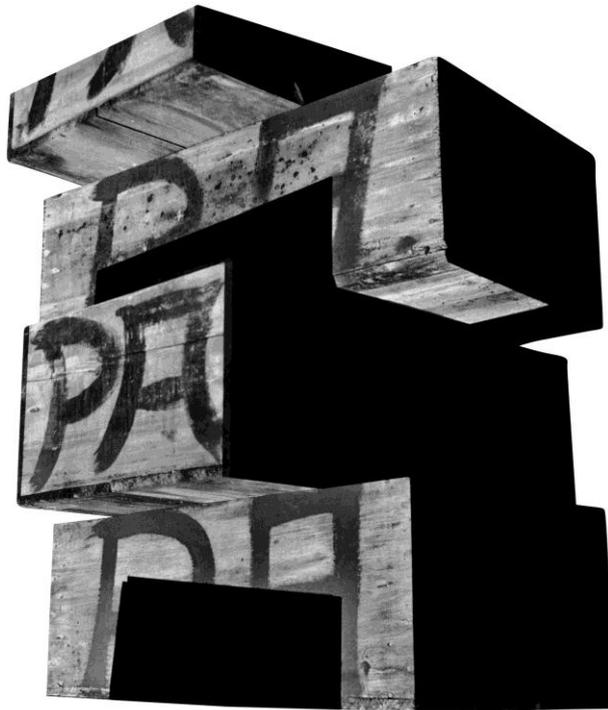


2.5 Recortes de imagens e montagem em pedestais.

Outra intervenção, agora de caráter expositivo, é a utilização de recortes desiguais nas imagens e montagem das mesmas em pedestais, o que caracteriza-as como objetos tridimensionais e não como suportes bidimensionais, mudando a concepção usual de fotografia. Mostra com os recortes a pré-concepção de fotografia retangular, mostrando que pode ser concebida em qualquer formato, dependendo somente da intenção formal do artista.

Essa ação, que pode parecer singela, traz uma nova compreensão de fotografia em sua concepção, sendo referencial a todo o conjunto, pois quando não executado o recorte na própria imagem as a concepção estrutural na sua exposição traz a mesma compreensão de fotografia como objeto exposto livre de suporte em parede, como esculturas.





3. Considerações

O conjunto de imagens apresentado, antes de tudo mostra a falta de delimitação teórica de Geraldo de Barros, que caracteriza a fotografia como processo de gravura e não como captura de algum instante do real. Com suas imagens podemos descobrir novos pontos de vista e características que somente esse suporte poderia nos propiciar.

O processo de gravura nos trás aqui uma questão importante no debate sobre o status de arte dado à fotografia. Quando falamos em gravura logo vem à mente a ação manual de criação do suporte, que a fotografia por sua natureza não apresentaria.

Nos processos utilizados por Geraldo de Barros o suporte fotográfico era alvo de intervenções distintas, muitas feitas manualmente, mas sem que se perca a característica reprodutiva da fotografia, que justifica sua utilização para produção em massa (questão do modernismo considerada de grande importância). Essas intervenções geralmente ocorriam desde o ato da captação as imagens sofrendo interferências em sua captura, como a utilização de múltiplas exposições e pontos de vistas diversos, mostrando que o artista não cultivava a figuração fidedigna, mas sim, incorpora o acaso proveniente das técnicas utilizadas em suas intervenções.

A exposição de Barros mostra acima de todas as questões técnicas, em grande parte devido ao seu processo não convencional, uma mudança radical no modo com que a imagem fotográfica é utilizada. Desconstrutora da realidade, o experimentalismo estético resulta um resultado plural fruto de múltiplas possibilidades plásticas.

Mostra-se antes de tudo, artista livre e interventor, caminhando ao contrário aos preceitos que norteiam a fotografia.

Publicado no folder da exposição *Fotoforma*, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1950, segue abaixo um pedaço do texto de Pietro Maria Bardi.

“Geraldo vê, em certos aspectos ou elementos do real, especialmente nos detalhes geralmente escondidos, sinais abstratos fantasiosos e olímpicos:

linhas que gosta de entrelaçar com outras linhas numa alquimia de combinações mais ou menos imprevistas e às vezes ocasionais, que acabam sempre compondo harmonias formais agradáveis. A composição é para Geraldo um dever, ele a organiza escolhendo no milhão de segmentos lineares que percebe, sobrepondo negativo sobre negativo, modulando tons de suas únicas cores que são o branco e o preto, reforçando as tintas, naquele seu trabalho de laboratório tão cuidado e agradável.

[...]

Geraldo fotografa de má vontade o real, diria que não o compreende, e, sem contorná-lo, procura nele descobrir purezas úteis a suas meditações: linhas depuradas a meio de revelações e luzes reduzidas a esquemas das quais é impossível reconstituir as origens. Em lugar da pintura, modo ainda entrosado aos antigos empreendimentos do verismo, o nosso artista se vale da fotografia, que é, sim, um meio ligado ao mais mecânico dos verismos, mais que se presta a transformar a sensação numa expressão sem “artisticidade”, pura derivação de sombras e por isso mais ligada à abstração, por nada manual e por isso menos individual, despersonalização da individualidade, espécie de absoluto a-romântico, mas todavia romanticismo dos mais definíveis.”

Geraldo de Barros mostra nessa exposição o olhar moderno que norteia seu trabalho, o experimentalismo e as diversas possibilidades que podem nascer da utilização da fotografia como expressão artística. Ligado a abstração, utiliza o meio fotográfico que até então é compreendido como o meio de retratar veridicamente o mundo, modificando o modo de entender o processo fotográfico, muitas vezes invertendo-o e causando sensações imprevistas.

