

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
CURSO DESIGN DIGITAL
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
ND7

GERALDO DE BARROS
e a intervenção na fotografia

DIANA DIAS DA SILVA
EDUARDO SILVA MENDES
IVANILDA DE JESUS
LUIZ EDUARDO MENDES DUQUE
PRISCILA SANTOS MELO
RENATO RODRIGUES PINHEIRO

São Paulo
2006

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
CURSO DESIGN DIGITAL
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
ND7

GERALDO DE BARROS

e a intervenção na fotografia

DIANA DIAS DA SILVA
EDUARDO SILVA MENDES
IVANILDA DE JESUS
LUIZ EDUARDO MENDES DUQUE
PRISCILA SANTOS MELO
RENATO RODRIGUES PINHEIRO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como exigência parcial a obtenção de título de Graduação do Curso de Design Digital da Universidade Anhembi Morumbi
Coordenação:
Profª Adriana Valese
Orientadores:
Prof. Marcelo Prioste
Prof. Nelson Somma Junior

São Paulo
2006

Banca examinadora

Dedicamos esse trabalho as nossas famílias, aos nossos mestres e a todos aqueles que contribuíram para a evolução e popularização da fotografia moderna, proporcionando a esta dividir espaços nos grandes museus com outras formas de arte.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos primeiramente as nossas famílias, amigos, namorados e namoradas, por nos compreenderem em nossas ausências e atrasos, dar-nos apoio a nossa jornada em todos os momentos, mesmo às vezes sem entender onde iríamos chegar.

Aos nossos professores orientadores por nos guiar nas nossas dúvidas e esclarecer nossas idéias nos momentos em que nos encontrávamos sem rumo ou em meio a diversas idéias pra seguir e nenhuma certeza de qual seria a mais correta ou conveniente. Agradecemos a atenção dispensada, os momentos de bom humor e os de conversa séria e intimidadora que nos encorajou a buscar novas soluções aos problemas apresentados.

A todos os outros mestres que estiveram presente em nossa vida acadêmica, e contribuíram para a nossa formação profissional e intelectual.

E a fotógrafa Ana Moraes, que mesmo a distância mostrou extrema dedicação, nos auxiliando com sugestões de bibliografia, respondendo nossas dúvidas sobre seu trabalho com Geraldo de Barros, sempre nos tratando com muita educação, e expressando clareza e objetividade em suas respostas. Mais uma vez agradecemos sua paciência e atenção durante o desenvolvimento do projeto.

Obrigado a todos.

"A fotografia é para mim um processo de gravura"

Geraldo de Barros

RESUMO

A fotografia de Geraldo de Barros é objeto de estudo da presente pesquisa devido a sua importância para a fotografia brasileira. Suas fotografias estão reunidas em duas séries: *Fotoformas* (1946-1950) e *Sobras* (1996-1998) que apresentam características abstratas e geométricas obtidas através de intervenções nos processos realizados no laboratório fotográfico.

A pesquisa analisa inicialmente o período que ele inicia o trabalho com fotografia, no momento em que ocorria o declínio do pictorialismo, o crescimento dos fotoclubes e conseqüentemente o surgimento da fotografia moderna brasileira. Graças ao trabalho de pioneiros como Geraldo, que trabalharam novos motivos, como a geometrização e abstração. Mostram-se também as possíveis influências no trabalho de Geraldo de Barros, como o construtivismo e abstracionismo europeu e a fotografia abstrata praticada na Europa e Estados Unidos. Geraldo trabalha com fotografia no início da carreira produzindo a série *Fotoformas*, depois volta-se para as artes plásticas e ao design de móveis, retornando a fotografia no fim da vida, com a série *Sobras*.

O cuidado com o processo nas duas séries levanta uma outra discussão na pesquisa, que é a relação que há entre a sua obra e o design, no que diz respeito à ação projetual existente na execução de sua obra, uma vez que a questão projeto é uma das principais características do design. O trabalho de intervenção na fotografia realizado por Geraldo segue uma seqüência de etapas, desde a construção da imagem e seu registro ao resultado final, denunciando um estudo minucioso de cada parte do processo.

Palavras-chave: Geraldo de Barros, fotografia, *Fotoformas*, *Sobras*, abstracionismo, experimentalismo.

ABSTRACT

Geraldo de Barros's photos is the study object of this research because of its importance to the Brazilian photograph. These works are congregated in two series: *Fotoformas* (1946-1950) and *Sobras* (1996-1998) that present abstract and geometric characters gotten through intervention in the process into photography laboratory.

The research analyzes initially the phase that he initiated the work with photograph, when occurred the Pictorialism decline, the Photo Clubs grown up and consequently the Brazilian modern photograph appearance, that worked with new themes like geometry and abstraction. Possibles influences in Geraldo de Barros's works are also presented: constructivism and European abstract art and abstract photograph from Europe and United States. Geraldo works with photograph in beginning of career when produced the *Fotoformas* series, later he goes back to the plastic arts and furniture design, returning to the photograph in the end of his life, with the *Sobras* series.

The care with the process in both series bring another discussion in the research, the relationship that there is between his work and the design, its concerns in the projectual action existent in his work execution, once the subject project is one of the main characters of design. The intervention work in the photograph realized by Geraldo follows a sequence of stages, since the construction and registration of the image to the final result, denouncing a meticulous study of each part of the process.

Keywords: Geraldo de Barros, photograph, *Fotoformas*, *Sobras*, abstractionism, experimentalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 A FOTOGRAFIA MODERNA NO BRASIL.....	19
1.1 O surgimento do fotoclubismo e a estética pictorialista.....	21
1.2 O Foto Cine Clube Bandeirante e o surgimento de uma nova estética.....	24
2 GERALDO DE BARROS.....	29
2.1 Trabalhos e Influências.....	33
3 A FOTOGRAFIA DE GERALDO DE BARROS.....	43
3.1 O início do trabalho como fotógrafo.....	45
3.2 A intervenção no processo fotográfico.....	47
4 AS EXPOSIÇÕES.....	53
4.1 <i>Fotoformas</i>	55
4.2 <i>Sobras</i>	59
4.3 ANÁLISE DAS OBRAS.....	61
4.3.1 <i>Fotoformas</i>	61
4.3.2 <i>Sobras</i>	69
5 O DESIGN NA FOTOGRAFIA DE GERALDO DE BARROS.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	91
ANEXO.....	99
LISTA DE FIGURAS.....	102

INTRODUÇÃO

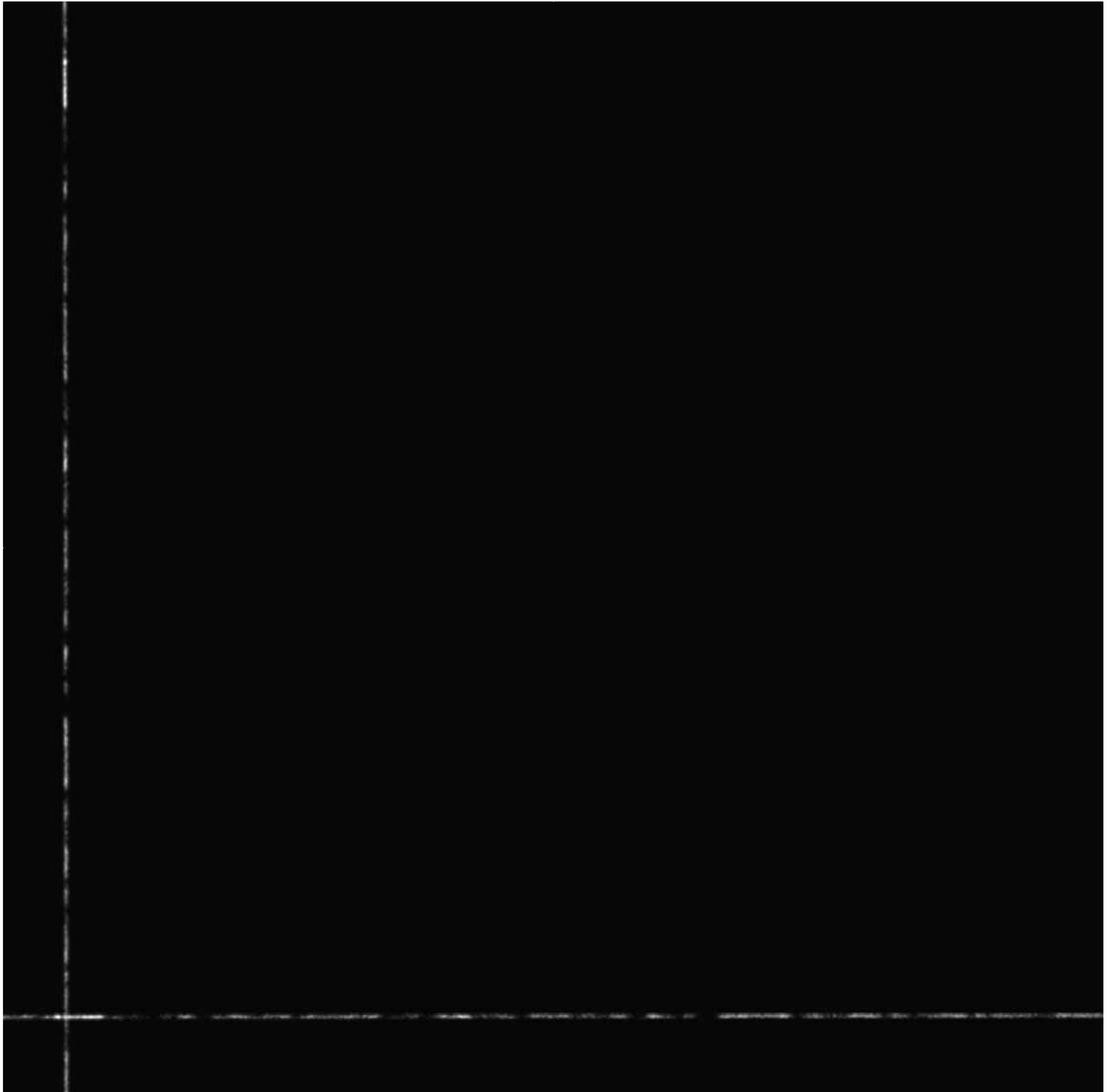
Geraldo de Barros, fotógrafo, artista plástico e designer desenvolveu um trabalho de grande importância nas áreas em que atuou, primando sempre pela socialização da arte e pelo trabalho em equipe.

Sua fotografia, em especial, foi sem dúvidas um dos pontos mais altos dentro de sua obra. No início da sua carreira teve papel fundamental no desenvolvimento de uma nova estética que começava a surgir entre as décadas de 1940 e 1950 culminando na sua primeira série, *Fotoformas* (1946-1950), e, no fim de sua vida, na década de 1990, após ter trabalhado somente com as artes plásticas e design, desenvolveria, com a assistência da fotógrafa Ana Moraes, um novo trabalho de fotografia, a série *Sobras* (1996-1998), fazendo uso das mesmas técnicas utilizadas na juventude, que traria uma linguagem tão expressiva quanto à primeira série, através também das intervenções no processo fotográfico.

A partir de então será apresentado nesse trabalho o contexto histórico em que Geraldo de Barros inicia seu trabalho na fotografia. Qual era a situação em que ela se encontrava no início do século XX, a estética pictorialista que dominava a época, que de certa forma limitava a criatividade dos praticantes da fotografia devido aos seus moldes e técnicas pré-estabelecidos. Como se deu o surgimento e a ascensão dos clubes de fotografia, os fotoclubes. O movimento do fotoclubismo, como ficou conhecido, unia os praticantes da fotografia em reuniões, concursos e outros eventos, promovendo troca de informações sobre técnicas, busca de novos temas para as fotografias, entre outros motivos, tendo Geraldo de Barros como um dos participantes. Como aconteceria o surgimento da fotografia moderna no Brasil, e porque Geraldo é considerado um de seus pioneiros.