1. O Contexto

Barros só volta a trabalhar em uma nova série fotográfica na década de 90, já debilitado por seus problemas de saúde. O conjunto, que é formado entre 1996 e 1998 que é nomeado Sobras, compõe-se pela reutilização de antigas fotos do artista, em sua maioria provindas de viagens familiares.

“Aos 72 anos, Geraldo de Barros declarou que ‘já trabalhei o suficiente’ e declarou, com seu costumeiro senso-de-humor, que agora se dedicaria às sobras.”¹⁷

A série Sobras mostra as várias possibilidades estéticas que uma imagem pode adquirir, com a reutilização de antigas fotografias o artista leva em consideração a reprodutibilidade do material fotográfico e toma partido dessa questão técnica.

Barros usa o vazio como elemento compositor das imagens, sendo de grande relevância para o entendimento da série, mantendo uma constante tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade.

Nessa ultima fase, segundo Reinold Misselbeck (1999), Barros desenvolve um equilíbrio entre a vivacidade de suas fotos de férias e o raciocínio das estruturas geométrica que até então mostrara em seu trabalho, retirando elementos da composição fotográfica com recortes negros, transforma-os em ponto principal dos quadros e faz com que elementos remanescentes fiquem em segundo plano, passando a ser encarados como

¹⁷ PIZOLI, Sérgio. Geraldo de Barros, Precursor, catálogo da exposição no Rio de Janeiro 1996; p.11: “At seventy-two, Geraldo de Barros warns ‘Enough to work’ and reclaims with his customary sense of ‘humour’ that He Will now dedicate himself to ‘left-overs’.”; In: MISSELBECK, Reinold (org.) Geraldo de Barros 1923 – 1998. Fotoformas. Munich: Prestel, 1999; p. 79.

acessórios narrativos, mas mostrando, mesmo assim, a origem de sua criação com um resto de conteúdo e contexto, somente o suficiente para serem perceptivas.

Levando em consideração as questões então colocadas, foi estruturada uma linha de leitura da coleção fotográfica em questão, que será analisada a seguir.

2. A Produção

A análise das imagens de Sobras é aqui dividida em três conjuntos que são denominados: Figuração, Recortes e Fotográfico. A divisão que aconteceu de acordo com questões compositivas e técnicas tem base no estudo geral das imagens e mostra a influencia dos trabalhos desenvolvidos por Barros durante sua produção artística.

2.4 Figuração

Nesse conjunto, as fotografias não apresentam os recortes negros que caracterizam fortemente toda a coleção Sobras, mas apresentam intensa questão compositiva e técnica advinda de experiências anteriores com fotografia. O grupo é dividido em subgrupos devido à técnica utilizada. São eles:

2.1.1 fotografia diretas;

2.1.2 justaposição;

2.1.3 sobreposição.

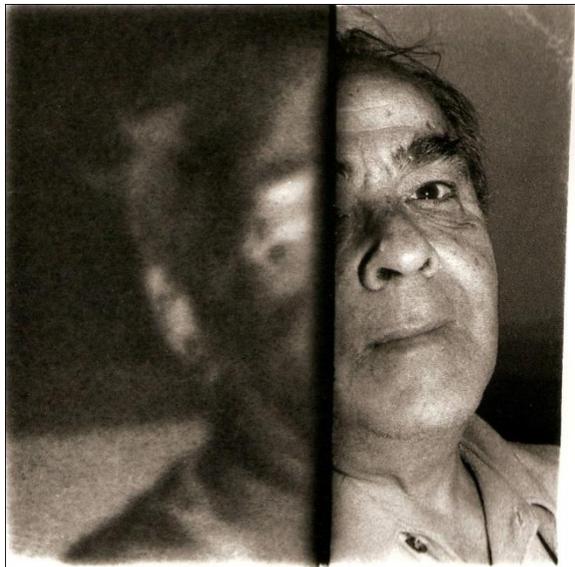
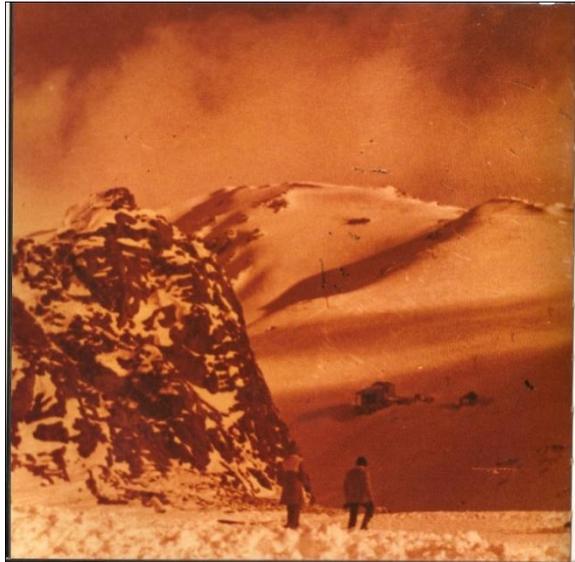
2.1.1 Fotografia direta:

Nas imagens que compõem esse grupo, percebe-se a mesma preocupação vista em *Fotoformas* com cuidado no enquadramento e nas texturas, os pontos de vista não usuais mostram o olhar aguçado do artista e sua preocupação compositiva mesmo em situações de lazer, como é o caso das fotografias do conjunto, pertencentes ao acervo pessoal de Barros.

Mais uma vez, assim como em *Fotoformas*, quando faz auto-retrato, Barros vira a câmera para si mesmo, mostrando claramente a proposição de cena planejada, com tratamento diferenciado.

Dentre estas imagens, vemos aquelas que poderão servir de base para confecção de novas figuras a partir de seus negativos, não é um grupo extenso.

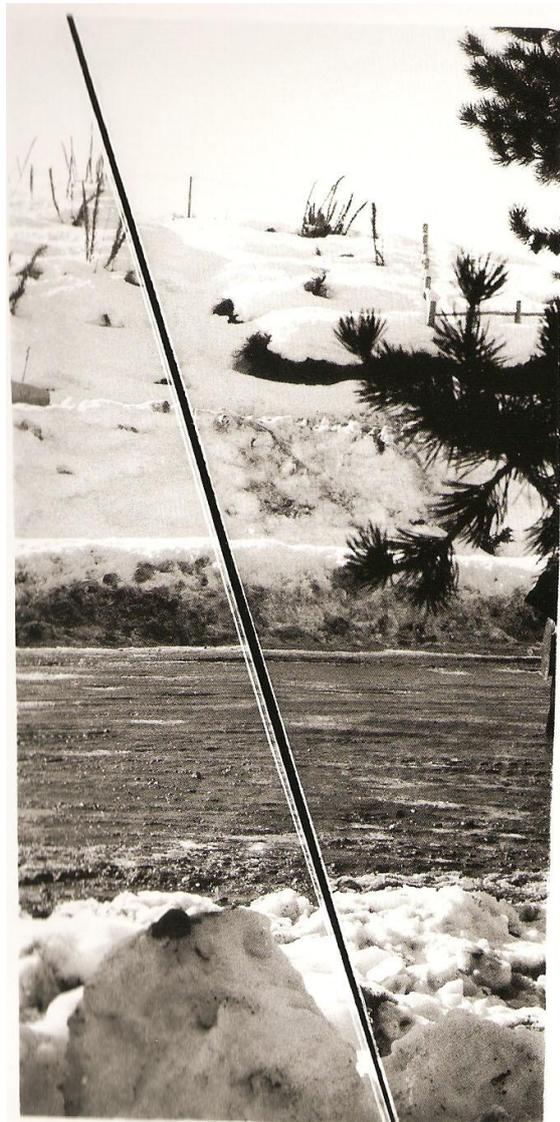


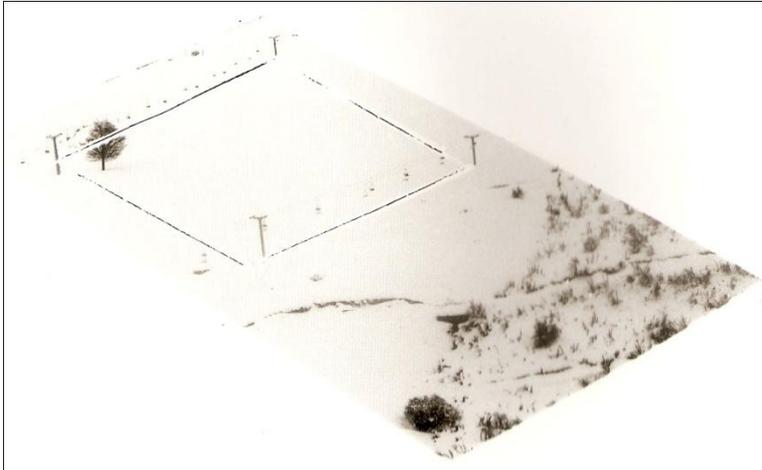


2.1.2 Justaposição

No grupo em questão, o artista utiliza o corte e remontagem da imagem, fazendo com que se perca sua continuidade original. Essa ação causa estranhamento e faz com que as questões compositivas e as texturas ganhem o primeiro plano ou componham novas relações com a paisagem da fotografia.

As imagens desse grupo mantêm ligação técnica com o grupo de recortes e remontagens exposto em *Fotoformas*, no qual a questão é a produção da sensação de movimento, utilizando-se de rotações na imagem.





2.1.3 Sobreposição

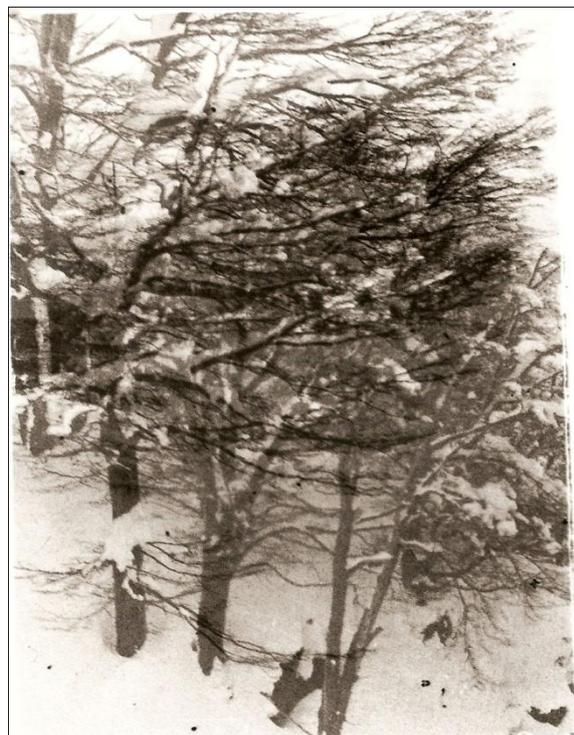
Caracterizado pela sobreposição de negativos, com ou sem recortes, esse grupo mostra a concepção de novas imagens e a causa de estranhamento por uma aparente “confusão” inicial.

Acontece, como no grupo anterior, uma quebra na continuidade, mas aqui colocada muitas vezes pela quebra de perspectiva que esperamos encontrar, ou pela inserção de elementos rotacionados ao que se destaca como principal.

Relacionado pela técnica, podemos aproximar esse conjunto com as múltiplas exposições do negativo vistas em *Fotoformas*.