Além disso, esta pesquisa propõe apresentar o trabalho de Geraldo em outras áreas como design e artes plásticas e quais os artistas que podem ter influenciado seu trabalho. Em seguida, conhecer o início de seu trabalho como fotógrafo, os detalhes das técnicas utilizadas nas intervenções que ele fazia no laboratório de fotografia e que resultaria na produção das duas séries citadas anteriormente. Depois disso, através das análises das obras dessas séries, possibilitar um melhor entendimento do processo que desenvolvia e a importância da questão do projeto em seu trabalho: quais as etapas do processo desenvolvido, desde a captação da imagem até a sua intervenção no laboratório.

Por fim, o objetivo desta pesquisa é ainda avaliar qual foi o papel dessa intervenção na fotografia de Geraldo, que gerou obras cujas características denunciavam extremo experimentalismo. Além disso, esta pesquisa visa investigar e compreender a relação desse processo que ele desenvolvia nos trabalhos fotográficos com o design, cuja questão da ação projetual tem extrema importância. Através das análises das obras e das etapas dos processos desenvolvidos por Geraldo, serão indicadas as principais características e levantados os pontos principais em que processo de intervenção e design se assemelham.



1. A FOTOGRAFIA MODERNA NO BRASIL
1. A FOTOGRAFIA MODERNA NO BRASIL

1.1 © Surgimento do Fotoclubismo e a Estética Pictorialista

No final do século XIX, com o desenvolvimento do capitalismo, novas tecnologias contribuíram para a evolução das técnicas fotográficas. Naquela época os cientistas e pesquisadores tinham uma meta, diminuir os tempos de exposições, o que gradualmente foram conseguindo graças a novos aperfeiçoamentos feitos por pesquisadores na Áustria, Inglaterra e nos Estados Unidos. Muitas das grandes cidades do mundo durante os anos de 1840 já contavam com estúdios fotográficos para produção de retratos. Neste contexto surgiu uma nova classe de trabalhadores, fotógrafos ambulantes, que saíam pelas cidades com suas câmeras retratando pessoas e paisagens. Estas pessoas tornaram a invenção popular entre todas as classes sociais. A fotografia a partir daí, destinava-se somente à evolução (ORTENSI, on-line).

Na década de 1880 foram produzidas pela empresa Kodak os primeiros filmes fotográficos, películas cobertas por uma emulsão de prata sensível à luz e embalada em rolos, que causaram uma das maiores revoluções na história da fotografia, pois permitiram a fabricação de câmeras fotográficas manuais e de tamanho e peso muito pequenos, além do baixo custo, o que possibilitou a aquisição e manipulação por qualquer pessoa (Ibidem).

A fotografia, ao avançar tecnologicamente, passou a ser prova incontestável do real, reproduzindo cenas, comprovando fatos, imortalizando acontecimentos, lembranças e pessoas. Como consequência, a produção e o acesso a novos equipamentos mudaram completamente o papel da fotografia na sociedade e difundiu a prática principalmente entre a elite (COSTA, 2004).

O papel de quem estava por trás das novas máquinas, os fotógrafos, também foi bastante modificado. O procedimento de capturar imagens se tornou mais simples e mais fácil e já não exigia muita técnica e aprimoramento. Nesse cenário, o profissionalismo e a especialização se fizeram presentes e o campo de trabalho registrou um importante crescimento (Ibidem).

Com a elite interessada nesta nova modalidade de captura de imagem começam a se formar clubes e associações. Os primeiros clubes surgiram na Europa e nos Estados Unidos e eram compostos por fotógrafos amadores, profissionais, artistas e técnicos, pessoas interessadas em fotografia e com o intuito de trocar idéias e de praticarem experimentações no processo fotográfico. Nesse contexto surge o movimento fotoclubista, nome dado a estas associações e clubes.

O principal objetivo dos fotoclubistas era transformar a fotografia em uma atividade artística, ou seja, em obra de arte. Eles viam a fotografia "como possibilidade de expressão artística autoral" (FERNANDES, 2003, p.142).

No Brasil, o fotoclubismo seguiu o ritmo de expansão das grandes cidades e a estrutura da sociedade burguesa com surgimento na primeira metade do século XX. Assim como na Europa e Estados Unidos, o movimento acontecia nas camadas médias urbanas e substituía o lazer e o hobby de final de semana de seus associados. Os clubes e associações formados pelos fotógrafos eram responsáveis pela publicação de revistas, catálogos de exposições, boletins informativos, realização de cursos e seminários, concursos internos, excursões fotográficas, entre outras atividades (COSTA, 2004).

Pode-se afirmar que os fotoclubistas trabalhavam uma estética pictorialista. Com o objetivo de “elevant” a fotografia à categoria de obra de arte para aproximá-la da pintura, os pictorialistas alteravam a granulação, os tons, modificavam e suprimiam elementos para torná-las semelhantes à pinturas e aquarelas. Se por um lado a fotografia perdia sua relação com o real, por outro, o fotógrafo começava a ser visto como um criador de realidade (Figura 01). A fotografia era a realidade segundo o ponto de vista do fotógrafo (FIGUEIREDO, on-line).

A solução encontrada pelos pictorialistas na busca por uma fotografia artística resultou em uma imitação dos padrões de pintura do século XIX, de movimentos como o romantismo, naturalismo, realismo e impressionismo. Para eles, a fotografia não tinha uma natureza artística, já que se tratava basicamente do registro e cópia do real, apresentando até então um caráter apenas documental. Portanto, se a fotografia não era arte ela ganhava status de arte com as intervenções pictoriais: seus adeptos utilizavam processos de pigmentação controlada com o uso de lápis, borracha, pincéis, variação de tons e retoques diversos (COSTA, 2004).

Por causa da atitude dos fotógrafos em restringir à circulação das cópias e pelo novo caráter pictorialista atribuído à fotografia, sua prática foi se tornando cada vez mais inacessível e ficando cada vez mais restrita a círculos fechados e elitizados.



Figura 01: *Areias Firmes*, 1926, foto pictorialista, José Del Vecchio
Fonte: FABRIS, 1998, p.270

1.2 © Foto Cine Clube Bandeirante e o Surgimento de uma Nova Estética

O crescimento industrial e urbano pelo qual o Brasil passou após a Segunda Guerra Mundial, propiciado por acontecimentos como o fim do Era Getúlio Vargas, o crescimento do mercado interno, impulsiona a prática fotoclubista que havia estacionado na década de 1920. Neste período o movimento fotoclubista estava mais centrado no Rio de Janeiro, e posteriormente, na década de 1940 teria sua maior representação no estado de São Paulo (FERNANDES, 2003).

É nesse contexto que o pictorialismo começa a perder força nos fotoclubes dando lugar a uma nova preocupação: a construção de uma composição da imagem, através de regras de composição, do arranjo de elementos e esquematização de ângulos (COSTA, 2004).

Em 1939, surge o Foto Cine Clube Bandeirante (Figura 02), chamado pelos críticos da época de "Escola Paulista" e que posteriormente foi considerado o pólo da fotografia moderna brasileira. Formou ao longo da década de 1940 uma estrutura material sólida e de alto nível de organização, material este que acabou por fazer parte do I Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, em 1943, e da revista *Boletim Foto Cine*, que divulgava o resultado de concursos internos do clube (Ibidem).

No fim da década de 40 a produção continuava com traços pictorialistas e uma postura mais acadêmica, onde os fotógrafos seguiam, praticamente, um padrão pré-estabelecido. O pioneirismo de alguns fotógrafos, que através de pesquisas individuais não necessariamente intencionadas a um novo propósito, mas que já



Figura 02: Membros do Foto Cine Clube em excursão fotográfica a Paquetá
Fonte: COSTA, 2004, p.35

demonstraria a “instauração de um novo olhar”, traria novos ares a produção do fotoclube e ainda um novo rumo a fotografia brasileira: a construção de uma estética moderna (Ibidem).

Neste mesmo período começariam a ocorrer às primeiras exposições de Arte Moderna. A primeira foi a I Bienal de Arte Moderna, inaugurada em 20 de outubro de 1951, um reconhecimento às artes brasileiras, que cada vez mais se destacava chegando a ser reconhecida internacionalmente. Arte está ligada aos movimentos de arte concreta, e posteriormente, os primeiros trabalhos mais voltados à industrialização, que precederiam então o estabelecimento dos primeiros designers brasileiros. Vale ressaltar que desde os anos de 1920, essa estética moderna na fotografia já era experimentada na Europa e nos Estados Unidos por artistas como ManRay e Moholy Nagy¹. Esses fatos podem, de certa maneira, ajudar a justificar essa nova estética fotográfica que começa a surgir na fotografia brasileira (BARROS, 1999).

Essa mudança nos rumos da fotografia foi propiciada devido a alguns fatores: o fato da maioria dos fotoclubistas serem muito jovens, o que explica o fato de não terem tido sua formação no auge do pictorialismo e, portanto, estarem mais aberto às novas possibilidades e experiências, o que pode denunciar aí já a influência dos trabalhos de fotógrafos europeus e americanos; os fotoclubistas mesmo demonstrando uma postura mais acadêmica via a intervenção na fotografia mais como um “meio de expressão do artista” diferente do pictorialismo que o definiam como uma forma de dar natureza artística à obra (COSTA, 2004).

Além disso, denota-se também uma mudança na temática dos concursos, os temas desgastados pelos pictorialistas como paisagens e naturezas-mortas são substituídos por temas que exigiam mais esforços por partes dos participantes:

[...] surgem temas que demonstram uma emersão de uma nova sensibilidade, como por exemplo ‘uma xícara de café-composição’ proposto para dezembro de 1950. Abrir um concurso como um tema como “uma xícara de café” significava abrir a fotografia para o desfile do banal. Se anteriormente o assunto fotografado tinha que ser essencialmente belo, foi preciso um grande recentramento deste conceito para possibilitar a apreciação da beleza de uma xícara (COSTA, 2004, p.39).

Esses fatos foram imprescindíveis para o abandono da obrigação pictorialista que tinha por fundamento a utilização técnica, para que houvesse uma fotografia de caráter experimental.

Quanto aos considerados pioneiros na fotografia moderna brasileira pode-se afirmar que caminharam de certa forma em diferentes direções, mas o trabalho de cada um num conjunto geral contribuiu para que a fotografia assumisse um sentido de expressão autônomo. Eles transformariam as técnicas que enfraqueceriam a estética pictorialista vigente na época (FERNANDES, 2003).

José Yalenti, um dos sócios fundadores do Foto Cine Clube, começa uma radicalização nos preceitos clássicos até então usados, explorando o uso da contraluz. A partir daí incorporaria a geometria na fotografia, dando ênfase aos jogos de linhas e planos (Figura 03), e iniciaria a fotografia arquitetônica, um estilo fotográfico que se tornaria comum aos fotoclubistas anos mais tardes (COSTA, 2004).

¹ O americano Man Ray (1890-1976) foi fotógrafo, pintor, cineasta, desenhista e ilustrador. Artista Múltiplo é o nome mais associado à prática dos fotogramas e um dos maiores expoentes do dadaísmo e surrealismo. Juntamente com o húngaro Lazlo Moholy Nagy (1895-1946) fotógrafo e pintor atuante como professor na Bauhaus são considerados por tornar o fotograma uma técnica que transita entre a fotografia e as artes plásticas (COLUCCI, 2006, on-line).



Figura 03: *Paralelas e Diagonais*, 1945, fotografia de José Yalenti
 Fonte: COSTA, 2004, p.133

Assim como Yalenti, Tomas Farkas, jovem recém-ingressado no Foto Cine, também começa a trabalhar com a contraluz, mas destacou-se pela utilização de ângulos inusitados, sem grandes



Figura 04: *Escada ao Sol*, 1946, fotografia de Tomas Farkas
 Fonte: COSTA, 2004, p. 139

interferências (Figura 04). Anos mais tarde tornar-se-ia famoso por sua série de fotografias da época da inauguração de Brasília (FERNANDES, 2003).

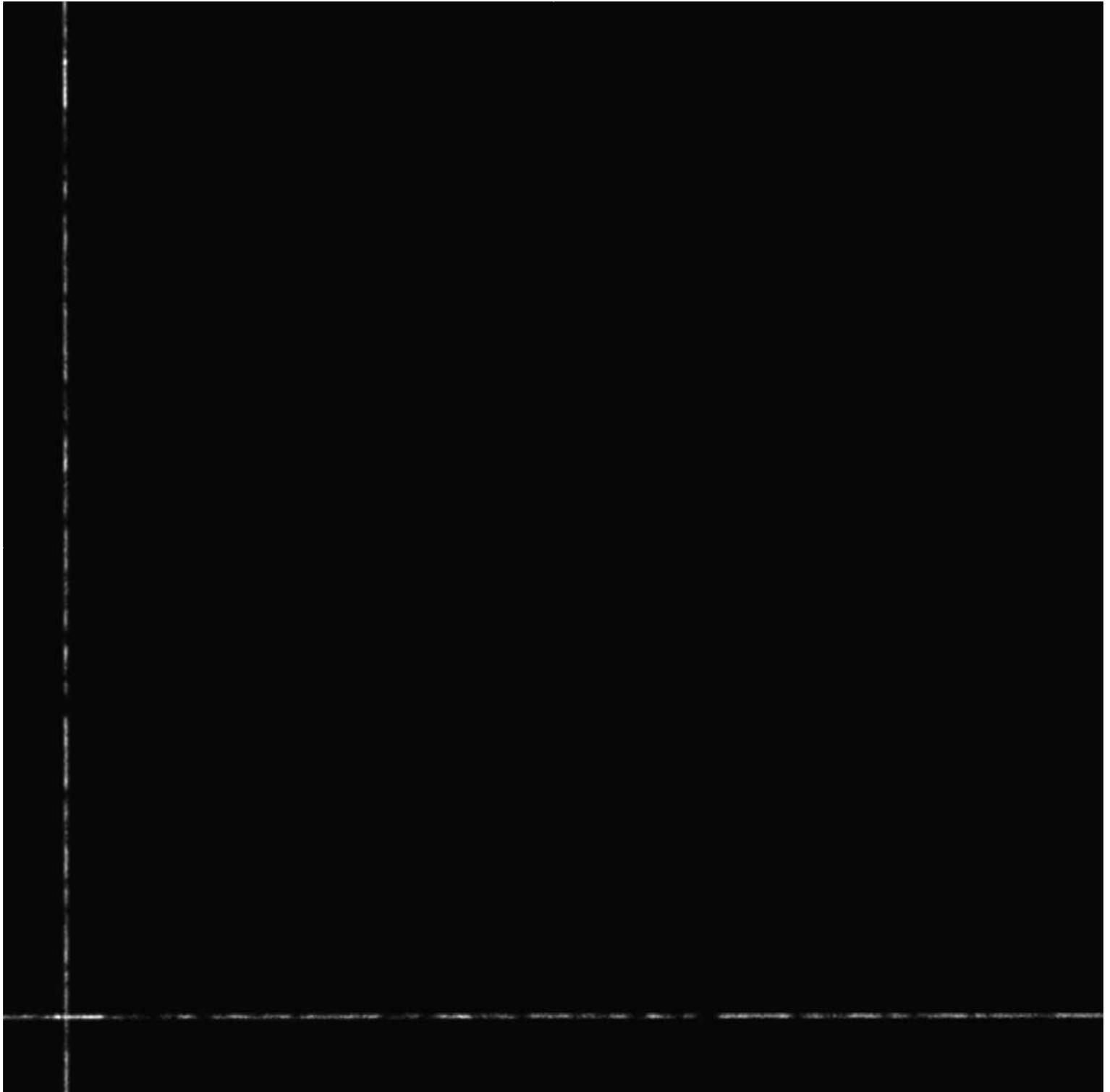
Através de recursos como utilização de linhas e planos e o emprego do ritmo dos objetos, o fotógrafo German Lorca deu maior destaque à fotografia. Lorca utilizava em sua fotografia composições cujos elementos da composição eram estrategicamente organizados, numa “reprodução” do real a partir da reunião de imagens corriqueiras com a quais “desfilaria com extrema liberdade” e provocaria certo estranhamento (Figura 05) (COSTA, 2004).



Figura 05: *Malandragem*, 1949, fotografia de German Lorca
 Fonte: COSTA, 2004, p.146

Ainda em 1949, Geraldo de Barros ingressa no Foto Cine Clube Bandeirante, traz para o grupo suas idéias inovadoras e realiza uma fotografia de caráter mais abstrato através da intervenção no processo fotográfico. A partir das idéias de Geraldo e das mudanças propostas por seus companheiros, o fotoclubismo e, conseqüentemente, a fotografia

passa a ser um processo multidisciplinar, pois faz uso de diversos recursos diferentes, perde a característica intrínseca do termo de ser somente uma representação da realidade, um instante de captura, mera cópia do real. A imagem exposta no papel passa a ser montada, recriada, mostra um fragmento de determinadas coisas ou de determinados momentos, de determinados fatos, uma única imagem contendo inúmeras outras imagens, misturando tempos, histórias e pessoas, uma linguagem híbrida e heterogênea o que ocasionou a fotografia o tão almejado status de "obra de arte".





2. GERALDO DE BARROS
2. GERALDO DE BARROS

Geraldo de Barros foi um dos pioneiros da fotografia abstrata e do modernismo no Brasil, também considerado um dos mais importantes artistas do movimento concretista brasileiro.

Nascido no ano de 1923 em Xavantes, este paulista ficou conhecido como um artista da arte concreta, porém, o início de sua carreira começou como o da maioria dos artistas de sua época, trabalhando com a pintura voltada ao estudo da figura e paisagens.

Um artista de diferentes facetas, as imagens em Geraldo de Barros se formam a partir da desconstrução. O efêmero, o fragmento, o tempo, o descontínuo, a ação estão presentes em suas obras. A partir da ordenação dos elementos (fragmentos) ele cria uma nova composição. Em seus trabalhos sua preocupação ultrapassa os problemas de escolha do fragmento ou da composição, estão sempre presentes as questões sociais e urbanas e parece inquietar-se com a questão arte e sociedade:

[...] As suas fotografia revelam esta necessidade de captar a cidade, mesmo que seja de uma forma a abstrai-la. Em suas gravuras observa-se a visão de uma cidade em seu aspecto construtivo. [...] Mas é no simples desenho a grafite sobre papel *Homem Dormindo*, que se pode perceber as primeiras manifestações de suas pesquisas com a percepção da forma e a iconografia urbana por uma ótica humanista, uma ótica social [...] O que se observa principalmente em Geraldo de Barros é o seu espírito comunitário, a sua preocupação com a comunicação e o seu fascínio pelo sistema industrial e pela iconografia que o representa [...]” (VALENTE, on-line).

Seus projetos vão além das áreas da fotografia e da pintura, se estendem também a outros meios, como: a gravura, as artes gráficas e o desenho industrial. Esta versatilidade ao lidar com

as mais diferentes áreas, fez dele um artista múltiplo, conhecedor de inúmeras técnicas, participador e fundador de grandes e importantes movimentos e associações artísticas, tais como: o Grupo 15, a Galeria Rex, o grupo Ruptura, o grupo FormInform, a cooperativa de produção de móveis Unilabor, a indústria de móveis Hobjeto, entre outros.

Coerente em sua trajetória, seus trabalhos estão conectados ao contexto histórico, político e artístico do período em que foram desenvolvidos. Foi da geometria à arte pop, voltando à geometria, mas sempre voltado ao desenho industrial e a fotografia. Ao entrar em contato com a fotografia se apaixona, seu olhar se aguça, passa a criar interferências, recriar a imagem. Sofrendo influências do movimento construtivista e da arte concreta, muda sua visão de representação da realidade e lhe aplica novas regras. Suas fotoformas representam uma nova era no processo de fotografia no Brasil, dá a ela novas possibilidades, onde esta deixa o campo da mera representação e passa a ser considerada uma nova linguagem artística. Explora ao máximo todas as possibilidades de manipulação do negativo. A fotografia lhe permitia a possibilidade do erro, e para Geraldo era importante errar.

“[...] é no erro, na exploração e 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 leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica” (NAKAMURA, on-line).

Geraldo por algum tempo abandona a fotografia e passeia por outras vertentes da arte e do design, mas perto do fim de sua vida retorna

a ela. Em 1996, após ter sofrido diversas isquemias cerebrais e com suas funções motoras totalmente debilitadas retoma seu processo fotográfico e com a ajuda de uma assistente realiza sua última produção: *Sobras*. Retiradas do fundo de uma gaveta, suas imagens, tão novas quanto suas idéias, são redescobertas e apresentadas ao mundo.

2.1. Trabalhos e Influências

Em um catálogo da exposição de seus quadros da Arte Pop, Radha Abramo faz um panorama sobre a vida profissional de Geraldo de Barros, cuja capacidade de organizar trabalhos em equipe expressava “o sentimento do homem em relação ao mundo”. Para ele o trabalho em grupo e o relacionamento entre as pessoas eram fundamentais e os seus trabalhos sempre buscavam atingir a massa. “Seus instrumentos de trabalho são os da comunicação de massa, pois trabalha o cartaz, a foto, o design e pinta o outdoor [...]” (ABRAMO, 1977, s/p).

Geraldo de Barros inicia sua vida artística nos anos de 1945, onde neste período estuda desenho e pintura com Clóvis Graciano, Collete Pujol e Yoshioka Takaoka. Como a maioria dos artistas da época, suas pinturas eram figurativas e de paisagens. Mesmo antes de seu trabalho como fotógrafo e do surgimento da arte concreta foi reconhecido como um dos artistas a trazer em seus trabalhos a questão da abstração.

Nesse período ele toma contato com os ideais do construtivismo e da arte abstrata européia das décadas de 1920 e 1930.

Em sentido amplo, a arte abstrata ou abstracionismo tinha a intenção de expressar uma arte sem qualquer intenção figurativa. Deu-se a partir das atividades de vanguardas européias das décadas de 1910 e 1920, que recusavam a representação da natureza. As características desse movimento eram principalmente a decomposição da figura, a simplificação da forma, a não utilização da perspectiva e da luz e sombra da

maneira convencional. A partir da década de 1930, inúmeros movimentos e artistas aderem à abstração, como , Kandinsky (Figura 06) nas vanguardas russas, Paul Klee (Figura 07) na Alemanha, no suprematismo, que defendia uma metódica pesquisa na estrutura da imagem, seguido por Rodchenko (Figura 08) no construtivismo onde as obras eram pensadas como construções e não como representações, assemelhando-se a arquitetura em termos de materiais, trabalhando a geometria e herdando características do abstracionismo.