Uma mudança significativa é que em *Sobras* essa ação é tida posteriormente, com a manipulação dos negativos, principalmente com a manipulação de mais de um negativo ao mesmo tempo, diferentemente das múltiplas exposições que eram obtidas diretamente na máquina fotográfica do artista.

Essa mudança retira a importância do acaso que vemos anteriormente, mas mostra sua forte influencia compositiva.





2.2 Recortes

Esse conjunto é caracterizado pela utilização da técnica do corte do negativo a fim de mostrar novas questões compositivas à imagem inicial. O campo negro da fotografia trás novos significados e novas relações entre os elementos da composição, se colocando como plano principal da fotografia.

Dividido em três subgrupos, faremos uma leitura pontual dos diferentes recortes utilizados:

2.2.1 recortes expressivos;

2.2.2 recortes compositivos;

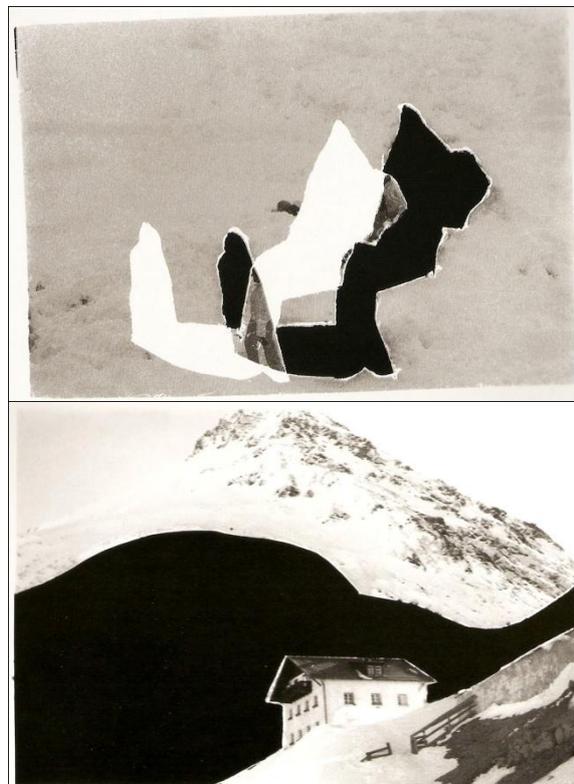
2.2.3 recortes geométricos;

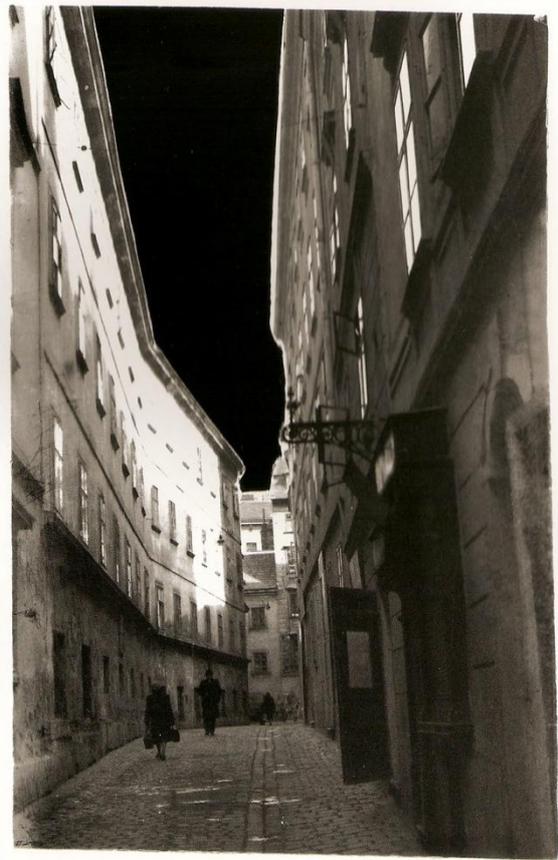
2.2.1 Recortes expressivos:

Nesse grupo, os recortes feitos no negativo das imagens são essenciais para reorganizar o campo compositivo da imagem, entram com o embate entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, se comportando como um vazio que completa a informação existente.

A área negra característica do recorte do negativo, se coloca em primeiro plano, e relativiza a importância da imagem perspéctica ao retirá-la do plano principal. No texto de Reinold Misselbeck, publicado no livro Fotoformas em 1999, é comparada a sombras que não se relacionam a um referente, e não podem se comportar como tais.

“As áreas negras não se fazem passar por sombras, nem tampouco se comportam como espaços vazios. Elas são similares às sombras, mas ao contrário destas, não dependem do objeto que as origina para de posicionarem.” (MISSELBECK, 1999, p.79)





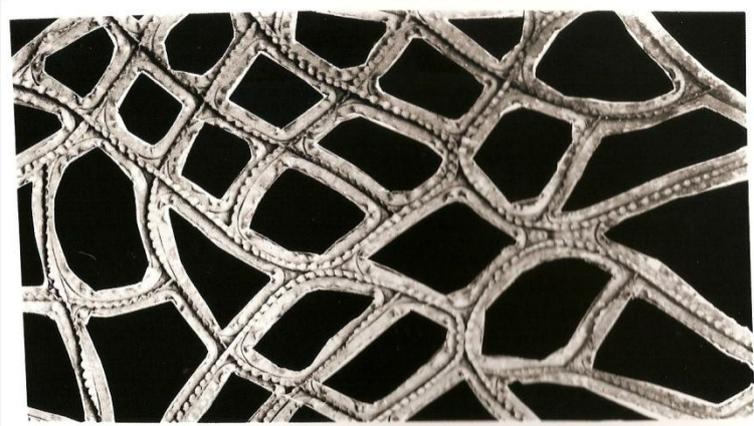
2.2.2 Recortes compositivos

Nesse grupo a imagem se descola de referências da sua matriz original e ganha novo significado com os recortes e pelo papel exercido pelo preto da revelação.