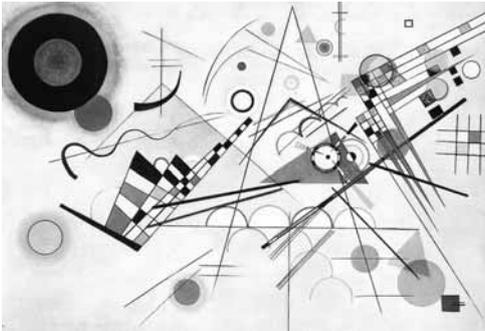


Figura 06: *Composition VIII*, 1923, Vassily Kandinsky
 Fonte: <http://cgfa.sunsite.dk>

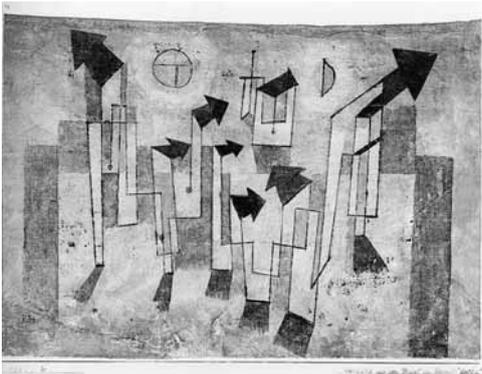


Figura 07: *Mural from the Temple of Longing*, 1922, aquarela sobre papel – Paul Klee
 Fonte: <http://cgfa.sunsite.dk>

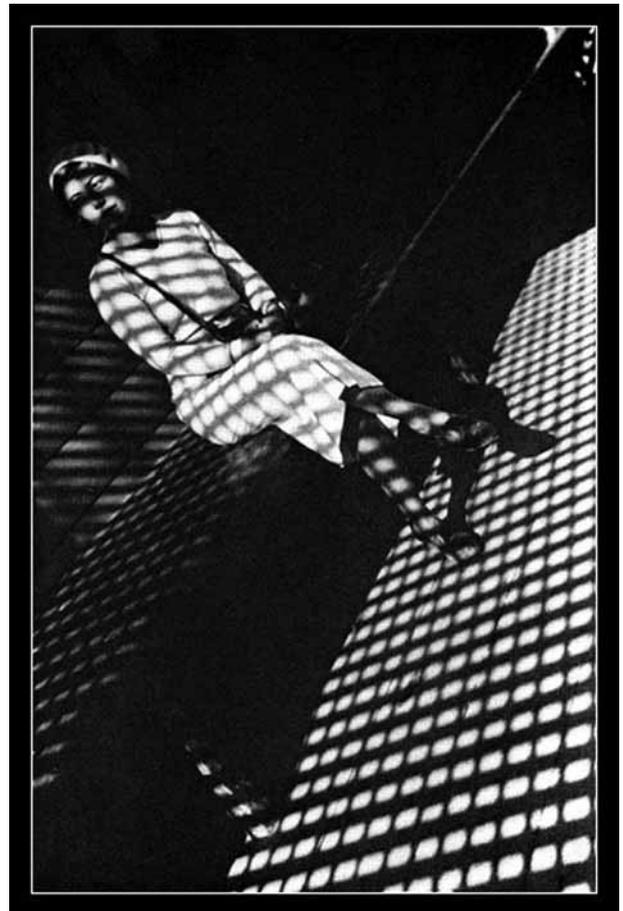


Figura 08: Sem título, 1934, fotografia, Rodchenko
 Fonte: http://www.2x36.ru/articles/rodchenko/rodchenko_puti.html

Outros artistas influenciados foram Piet Mondrian (Figura 09) e Theo Van Desburg (Figura 10) no movimento De Stijl (ENCICLOPEDIA ARTES, on-line).

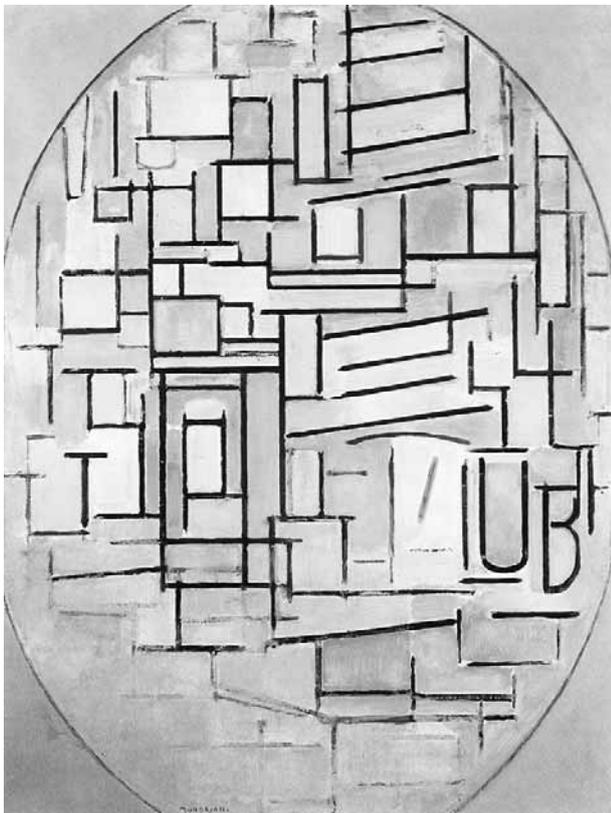


Figura 09: *Composition with Oval in Color Planes II*, 1914, Óleo sobre tela, Piet Mondrian
 Fonte: <http://cgfa.sunsite.dk>

Durante os anos de 1946 e 1947, Geraldo de Barros inicia suas pesquisas no campo da fotografia. Nesta mesma época, após ajudar a fundar o Grupo 15, começa a experimentar a fotografia, improvisa um laboratório junto com seu amigo Athaide de Barros e, com o intuito de aprofundamento em seus conhecimentos, ingressa no Foto Cine Clube Bandeirante.

Eles fizeram um quarto de papelão, dentro do grande salão. E o Athaide que era quem gostava de fotografia começou a trabalhar com Geraldo, e naquele momento nós não percebemos muito bem o que estava acontecendo, depois começamos a ver que eles estavam se libertando de toda uma formação que ele herdou como nós [...] (ACARELLI apud FAVRE, 1998).

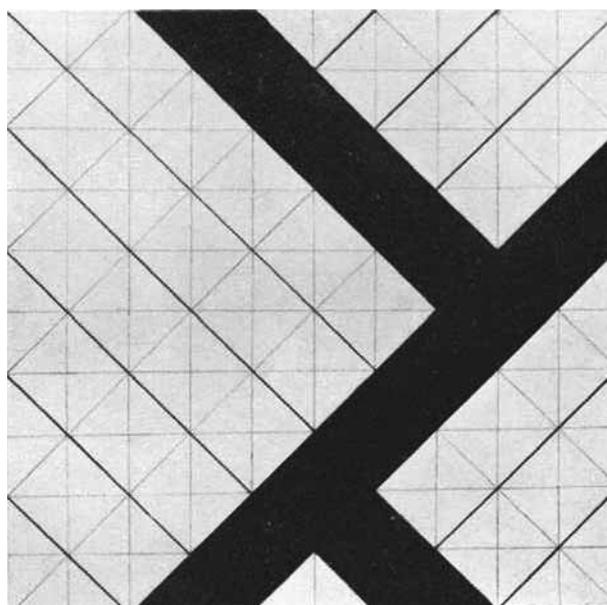


Figura 10: *Counter-Composition VI*, 1925 - Theo Van Doesburg
 Fonte: <http://www.dekunst.net/06+.html>

Nesse período também Geraldo toma contato com experimentações fotográficas praticadas na Europa e Estados Unidos, representadas por nomes como Man Ray e Moholy Nagy. (BARROS, 1999)

Man Ray começa suas experiências com a fotografia em 1915, mas somente a partir de 1921, quando se integra ao Dadaísmo em Paris junto a Marcel Duchamp, é que se dedica seriamente à experimentação fotográfica, que para ele era uma

forma mais rápida para atingir a revitalização da arte. Man Ray apropriava-se de objetos reais e recontextualizava-os em uma nova realidade. Foi certamente, um dos fotógrafos que mais produziu fotogramas, que eram em sua grande maioria, feitos a partir de objetos translúcidos, usados para obter efeitos visuais diversos. Ele manipulava a luz em sua intensidade, direção e duração, produzindo formas inesperadas, com efeitos de volume e densidade. Com a utilização de sombras, conseguiu criar uma idéia de tridimensionalidade num processo em que, quase sempre, obtinha planos como resultados. Criou assim uma das obras mais originais de sua época, que influenciaria toda a arte contemporânea (Figura 11) (COLLUCI, 2006, on-line).



Figura 11: *Les champs délicieux 2*, 1922, fotografia, Man Ray
Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/3.htm?studium=manray.htm>

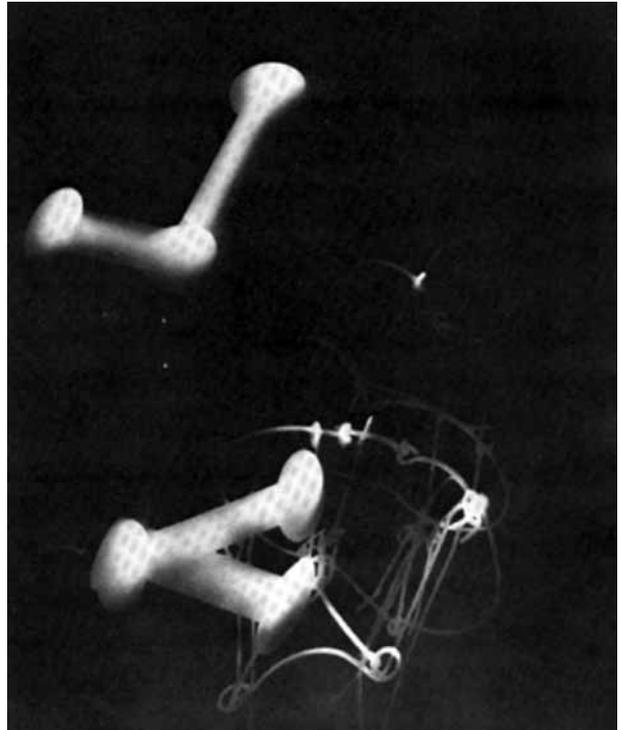


Figura 12: *Fotograma Sem Título*, 1925, Moholy-Nagy
Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/3.htm?studium=manray.htm>

Lazlo Moholy-Nagy teve contato com movimentos artísticos como dadaísmo, futurismo e construtivismo e na década de 20, iniciou suas experiências fotográficas. Graças a sua base teórica e visão eclética, na qual deixava claro que não existiam limites entre fotografia, arquitetura e pintura, inovou a trabalhar com a fotografia sem a utilização da máquina, somente através do fotograma (Figura 12). Atuou na Bauhaus, na Alemanha, e na School of Design nos Estados Unidos, ambas escolas de design, onde continuou atuando e contribuindo teoricamente com a fotografia e outras áreas da arte (NOX, on-line).

Influenciado por esses artistas, Geraldo passa a freqüentar assiduamente a Biblioteca Municipal de São Paulo, lugar onde se podia entrar em contato com a arte moderna. Ao conhecer Mário Pedrosa², em 1948, conhece a teoria da Gestalt, teoria geral da forma, o que influenciaria e mudaria definitivamente as características de sua produção. Na Gestalt o desenho não representa uma idéia visível e objetiva, as imagens se formam através de fatores como o equilíbrio, clareza, harmonia visual, entre outros. A partir daí, a forma, para Geraldo passa a ser o mais importante.

[...] Quando saí do Brasil, o crítico Mario Pedrosa me esclareceu dúvidas sobre a criação do espaço sobre a Psicologia da Gestalt. Percebi então que o que eu procurava captar tem um sentido mais profundo e escapa da materialidade visível e palpável do objeto, da praça ou do quadro. Enraizada dentro de mim há uma compulsão organizadora, talvez inata, de reconhecer a ordem natural de todas as coisas do universo [...] (BARROS apud ABRAMO, 1977, s/p).

Em 1949, fica responsável pela organização do laboratório de fotografia do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e assim neste ambiente, em 1950 sob o raciocínio estético do concretismo já em voga no Brasil, realiza sua exposição *Fotoformas* que representou uma nova era no processo de fotografia no Brasil, dando a ela novas possibilidades, deixando o mero campo da representação e passando a ser considerada uma nova linguagem artística.

Geraldo representa um corte no processo da fotografia no Brasil [...] Geraldo, no entanto constrói uma outra possibilidade para a fotografia, e ao mesmo tempo fazendo uma correlação com as demais artes visuais, pondo, digamos, uma

complexidade conceitual que a fotografia até então não tinha [...] (FAVRE, 1998).

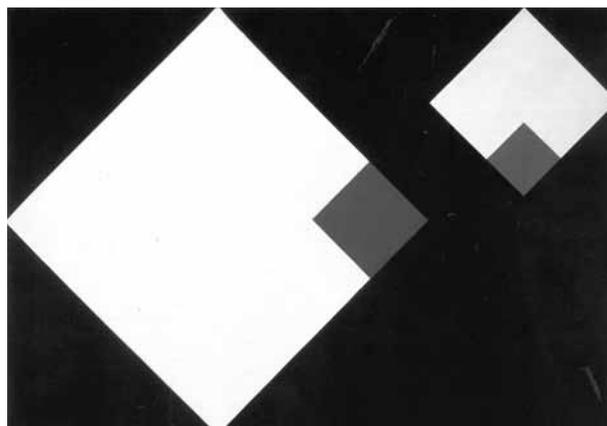


Figura 13: *Concreto*, 1958, esmalte sobre eucatex, geraldo de Barros
Fonte: AMARAL, 1998, p. 139

Seus trabalhos não eram criados ao acaso, havia um processo, um estudo, um conceito, iam além da simples escolha do fragmento ou da sua composição, possuíam uma atitude em relação ao mundo, um espírito comunitário. Barros tinha consciência de que seu trabalho era inovador e graças a esta exposição recebe uma bolsa de estudos do governo francês. Ele pede uma licença de um ano do Banco do Brasil, onde até então trabalhava. Vai a Paris estudar litografia na Escola Nacional Superior de Belas Artes e gravura no ateliê de Stanley William Hayter, freqüenta a Escola Superior da Forma, em Ulm, Alemanha, na qual estuda artes gráficas com Otl Aicher e conhece Max Bill, um dos principais teóricos da arte concreta (ENCICLOPÉDIA ARTES, on-line).

² Mário Pedrosa (1900 - 1981), jornalista, professor, militante político e na época em que conheceu Geraldo já havia estado na Alemanha, trabalhado no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e era crítico de Arte do jornal carioca *A Tribuna da Imprensa*. Posteriormente de 1957 a 1971 assinaria artigos sobre artes visuais para o *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo*. (ENCICLOPÉDIA ARTES, on-line)

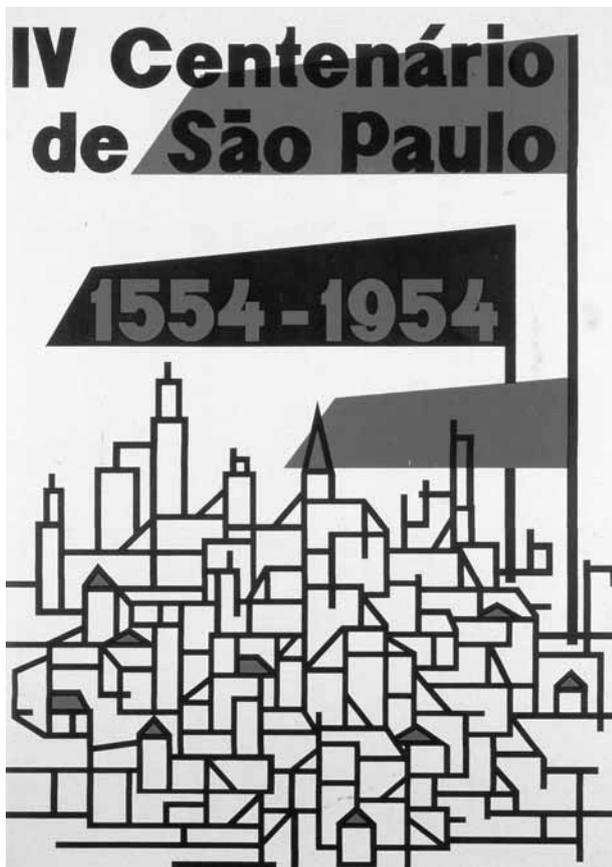


Figura 14: *Uma cidade a conquistar*, Cartaz comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954, Geraldo de Barros
 Fonte: AMARAL, 1998, p. 237

Em 1952 volta a São Paulo e ajuda a fundar o Grupo Ruptura, grupo que tinha o intuito de renovar as artes plásticas e também integra a exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). A mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, do Grupo Ruptura, tinha por objetivo introduzir e receber o reconhecimento do movimento da arte abstrata e concreta como arte, o que até então não acontecia, pois a maior parte

dos artistas era contra a geometrização da arte, sendo a favor da arte de cunho figurativo. Durante a exposição distribuíram um texto impresso assinado pelos artistas participantes, onde divulgavam uma nova arte que privilegiasse a renovação dos valores essenciais da arte visual.



Figura 15: Geraldo e colegas na Unilabor, 1954
 Fonte: BARROS, 1999, P. 132

O manifesto causou bastante polêmica e causou manifestações contrárias de outros grupos, pois apoiava a arte geométrica e as ligações entre a arte e a comunicação visual e da representação da bidimensionalidade. A partir daí e graças ao grupo a arte abstrata e arte concreta passaram a ser discutidas e a serem reconhecidas e distintas, o abstracionismo definido como um tipo de arte em formas naturais são geometrizadas às vezes de modo intuitivo, e o concretismo como a arte que não quer representar nenhum elemento fora de si, ou seja, apenas aqueles intrínsecos a própria obra (Figura 13). O grupo Ruptura foi um dos grandes, se não o maior articulador do Concretismo no Brasil.

Ainda neste mesmo ano a cidade se preparava para o 4º centenário, Geraldo tinha consigo um desenho que havia produzido em Paris, cujo título era: “uma cidade a conquistar” (Figura 14). Com a colaboração de Alexandre Wollner, realiza os cartazes do festival, e consegue o primeiro lugar ou o primeiro prêmio nos concursos realizados durante o festival.

A partir de 1954 ajuda a fundar a cooperativa de trabalho Unilabor (Figura 15), desempenhando papel de grande importância no desenho industrial. Apresentado por Maria Clara Machado ao padre João Batista, visita oficina do mesmo e sugere a ele que monte ali uma marcenaria, que se desenvolvesse ali uma oficina de móveis. Assim surge a Unilabor, que visava produzir móveis com uma nova proposta de design.

Geraldo desenvolveu o nome, o logotipo e fez projetos dos móveis. Na Unilabor os empregados tinham participação na direção e nos lucros da empresa, e lhes era oferecido aulas de arte e desenho industrial, e tudo era discutido em torno da forma, da função e do modo de produção, segundo os conceitos de beleza e utilidade (FAVRE, 1998).

Geraldo tinha como intuito socializar arte, e a maneira que encontrou de atingir este objetivo foi através da criação de móveis. Desenhava o objeto, o desenvolvia e o vendia, qualquer pessoa podia comprá-lo e levá-lo para casa e usá-lo da maneira que melhor lhe conviesse. Seu objeto de criação girava em torno do homem, sua criação tinha um comprometimento social. Suas obras tinham o objetivo da seriação e do consumo em larga escala, a arte para todos. A arte concreta era uma proposta de socialização da arte e através dela deveria chegar-se ao espectador sem exclusões ou

elitismos, através de uma linguagem única e universal. Ao notar que talvez, através da arte seu objetivo de levá-la á massa seria muito difícil ou até impossível, devido ao alto preço pelos quais os móveis eram comercializados Geraldo de Barros passa a se dedicar ao desenho industrial:

“.. A criação do cartaz, da foto e do “design” envolve o objetivo da seriação, distribuição e consumo em larga escala. O produto da criação é, portanto considerado como um todo divisível e concebido como um processo de seriação. Logo, a matriz original deve conter em si à relação afetiva com a massa anônima. Esta é uma das bases da boa forma, daquela que adquire, pelo uso, uma identidade específica e que estabelece um significado em relação ao homem. É esta relação que o artista trabalho no “design” de uma cadeira, na matriz de um cartaz, no seccionamento do espaço de uma foto ou na pintura de fragmento de um outdoor. Trata-se acima de tudo de um “designer” das coisas diretamente ligadas ao homem...” (ABRAMO, 1977, s/p)

Em companhia de Rubem Martins, Walter Macedo e Alexandre Wollner, funda o escritório Forminform para a prática do desenho industrial e comunicação visual em 1957, voltada para a criação de marcas e logotipos. Alguns anos mais tarde em associação com Aloísio Bione fundam a Hobjeto (Figura 16) Indústria de Móveis (1964).



Figura 16: Logotipo da empresa Hobjeto, 1966, Geraldo de Barros
Fonte: <http://www.hobjeto.com>



Figura 17: *Leite Moça*, 1974, técnica mista, Geraldo de Barros
Fonte:
http://65.98.58.186/~muri/loca/leiloes/mostra_1.php?leilao=09&obra=061b

Em um período de crises econômicas e elevada inflação a Hobjeto teve bastante dificuldades para se manter no mercado, pois seus poucos clientes ansiavam por peças exclusivas, em consequência disto, para ocupar sua mão-de-obra, Geraldo desenhou pequenas mesas encaixáveis e carrinhos de chá, que não dependiam tanto das exigências de seus clientes habituais, peças que poderiam ser produzidas em larga escala e de

menor custo. A situação só melhorou após a abertura da primeira loja da Hobjeto, em 1966, na cidade de São Paulo. Ainda na década de 60, volta a explorar a figuração em suas obras. Com o país passando por grandes crises econômicas e meio à falência da Unillabor e a crise financeira da Hobjeto Geraldo retorna a praticar a pintura.