Diferentemente do grupo anterior, que tem espaços recortados das imagens originárias, esse grupo não apresenta relevância entre qual elemento é primeiramente colocado, levantando a questão de fundo x figura que percebemos no trabalho do artista durante toda sua atividade artística.

Vemos um grande trabalho com texturas e a retirada de imagens de seus contextos iniciais, fazendo com que suas estruturas transpareçam claramente. Duas imagens que encontramos no conjunto, semelhantes ao trabalho do artista com fotogramas podem aparecer como ponte de ligação entre os fotogramas apresentados em *Fotoformas* e esse conjunto em questão.





2.2.3 Recortes geométricos

Esse grupo, que não é muito extenso, mostra imagens recortadas geometricamente e a disposição das duas partes como imagens distintas que se complementam. Não há distorções, nem a marca da mão de quem faz os recortes, mas mostra a clara intenção do artista ao escolher o local dos recortes.

Mesmo se configurando como geométricos, não é regulado exclusivamente pela precisão característica do Concretismo, reavaliando suas posições estéticas do início da carreira. Barros, ao incorporar a imprecisão, mantém a linguagem da proposta do conjunto *Sobras*.



2.3 Fotográfico

Um conjunto sem subgrupos, aqui vemos a releitura de todos os trabalhos de Sobras. Operando com a montagem de imagens reveladas em plataformas de vidro, o artista mostra a questão técnica de desenvolvimento de toda a coleção colocada como suporte material desse conjunto.

2.3.1 Vidros

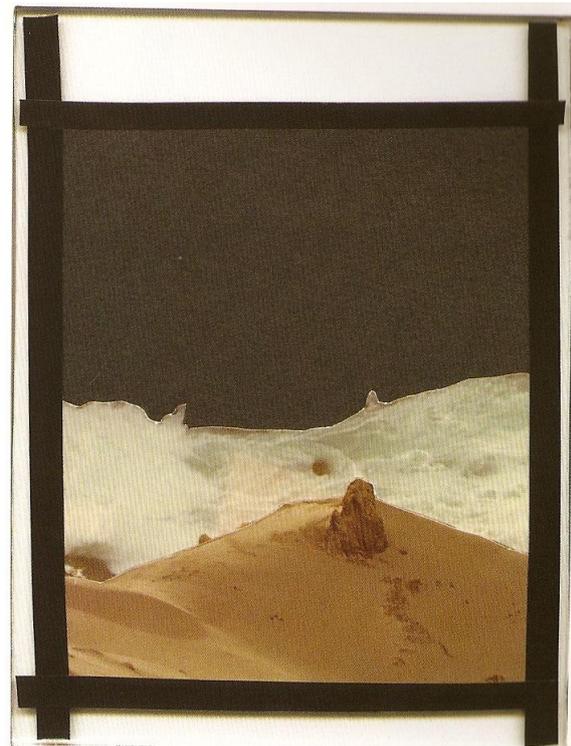
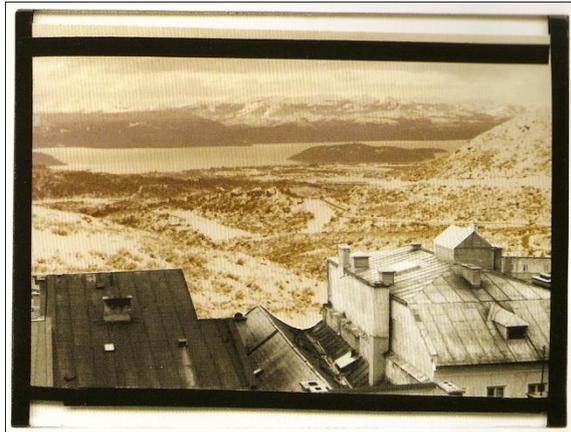
Colocadas como um único conjunto, vemos uma interessante proposta de Barros ao montar algumas fotografias nas placas de vidro semelhantes às usadas para montagem dos negativos que geraram todas as outras de *Sobras*.

É revelada a todos a aparência de uma matriz, sem no entanto constituir-se como tal. Pode-se observar uma contradição com relação a questão da reprodutibilidade da imagem fotográfica e da obra que se faz infinitamente reproduzida, cada vidro é único, montado sobre um suporte que não se faz reproduzível, mas que reflete uma estranheza sobre o mesmo.

A estranheza a qual é referido se dá pela utilização da fotografia revelada no suporte onde é montado o negativo e a aparente brutalidade com a qual é fixada no mesmo, contrastando com a natureza do papel fotográfico.

Sendo único, esse grupo de imagens se difere e se refere a todo o conjunto, produzindo uma ambigüidade muito interessante.





3. Considerações

Essa série reflete-se como continuidade de sua linha de trabalho da década de 1940 e 1950, mostrando sua capacidade de trabalhar com subjetividade e concretismo como complementos de uma mesma imagem, além do processo fotográfico, que mesmo com tanto tempo de espera entre os dois conjuntos, aparece como técnica construtiva de imagens.

Barros, contudo, não deixa de transparecer as novas experiências adquiridas e se mostra coerente com a produção artística da década de 1990, mesmo com um grande espaço de tempo entre seus trabalhos de mesma natureza.

“Com seu trabalho dos anos 90, Geraldo de Barros não somente cria um novo conceito histórico, como também é fascinantemente contemporâneo; equipara-se às novas gerações de artistas que trabalham com fotografia, sem perder suas raízes.” (MISSELBECK, 1999, p.80)

Dessa maneira vemos como Barros se mostra um artista que adere informações e questões ao longo de sua vida sem deixar de se referir a suas produções mais antigas, uma característica que abre possibilidades claras de compreensão entre trabalhos e leituras diversas de técnica e intenções na composição imagética.