Figura 18: Geraldo de Barros e Nelson Leiner
Fonte: BARROS, 1998, p.134

Seu trabalho agora é influenciado pela arte pop. Assim, ela produz uma série de outdoors, numa proposta de interlocução direta com a população. Passa a se apropriar de outdoors, os levava ao seu ateliê e os alterava, os recortes escolhidos dos outdoors eram colados em um suporte depois pintados em novas cores e após terminado os devolvia às ruas, para o público. Trazia da rua para dentro e de dentro para a rua, criava aí certo tipo de relação. Usa uma técnica mista: sobre o suporte de madeira mistura a pintura e a colagem de anúncios e cartazes (Figura 17). Vê-se em seu processo o princípio da Gestalt, na medida em que retira parte de um todo tornando esta parte agora um novo todo. (ABRAMO, 1977)



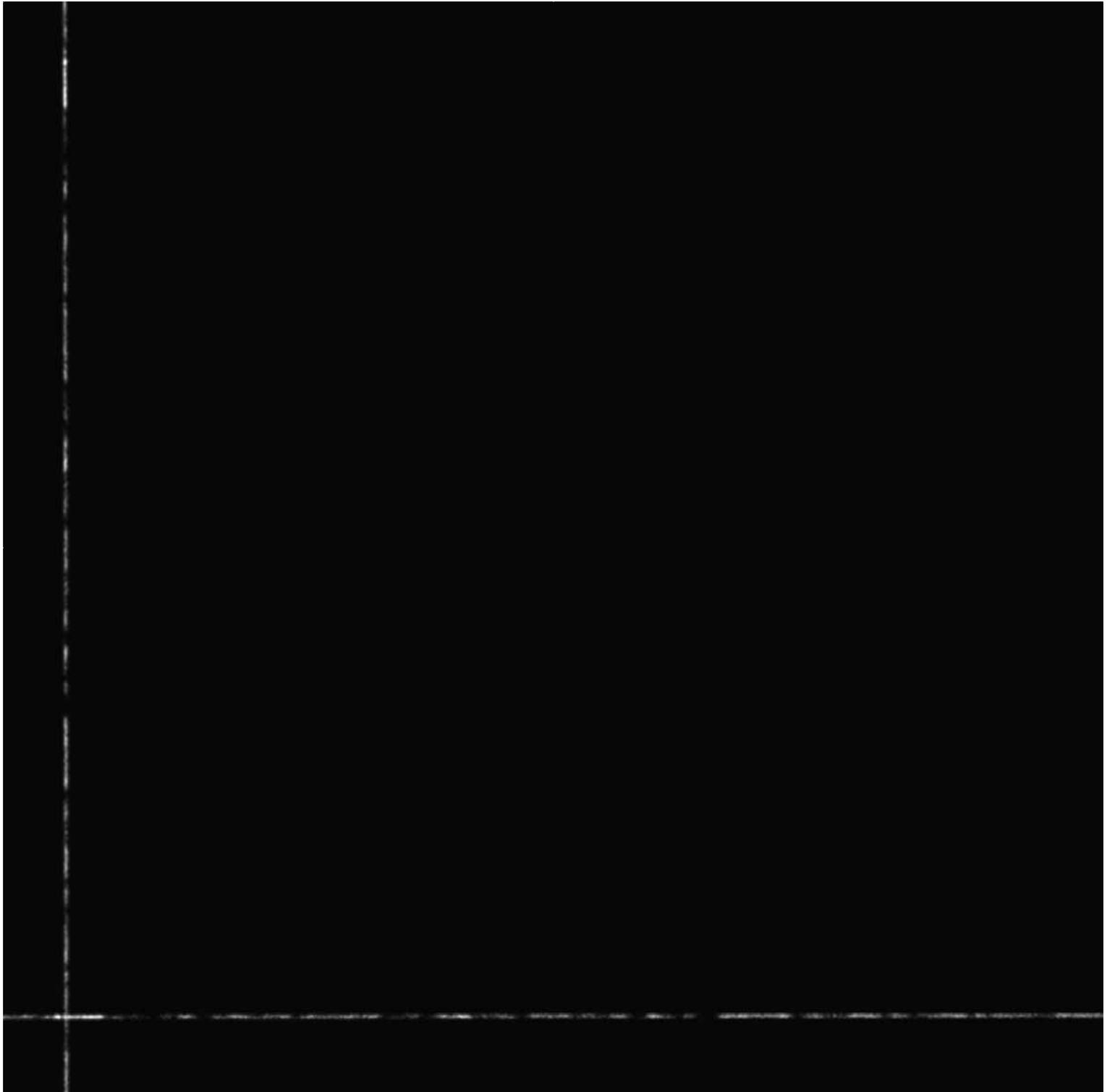
Figura 19: *Movimento contra movimento*, 1952, Esmalte s/ kelmite, Geraldo de Barros
 Fonte:
<http://www.mac.usp.br/projetos/seculox/modulo3/ruptura/barros/bio.html>

"[...] Geraldo de Barros escolhe a parte mais expressiva do outdoor ou do cartaz e retira para retrabalhá-la. Este processo é muito similar ao que usava em suas fotografias, interferindo por meio de traços, cortes, sobreposições a realidade testemunhada pela fotografia. Agora a realidade - que é uma realidade evocada pelos impressos gráficos- também é alterada [...]" (VALENTE, on-line).

No verão de 1966, surge a Galeria Rex. Com Nelson Leiner (Figura 18) e Wesley Duke Lee ajuda a fundar uma galeria organizada que era sinônimo de comportamento e estilo de vida. A produção artística deste grupo teve a importância de levantar questões a respeito do mercado de arte e da própria arte. Um ano após sua fundação a Rex acaba e o grupo se separa.

Durante o ano de 1977, retorna à geometria e aos conceitos da arte concreta relacionando formas no espaço em busca de ritmo, contraponto e harmonia. Volta ao conceito da seriação, passa a usar a fórmica como suporte, o que lhe permitia reproduzir a obra em grandes quantidades. Aqui Geraldo explora o traço correndo sobre o papel, compõe figuras e cenas que exploram o uso da luz e sombra, ritmo, criação e movimento (Figura 19) (VALENTE, on-line).

Na fase final de sua vida, com a saúde extremamente comprometida, Geraldo retoma seu trabalho de intervenção da fotografia. O que mais tarde viria a ser chamado de "Sobras" surgiu a partir do momento em que, segundo sua filha Fabiana de Barros, ao vasculhar algumas gavetas ela encontra uma grande gama de fotografias realizadas pelo pai. Em maior parte estas imagens e negativos eram de registros familiares de viagens e paisagens. Segundo Nakamura as composições eram geometricamente estruturadas, porém, com um toque de um lirismo, bem parecidas com as brincadeiras de recorte e colagem feitas pelas crianças e, como as crianças, Geraldo sempre se manteve receptivo as mais diferentes manifestações e descobertas em qualquer área. Sem medo de ousar e de experimentar, acreditava sobretudo, na "liberdade como norteadora da vida". (NAKAMURA, on-line)



3. A FOTOGRAFIA DE GERALDO DE BARROS
3. A FOTOGRAFIA DE GERALDO DE BARROS



Figura 20: Geraldo pintando na juventude
Fonte: BARROS, 2004, p.128

3.1 © Início do Trabalho como Fotógrafo

Como já dito anteriormente, logo após tomar aulas de pintura (Figura 20) tendo como professores Clovis Graciano, Colete Pujol e Takaoka e inicialmente apresentando características expressionistas em sua pintura, Geraldo se integra em 1947 ao Grupo XV, onde começa a ter contato com o trabalho fotográfico.

Montando sua primeira máquina fotográfica com o auxílio de um manual de ofícios e posteriormente adquirindo outra, uma Rolleiflex, em 1939 passa a se dedicar a esta nova arte. Começa fotografando ambientes urbanos e passa a tirar fotos de times de futebol amadores da periferia de São Paulo. Neste mesmo período se inscreve e passa a frequentar o Foto Cine Clube Bandeirante (principal núcleo da fotografia moderna brasileira), com o intuito de aperfeiçoar sua técnica. No ateliê do grupo XV, juntamente com seu parceiro Athaide de Barros, constrói um pequeno laboratório onde ambos passam a explorar todas as possibilidades que a máquina e o laboratório proporcionavam. Neste mesmo período ingressaria também em uma mostra de 19 pintores da galeria Prestes Maia onde conheceu Waldemar Cordeiro, artista que seria seu companheiro no movimento de arte concreta paulista. Geraldo começa seu trabalho como fotógrafo juntamente com seus amigos do Grupo XV num período em que o Brasil passava por uma "grande atualização cultural". Logo chegaria o governo de Juscelino Kubitschek, "que propunha uma retomada do nacional-desenvolvimentismo" e que buscaria a industrialização e o avanço com seu plano "50 anos em 5" (PIZA, 1999, p.68).

Coincidentemente, neste mesmo período, Geraldo é apresentado à Teoria da Gestalt pelo já citado Mario Pedrosa, amigo vindo recentemente do exterior, fato esse que viria a ter grande influência em seu trabalho, assim como os ensinamentos da Bauhaus, construtivismo e outras vertentes da arte abstrata européia. Essas influências culminariam no que é considerada uma das séries pioneiras na fotografia abstrata brasileira, *Fotoformas*. Exposta em 1950, a série lhe rendeu uma bolsa de estudos em Paris e colocou em voga questões que só seriam abordadas por outros artistas plásticos anos depois (COSTA, 2004).

A partir daí Geraldo se distancia da fotografia, que só seria retomada em seus últimos dez anos de vida, quando já bastante debilitado pela doença inicia, com a assistência da fotógrafa Ana Moraes, a série *Sobras*.

3.2 A Intervenção no Processo Fotográfico

Boris Kossoy (2002) afirma que o processo de construção do signo fotográfico, em geral, é gerado a partir do desenvolvimento de um processo de criação elaborado pelo seu autor, o fotógrafo, que foi processado através de sua experiência e repertório, e conseqüentemente através de sua intenção ou idéia, constrói o documento fotográfico. A partir daí uma nova realidade, um novo real interpretado e idealizado por ele, o que Kossoy chama de uma “segunda realidade” ou uma representação.

Geraldo de Barros apresenta suas realidades em dois momentos bem distintos: *Fotoformas* e *Sobras*. O que fica evidente, porém, é a intervenção no processo fotográfico, presente nas duas séries. Nestes dois momentos em que Geraldo perambula pelo universo fotográfico ele oferece sua obra que é uma realidade sob o seu ponto de vista, pois foi idealizada no momento da captação da imagem, mas completada com a intervenção no laboratório de revelação e ampliação.

Sua fotografia abstrata da década de 1950 se destacava das demais por sua pesquisa abstracionista e o seu trabalho de intervenção. Até então o processo fotográfico fotocubista, mesmo avançando rumo à construção de uma nova linguagem moderna, limitava-se ao processo tradicional dividido em três etapas: fotografar, revelar, ampliar. Geraldo seria então o primeiro fotocubista a realizar intervenções no processo, o que veio a ser considerado um rompimento de barreiras da linguagem fotográfica. Sua pesquisa abstracionista o faz entrar em um novo e fértil campo de trabalho ainda inexplorado pelos companheiros (COSTA, 2004).

As intervenções feitas por Geraldo nesse período deram-se a partir de várias ações que rompiam com os paradigmas da fotografia convencional. Como já vimos as “inovações” de Barros já ocorriam na Europa e nos EUA desde a década de 20, porém vale ressaltar que Geraldo é considerado por vários autores como pioneiro no Brasil, além de apresentar uma “alta qualidade estética dessa pesquisa, muito diversa e sempre acurada” (PIZA, 1999, p. 70). Segundo William Ewing, ex-diretor do Musée de l’Elysée em Lausanne, Suíça, onde já foram expostas as obras de Geraldo, ele foi “precursor de um trabalho experimental único, com negativos, nos anos 30 e 40” (ROCHA, 1998) e Daniel Girardin, também já diretor do museu citado acredita que Geraldo produziu uma obra única, no Brasil pós Segunda Guerra Mundial, equivalente às correntes da arte do exterior. (MORAES, 1999).

Na captura da imagem havia muitas vezes a múltipla exposição da mesma matriz e em diferentes posições, o que poderia construir uma nova realidade fotográfica. Ainda nesse momento pode-se observar que na escolha do objeto a ser fotografado, o que para muitos poderia parecer banal, numa próxima etapa do processo fotográfico ganharia uma nova roupagem. Daniel Piza afirma que o trabalho de Geraldo traria para a fotografia brasileira uma “outra ordem de preocupações”.