CONCLUSÃO

No movimento moderno vemos a procura de uma arte mais abrangente e a utilização da imagem como meio de comunicação, com a utilização de novas técnicas e ferramentas como a fotografia, vemos no Brasil a quebra com a estética clássica a fim de normalizar os excessos. As mudanças na arte brasileira para a entrada da arte moderna têm como marco inicial a Semana de Arte Moderna em 1922, com a inserção do expressionismo como linguagem artística.

O expressionismo trazido por Anita Malfati na década de 1910 é base da expressão de identidade nacional da Semana de Arte Moderna de 1922 e serão à base da inserção artística dos artistas modernos concretistas da década de 1940.

Na Semana de Arte Moderna de 1922 não vemos abordada a questão da racionalização geométrica que, quando aparece, serve de plano de fundo nas representações, mas, a partir da década de 1930, com a grande mudança no cenário nacional, cria-se espaço para uma abordagem diferenciada da arte com relação à população e a abstração geométrica ganha espaço e grande aceitação pela população paulista.

A divisão estética entre realismo e abstracionismo que se inicia na arte moderna ganha espaço nas discussões sobre função social da arte e traçam duas maneiras distintas de contato com a população. Enquanto a primeira busca nas relações com a população sua fonte artística, a segunda busca na simplicidade da forma uma proximidade da sua arte com a população.

Com a discussão que se desencadeia no meio artístico, vemos duas visões bem diversas sobre o alcance social da arte, para os realistas a utilização de um conteúdo externo a obra é o que dá maior proximidade da arte com a sociedade, ligados a questão política socialista prezavam pela clareza na forma e conteúdo, participando ativamente da 'realidade local'; para os abstracionistas – quer tem o MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) como grande veiculador – a referencia ao mundo exterior é retirada, assim como um assunto externo a obra, questão que nasce no cubismo e tem grande aceitação no concretismo.

Em São Paulo, Geraldo de Barros vai participar como um dos fundadores do grupo concretista *Ruptura* com a preocupação comum da função social do artista em produzir arte capacitada de realizar a transformação

da percepção da realidade no homem moderno. A afirmação concretista frente a arte moderna brasileira, busca a representação universal através da pureza da forma e a possibilidade de produção em série, negando o assunto extra artístico da obra, com base na pedagogia do olhar tendo a arte concebida pelo conhecimento e realizada através da obra dando maior atenção a estrutura compositiva do que a cor, essas questões poderão ser vistas na obra fotográfica de Geraldo de Barros, que mostra grande preocupação compositiva sem a inserção da cor.

Indo contra as questões concretistas colocadas no grupo *Ruptura*, Geraldo de Barros tem contato com o primitivismo e a arte virgem, formas espontâneas de representação, através de visitas ao Hospital Pedro II no Rio de Janeiro juntamente com Mário Pedrosa, lá há a abordagem do problema preliminar da obra como o estudo do inconsciente, acreditando-se que o enfraquecimento da mente deixaria exteriorizar as representações que povoam a mente de forma natural. Demonstram grande preocupação com o desenvolvimento da obra e não somente com seu resultado, como também podemos perceber nas diversas modificações que podem ser feitas no momento de revelação de fotografias.

Juntamente com a aceitação do concretismo paulista, a fotografia ganha oportunidade de aceitação e crescimento como técnica e representação. Vemos o aparecimento dos chamados fotoclubes que reúnem fotógrafos amadores que utilizam a prática fotográfica como esporte. A máquina fotográfica, junto com seu aprimoramento, se tornou acessível à população, deixando de ser privilégio de poucos e tem uma maior divulgação em revistas, cartazes, jornais e museus, o que ajuda na aceitação da prática fotográfica como forma artística. Dentro dos fotoclubes, vemos inicialmente uma tendência picturalista de representação, o que vai contra a questão da reprodução infinita que temos na fotografia, a fim de torná-la única com o intuito de transparecer a mão do artista produtor da imagem.

Questionada essa ação, os artistas chamados pioneiros – como Geraldo de Barros – trazem à fotografia brasileira questões da proposta moderna, assim como acontece no concretismo, chegando a quebrar com o processo tradicional de obtenção da imagem – fotografar, revelar, ampliar – e retirando em alguns casos a tradicional representação perspética. Encontram difícil

aceitação e muitas vezes não são aceitos e são provocadores de discussões sobre o que representa a fotografia nos fotoclubes.

Dentro da produção fotográfica de Geraldo de Barros podemos perceber uma gama diversa de referencias e de trabalhos que interferem em seu modo de representação, o que o coloca como um artista multidisciplinar moderno e um entendimento da construção da imagem aprimorado, sendo referencia a artistas que iniciam seus trabalhos posteriormente. A busca incessante por novas técnicas e a experimentação livre característica de suas produções fotográficas o coloca como pioneiro na fotografia moderna brasileira e mostra a singularidade desse artista que atende aos diversos contextos artísticos em que é inserido.

Sua inserção artística se dá através com expressionismo, como comentado anteriormente, tornando-se aluno de Yoshiya Takaoka, Geraldo de Barros apresenta a produção de representações não naturalistas e supressão de detalhes, com economia de recursos e trabalho rápido, características encontradas no primeiro grupo ao qual faz parte, o *Grupo XV*. Apresentando aparente inquietação em seus trabalhos, a procura de uma linguagem própria, é nesse momento que Geraldo de Barros conhece a prática fotográfica com seu colega Ataíde de Barros; nas fotografias que são produzidas nesse primeiro momento, vemos a perda do caráter realista e documental colocando a fotografia como suporte do artifício e mantendo interdependência entre suas atividades artísticas.