Centrada tanto na forma como no conteúdo, ou melhor, em integrar ambos de maneira a chamar a atenção para essa integração, a fotografia de Barros está atenta para as figuras em série, para as texturas em superposição, para os desvios de simetria – enfim, para os “desenhos de luz” que, como na gravura, para citar comparação sua, marcam a superfície e encontram combinações ou enquadramentos distintos da apreensão submissa do significado (PIZA, 1999, p. 70).

Como já observado, no fim da sua vida ele voltaria a navegar pelo universo da fotografia utilizando esse tipo de intervenção, desta vez já não mais considerada novidade, visto que já vinha sendo explorada por diversos artistas. Nesse caso a base para o trabalho seriam antigos negativos e fotos de viagens e do arquivo familiar (COSTA, 2004).



Figura 21: *Homenagem a Picasso*, 1949, fotografia, Geraldo de Barros
Fonte: BARROS, 1999, p. 63

É na etapa da ampliação, depois da matriz fotográfica passar por processos químicos e se transformar no que conhecemos como negativo para posterior ampliação da fotografia, que o trabalho de Geraldo de Barros ganha mais força e mostra-se como uma das características mais marcantes de seus trabalhos: a intervenção no negativo. A imagem capturada originalmente ganha novas características e coloca o expectador a par da realidade pensada por ele no momento da captura

da imagem ou ainda no contato com o negativo dentro do laboratório fotográfico, fato que ocorre tanto nos trabalhos apresentados na série *Fotoformas* quanto na série *Sobras*.

Essa intervenção se dá muitas vezes com desenhos executados diretamente sobre o negativo com nanquim, tendo como base a imagem capturada, que pode ser observado na obra *Homenagem a Picasso* de 1949 (Figura 21).



Figura 22: *A menina do Sapato*, fotografia, Geraldo de Barros
Fonte: BARROS, 1999, p.64

Um outro tipo de intervenção dá se pela raspagem com ponta seca, cortes e montagens de negativos, o que gerou suportes diferentes como na obra *A menina do Sapato* (Figura 22), cujo

formato foge do padrão quadrilátero e apresenta-se em um formato oval. Ainda sobre os cortes, eles ainda têm o papel de gerar grandes extensões de preto ou branco, e conseqüentemente, novos planos na fotografia, característica muito evidente na série *Sobras*, como podemos verificar na Figura 23 e nos fotogramas elaborados na década de 1950 (ibidem).

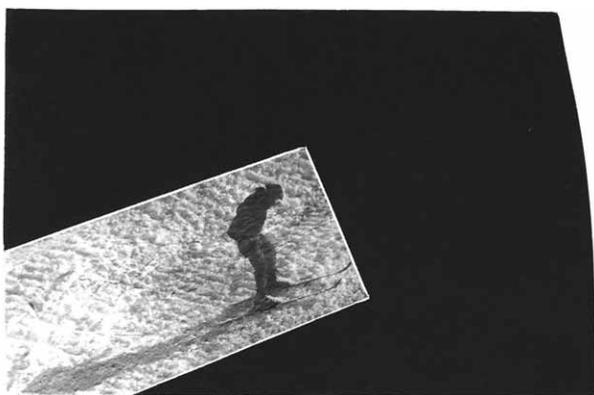


Figura 23: Sem título, fotografia, Geraldo de Barros
Fonte: Barros, 1999, p.102.

Sobre o fotograma, experimento utilizado inicialmente no século XIX e posteriormente com Man Ray e Moholy Nagy colocar-se-ia como "recurso legítimo da prática da fotografia artística" (COSTA, 2004, p.86).

O fotograma é a técnica que se dá por meio da exposição do papel fotográfico diretamente sobre a luz. Devido a fotossensibilidade do papel, e com ajuda de objetos opacos e semi-opacos que podem interromper o contato com a luz e gerar rastros e pontos de luz em negro profundo, dá-se a formação de novas imagens.

O fotograma proporcionou à fotografia moderna uma nova perspectiva de que independe do entendimento racional, já que se apresenta livre

da primeira etapa do processo fotográfico convencional, a captura da imagem a partir da câmera. Nos fotogramas de Geraldo de Barros observa-se uma organização construtiva da imagem, já denunciando o que apresentaria posteriormente na sua arte concreta, a partir de retângulos e uma composição absolutamente plana, como podemos observar em um de seus fotogramas de 1949 (Figura 24) cuja referência é um cartão perfurado de computador (ibidem).

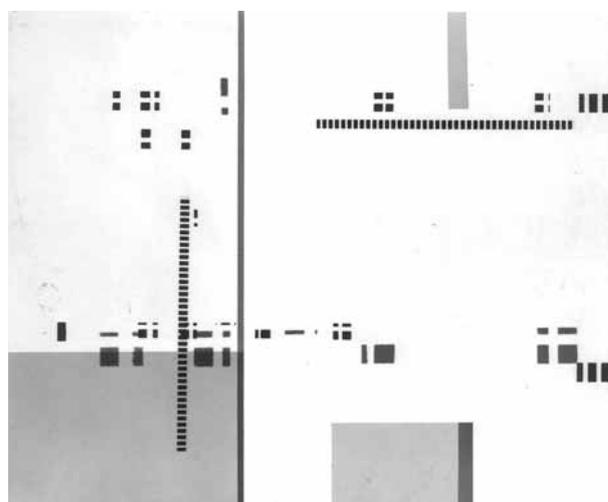
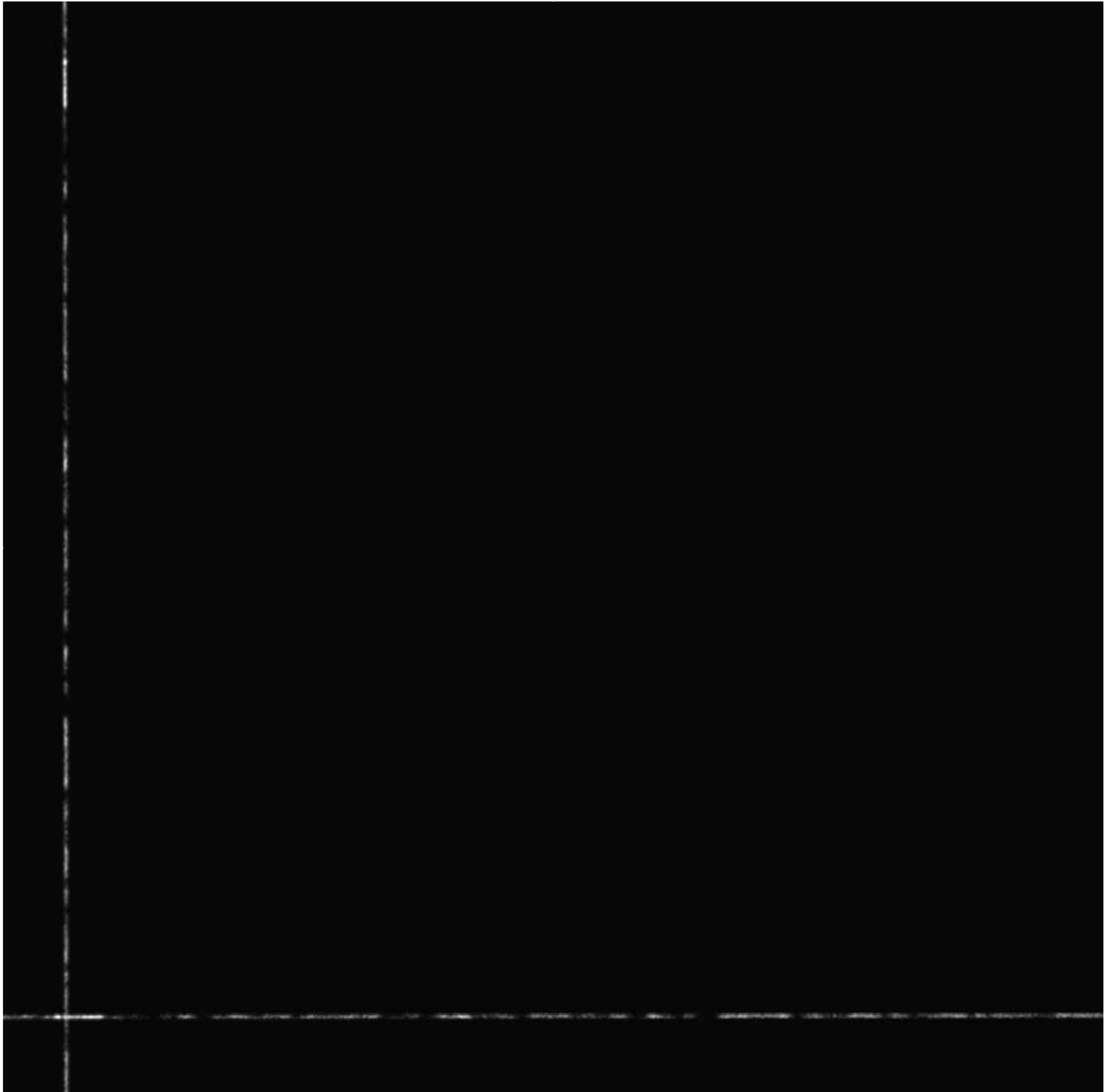


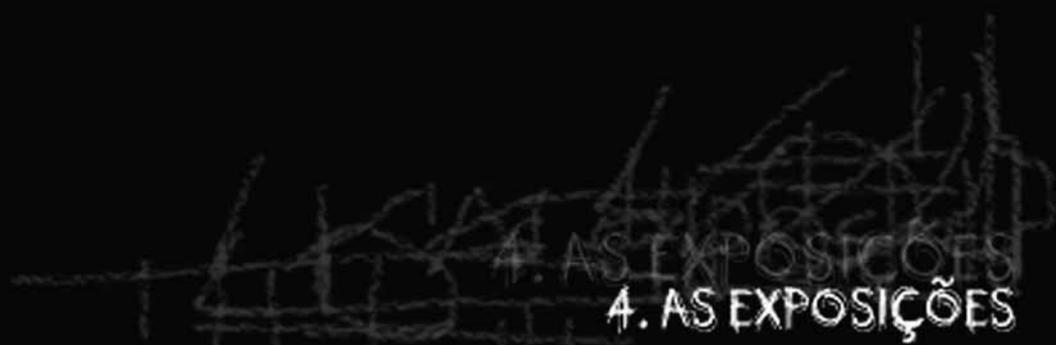
Figura 24: Sem título, 1949, fotograma, Geraldo de Barros
Fonte: COSTA, 2004, p.200.

É com essas características que Geraldo de Barros apresenta seu trabalho fotográfico. Pioneiro na fotografia abstrata no Brasil, inaugura em meados dos anos 1950, com sua pesquisa de linguagem, uma nova visão fotográfica que instiga o observador a reconstruir a trajetória do fotógrafo, passando pelas intervenções e na seqüência pelo ato final, fazendo percorrer o ato criativo, aproximando a fotografia ainda mais da arte e ainda a experimentação com o fotograma. No fim da vida

ele retoma esse trabalho de intervenção, apresentando a partir dos negativos esquecidos e de fotos de arquivo pessoal e familiar, que segundo sua filha Fabiana, em depoimento no vídeo *Sobras em Obras*, nunca pensou que usaria, Geraldo nos apresenta uma nova série.

Vejamos a seguir, mais detalhadamente, o que foi separadamente cada uma das séries de fotografias de Geraldo de Barros.