Ligado a seu trabalho no Hospital Pedro II, vemos a influencia de Paul Klee e Brassai no que compete a simplicidade de representação, o desenho livre, a ênfase do suporte planar e descaracterização da função mimética ao desenhar em negativos para sua coleção *Fotoformas* produzida na década de 1930 | 1940. A questão da infantilidade do traço coloca em pauta a possibilidade de todos poderem produzir arte e sua inserção nos negativos faz com que um traço sem rigorosidade colocado posteriormente ao momento da captura fotográfica, não interfira na reprodutibilidade da imagem, questão importante da arte moderna.

Também encontramos na produção fotográfica de Geraldo de Barros influencia de Man Ray e Moholy-Nagy, através do caráter experimental de suas produções e compartilham também técnicas fotográficas como o fotograma,

que só é passível de realização através do desprendimento da fotografia a questões tradicionais de representação. O fotograma favorece a explicitação do suporte bidimensional da fotografia e encara a luz como elemento fundador de toda visualidade, mantendo conexões lúdicas e interativas em suas representações, rompendo com a perspectiva linear e adquirindo caráter abstrato. Moholy-Nagi é responsável pelo conceito de Nova Visão acreditando que a fotografia muda o modo do homem ver o mundo, transformando-o, assim como vemos na função social que o grupo *Ruptura* acredita ser possível através da arte concretista.

Através da Nova Visão, temos a transformação do homem através de experiências sensitivas, em defesa da abstração e são colocados alguns tipos de visão fotográfica que observamos na produção de *Fotoformas*, mostrando a não fidelidade aos métodos mecânicos e racionais preconizados pelos concretistas por parte de Geraldo de Barros.

Vemos a diversidade de referências que Barros utiliza em sua produção fotográfica, sendo em parte até contraditórias, e são essas mudanças estéticas de concepção fotográfica, rompendo com a construção mimética que faz com que o artista se destaque frente a seus contemporâneos. Mesmo com grande aceitação pelo público às questões concretistas, não ocorre a mesma aceitação massiva em frente a produção fotográfica e a dificuldade pode ser relacionada a concepções plásticas estabelecidas historicamente.

Podemos dividir historicamente a relação entre referente e imagem na fotografia em três fases: espelho do real, transformação do real e traço do real.

Na sua primeira fase, a fotografia é entendida como imitação fiel da realidade cumprindo um papel social e utilitário de testemunha. É nesse momento que podemos perceber a questão do picturalismo como tentativa de transformação da fotografia em processo artístico, já que o fotógrafo é considerado mero expectador do processo de captura da imagem.

Na segunda fase são percebidas falhas na imagem fotográfica, o que quebra com a questão mimética da testemunha ocular que representava, neste momento, a fotografia é entendida como local do artifício e começa a surgir a pesquisa formal e a diluição entre artes plásticas e fotografia.

Na terceira fase é retirada completamente a necessidade de mimesis da fotografia que é entendida como procedimento através do princípio da

impressão luminosa. É marcada pela falta de referente direto e sua aproximação com o abstracionismo que estimula o leitor ao se deparar com a imagem fotográfica, tendo maior interatividade com o mesmo.

Ao fazer a leitura dos acontecimentos nos fotoclubes e do caminho percorrido por Geraldo de Barros em sua produção fotográfica podemos perceber claramente as três fases acima citadas e suas transposições e verificamos a relativa rapidez com que essas transformações se dão no trabalho do artista devido à interdependência que Geraldo de Barros coloca em seus trabalhos, fazendo com que experiências diversas interfiram em suas produções.

Foram exposta nessa pesquisa, três experiências artísticas de Geraldo de Barros que ocorreram entre suas duas sequências fotográficas, tendo passagem pelas artes plásticas e design, experimenta modos diversos da inserção da arte no cotidiano das pessoas, são elas: a fábrica de móveis Unilabor, o *Grupo Rex* e sua série de imagens produzidas em Laminados.

Trabalhando como designer, Geraldo de Barros vai experimentar em seu trabalho na fábrica de móveis Unilabor (fábrica de auto-gestão operária) a questão do objeto concebido por projeto, a industrialização e a produção em massa de produtos que são consumidos pela população diariamente.

A relação íntima entre arte e projeto transparece no modelo de trabalho em ateliê que é concebido, o artista trabalha juntamente com os marceneiros na produção de protótipos, mostrando como o designer não se difere dos outros trabalhadores, mas sim, trabalha em conjunto. Concebe para a fábrica um sistema modular onde há a combinação diversa de peças para produção de diversos móveis e o cliente encontra essa possibilidade de combinação no momento de compra. Essa experiência mostra que Geraldo de Barros consegue aliar o trabalho de designer com a produção em série e o trabalho em comunidade, mostrando uma colocação política no sentido de democratização da arte e de seu processo e tendo sua inserção na casa das pessoas.

Sua participação no *Grupo Rex* marca sua presença à vertente da Nova Figuração, apresentando nova maneira de interação da arte com a população. A *Rex Gallery & Sons*, galeria utilizada pelo grupo se transforma em lugar de encontro, festa e vida boêmia, mantendo uma articulação fluida entre vida e

arte. A recuperação do espírito crítico e as intervenções diversas com grande carga irônica feitas pelo grupo mostram que é possível haver instrução artística e crítica através da diversão, a noção de coletivo faz com que os artistas entendam a arte produtora de espaços de formação, transformação e socialização entre as pessoas.

Ao fim da década de 1970, Geraldo de Barros sofre uma série de isquemias cerebrais que o prejudicam na produção de seus trabalhos, o que mudará muito sua forma de trabalho. A experiência de produção de imagens em laminados, mostra na prática que a arte é fruto da criatividade e não das mãos do artista, retomando as questões estéticas da modernidade, Geraldo de Barros cria imagens pela comunicação oral e produção de protótipos por seus ajudantes, produzidos com ferramentas precisas, suas imagens podem ser reproduzidas com um casamento entre técnica e material, muito relacionado com seu trabalho como designer.

Tendo em vista suas experiências artísticas, partimos agora para uma análise das suas duas produções fotográficas: *Fotoformas*, produzido na década de 1940 e *Sobras*, produzido na década de 1990 com o auxílio de uma ajudante.

Conjunto de imagens fruto de experimentos livres da forma fotográfica, *Fotoformas* tem sua primeira exposição ocorrendo em janeiro de 1951, no Museu de Arte de São Paulo (Masp) tem o ambiente de exposição projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi que incorpora a obra fotográfica do artista de modo a interferir no espaço e quebra com o distanciamento entre obra e expectador, podendo o mesmo caminhar de acordo com as conexões que achar válidas.

O projeto compositivo da exposição se mostra muito relevante para mostrar uma nova concepção de arte e da proximidade da arte com a população mantendo forte vínculo com a proposta moderna de Geraldo de Barros e sendo um marco na museografia moderna no Brasil. Nessa exposição é colocada as questões experimentais de Geraldo de Barros na criação de novas imagens a partir da impressão luminosa, encontramos experimentos ocorridos dentro e fora da sala de revelação e passando por variados referentes artísticos.

Em *Sobras*, o artista já debilitado por problemas de saúde faz a reutilização de suas fotos pessoais mostrando as várias possibilidades

estéticas de uma mesma imagem. Geraldo de Barros produz esse conjunto com o auxílio de uma ajudante mais uma vez colocando em prática a questão da arte como projeto fruto das experiências e olhar do artista e não necessariamente de seu manuseio. Com recortes nos negativos, Geraldo de Barros traz o vazio como elemento compositor da imagem, fazendo-o ressaltar como elemento principal relativizando-a perspectivamente.

Foram feitas na pesquisa algumas divisões nas duas produções para melhor análise técnica e compositiva das imagens, em *Fotoformas* podemos perceber três grupos de questão compositiva, sendo eles: objeto achado, objeto temporal e construção geométrica e em *Sobras* levando em dividimos em: figuração, recortes e fotográfico, com seus respectivos subgrupos.

Com relação a técnica, podemos observar três grandes grupos: a fotografia direta, os recortes e remontagens dos negativos e as múltiplas exposições dos negativos dentro da sala de revelação e por meio da própria máquina fotográfica que permitia a exposição múltipla sem rodar o negativo.

Interessante observar como a mesma técnica pode ser utilizada para obtenção de diferentes intenções de projeto, mantendo ligações entre os dois trabalhos e expondo a continuidade entre os mesmos.

Geraldo de Barros nos mostra a fotografia como processo de gravura através da luz, trazendo o referente com papel secundário na imagem e colocando as questões compositivas com papel destacado. O debate de fotografia e seu status de arte são colocados principalmente em *Fotoformas*, onde é mostrado a singularidade de seu trabalho sem deixar de considerar as qualidades inerente a fotografia, mas sim explorando-as e essa exploração continua em *Sobras*, agora mais madura pelas suas experiências exteriores a fotografia e nos trás novamente novas questões estéticas aliadas as experiências artísticas da década de 1990, década em que é produzida.

No fim de sua atuação como fotógrafo e produtor de imagens, Geraldo de Barros em *Sobras* nos coloca de frente com a antítese de todo seu trabalho produzindo vidros que são imagens únicas e transparece a aparência de uma base de revelação das outras imagens, trazendo o estranhamento e nos colocando reflexões como a real importância da reprodutibilidade, da peça única e de seu suporte, se colocando novamente como artista provocador.

Após a análise de seus trabalhos, podemos concluir que Geraldo de Barros se coloca em frente à arte moderna brasileira e principalmente a fotografia moderna brasileira como um grande provocador e um curioso por encontrar novas experiências e novas formas de representação. Acredito que seu principal papel frente às novas gerações de artistas e fotógrafos brasileiros nasce não de respostas dado as questões colocadas, mas as provocações dadas em relação a sua produção, o espírito múltiplo de suas experiências nos faz entender a fotografia como local do artifício e de experimentação livre, abrindo espaço na fotografia moderna para tais experiências compositivas.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy A. Arte pra quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil / Aracy A. Amaral. São Paulo: Nobel, 1987.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: Itinerário Crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARROS, Geraldo de (1923-1988). Fotoformas: Geraldo de Barros, Vários tradutores, edição bilíngüe: português/francês, 2ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. Grupo Ruptura. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

CLARO, Mauro. Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária / Mauro Claro. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella, compiladores. Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Pláticas, 1987.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. A Fotografia Moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FABRIS, Annateresa. Candido Portinari. Artistas Brasileiros 4. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FRACCAROLI, Caetano. A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico. O problema visto através da Gestalt (psicologia da forma) – São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, 1982.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.

MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 45, Sept. 2007 . Available from <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742007000900005&lng=en&nrm=iso>. access on 19 Jan. 2011.

MISSELBECK, Reinold (org.) Geraldo de Barros 1923 – 1998. Fotoformas. Munich: Prestel, 1999.

PEDROSA, Mário. Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II / Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEDROSA, Mário. Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em Crise: Debates; Aracy Amaral (org.) – São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

SOBRAS em Obras: Geraldo de Barros. Direção de Michel Favre, Tradam Production (Suíça) e Tatu filmes (Brasil) em co-produção com a TV Senac de São Paulo, 1999. (fita de vídeo em VHS).