4. AS EXPOSIÇÕES

4.1 Fotoformas

O período em que Geraldo de Barros toma contato com a fotografia contribui para que ele tivesse contato com os movimentos artísticos internacionais. Trata-se do Brasil moderno, pós-guerra, onde existiam diversos intelectuais aqui exilados vindos da Europa. Assim entre debates e contatos, Geraldo descobre a vanguarda européia e americana dos anos 20 e 30, onde a fotografia era amplamente difundida através de exposições, revistas especializadas, livros e catálogos. Inclusive, os princípios destas vanguardas eram utilizados no desenho e na propaganda política (BARROS, 1999).

Por essas diferentes vias, Geraldo de Barros foi levado a formular, na fotografia, uma linguagem abstrata e parcialmente nova, influenciada pelas experiências que haviam sido praticadas nas áreas da pintura, escultura e arquitetura (BARROS, 2004, p.18).

Em 1949, Geraldo de Barros, torna-se membro do Foto Cine Clube Bandeirante, para aprimorar seus conhecimentos técnicos de fotografia, porém seu trabalho não obteve destaque e nem aceitação imediata por parte de seus companheiros fotoclubistas, por ser diferente dos demais, mesmo que estes estivessem passando por um período de abertura a uma nova consciência moderna. Geraldo explorava uma linguagem que para os outros ainda era desconhecida. Seu trabalho parecia muito à frente de seu tempo.

Em seguida, a pedido de Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Geraldo juntamente com Thomas Farkas

constrói um laboratório de fotografia dentro do museu. Então no ano de 1950 Geraldo de Barros realiza no MASP a exposição de seus primeiros trabalhos fotográficos, com o título de *Fotoformas* (Figura 25). Ele projetou toda a concepção da mostra, incluindo os suportes das fotos.

O título teria vindo da referência fotográfica à teoria da forma, Gestalt. Acredita-se também que o nome *Fotoformas* poderia ser uma referência ao trabalho do fotógrafo Otto Steinert (1915-1978) que criou na Alemanha o Grupo *Fotoform* e formulou uma teoria denominada *Subjektive Fotografie*. "Steinert, ao analisar as diferentes etapas da criação fotográfica da simples cópia a fotografia abstrata, considera esta última uma forma de criação absoluta" (BARROS, 1999, p.19).

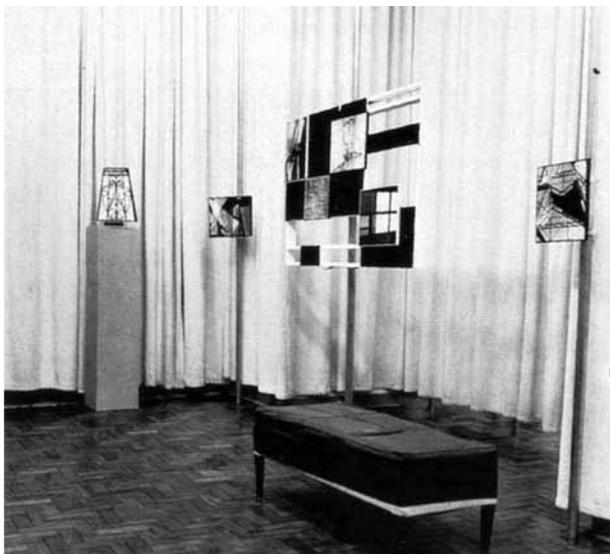


Figura 25: Exposição *Fotoformas* no MASP, 1950
Fonte: COSTA, 2004, p.44

Na mostra *Fotoformas*, Geraldo de Barros apresenta um conjunto de obras fotográficas

realizadas entre 1949 e 1950. Toda concepção da mostra, incluindo os suportes das fotos que apresentavam formatos inusitados, foi projetado por ele. Nela, Geraldo realizou suas *fotoformas*, através de imagens únicas feitas a partir de cartões perfurados, figuras geométricas obtidas em laboratório, estruturas metálicas em exposição dupla na Estação da Luz e matérias orgânicas. Todo esse material constituía as bases de um trabalho de grande originalidade no período, e que, além disso, conversava intimamente com o que os trabalhos de fotógrafos europeus e americanos vinham fazendo na fotografia e nas artes plásticas (NAKAMURA, 2005).

Daniel Girardin faz algumas observações sobre a exposição:

[...] certas referências encontradas nos títulos dão uma idéia muito boa da orientação cultural geral do fotógrafo. Assim é a homenagem a Paul Klee, ao compositor Igor Stravinski ou Ezra Pound, poeta que o influenciou por seus escritos sobre o ritmo e a sonoridade. O conjunto de fotografias apresentadas em dezembro de 1950 mostra que as preocupações plásticas de Geraldo de Barros com a fotografia estão muito próximas de Max Bill e da arte concreta na área da pintura e da escultura (BARROS, 2004, p.21).

A exposição foi um sucesso de crítica. Certo de que completava, com as *fotoformas*, suas incursões na fotografia, Geraldo de Barros viaja para a Europa, após receber uma bolsa do governo francês para estudar em Paris entre 1951 e 1952. Lá ele tem contato com todo tipo de gente influente no meio das artes, como Brassai, Cartier-Bresson e Max Bill, que encontra no momento em que estuda artes gráficas na Escola de Superior da Forma em Ulm e de quem posteriormente recebe uma bolsa de estudos e repassa ao amigo, e hoje designer consagrado, Alexandre Wollner (NAKAMURA, on-line).



Figura 26: Sem título, Paris, 1951
Fonte: BARROS, 1999, p. 26

Nesse período de intercâmbio Geraldo também participa de exposições e viaja por toda Europa, onde realiza uma segunda série de fotografias abstratas, que foi integrada a série *Fotoformas* (Figura 26). Em 1952 ele volta ao Brasil e abandona por mais de 40 anos a fotografia para se dedicar à arte e ao design.



Figura 27: Geraldo de Barros, na época da produção de *Sobras*
Fonte: BARROS, 1999, p. 03

4.2 Sobras

Em 1996, aos 75 anos de idade (Figura 27), após sofrer uma série de isquemias cerebrais (falta de circulação de sangue no cérebro) que paralisaram o lado direito de seu corpo e que tornou bastante complicadas ações como andar, falar, desenhar ou escrever. Geraldo, logo após trabalhar na série concretista *Jogos de Dados*, inicia um novo projeto. Como já citado anteriormente, segundo sua filha Fabiana de Barros, ao rever um antigo material fotográfico ele se anima a retomar a fotografia que foi um trabalho tão intenso em sua vida entre as décadas de 1940 e 1950:

[...] encontrei uma caixa de negativos 6 cm X 6 cm que ele guardava no fundo de um armário de malas” conta ela. “Junto com um monte de cartas de amor dele para mamãe eu encontrei a série *Fotoformas*, o que foi um susto porque eu não sabia que ele era fotógrafo (BARROS apud MORAES, 1999).

Uma hipótese mais provável para que Geraldo tivesse retornado ao trabalho com a fotografia seria a de que ele tivesse se motivado ao notar o interesse nacional e internacional por sua obra, despertada a partir da catalogação e documentação e, especialmente, da cuidadosa busca de contatos institucionais coordenadas a partir da Suíça por Fabiana, que mora no país em citado. As mostras internacionais de prestígio coordenadas por ela foram iniciadas no Museu de l’Elysée, em 1993 o que proporcionou uma crescente visibilidade do pioneirismo de Geraldo de Barros na fotografia abstrata (MORAES, 1999).

O desafio de transpor sua limitação física seria superado ainda através de um novo trabalho, que demonstra “sua eterna inclinação - e inquietação - pela pesquisa de padrões estéticos

diferenciados” (ROCHA, 1998, p. 65). Agora, ao invés de sair para capturar novas imagens, para depois intervir gerando uma nova, ele também usaria fotos de viagens suas e de sua própria família, socializando estas lembranças pessoais e transformando-as em obras. Assim ele realiza sua última produção, a série intitulada *Sobras*. Agora ele trabalharia com antigos negativos (e também com algumas novas fotografias) com a assistência da fotografa Ana Moraes que realizava todo o trabalho manual seguindo suas instruções:

Em cima de um pedaço de vidro de 12 cm X 9 cm, transparente pegávamos negativos antigos em suporte de acetato [...], recortávamos e colávamos com uma fita adesiva suíça, [...] mais maleável que a fita isolante normal, permitindo flexibilidade no uso; muitas vezes trabalhamos com o próprio positivo (a ampliação em papel - que respondia diferentemente em relação à transparência e à passagem de luz); em algumas, usávamos nanquim preto também; eu fazia tudo com as mãos, utilizava sempre um estilete, pois a precisão e limpeza não eram importantes, queríamos que o processo aparecesse, não importava deixar tudo limpinho, sem marcas, sem digitais etc., ele queria que tudo estivesse ali [...] (Anexo A).

Essas imagens, geradas com *sobras* de negativos e positivos, seriam posteriormente impressas com o uso de um scanner especial, que possibilita a reprodução do negativo e do positivo simultaneamente, para possibilitar os efeitos e imagens que Geraldo idealizou. Na época da realização das obras, como o país não dispunha de tal tecnologia, as matrizes foram levadas a Suíça para que o processo fosse concluído, e conseqüentemente Fabiana, filha de Geraldo, termina o trabalho iniciado no Brasil por Ana Moraes (ROCHA, 1998).

Imagens consideradas banais ganhariam uma nova roupagem com a intervenção sugerida por Barros através do estilete, nanquim e remontagens. Mas o fato de serem utilizadas fotos antigas de viagens e da própria família podem denunciar certo saudosismo nessa série, como transpareceram algumas reportagens da época da exposição:

[...] *Sobras*, aliás, parece nutrir-se do duplo movimento de recordar e recortar, de avaliar a memória nos seus movimentos mais ternos e prefigurar a separação inevitável trazida pela lâmina do tempo (MORAES, 1999).

Relatos de Ana Moraes, e até de críticos da época, denunciavam essa visão como algo criado provavelmente pela família. A preocupação de Geraldo era estritamente com a forma. Um outro trecho de reportagem sobre a exposição coloca em voga essa outra visão do trabalho de *Sobras*:

Não há saudosismo nessas obras. A lâmina que cortou os velhos negativos também partiu o passado em pedaços. Apesar de a matéria-prima para "*Sobras*" vir de há muito tempo, o resultado são recriações contemporâneas, originais (OLIVA, 1999).

A primeira apresentação da série foi em Colônia (Alemanha), no museu Ludwig, em agosto de 1999. Os 60 negativos foram doados para a instituição alemã. Outros 90 ficaram em poder da família de Barros. A exposição só chegaria ao Brasil no mês de novembro de 1999, em São Paulo, no prédio do SESC Pompéia e seguiria ainda para a Suíça, França e Estados Unidos (OLIVA, 1999).

Geraldo retornava então no fim de sua vida ao processo de criação abandonado em meados de 1950 no início de sua carreira, onde deu lugar à arte concreta e ao design de móveis. Reinhold Misselback, curador da exposição ressaltou na

época que o trabalho de Geraldo nessa última fase "se equipara às novas gerações de artistas" e refere-se também "a leveza quase brincalhona com que os recortes são feitos, produzindo áreas de sombra que trazem ao quadro nova consistência" (MORAES, 1999).

Por fim, o trabalho em *Sobras* pode apresentar um resumo de todo trabalho, influências e ideais que Geraldo de Barros acumulou durante a sua carreira, ou simplesmente, a vontade de experimentar novamente um trabalho que abandonara a tanto tempo, e que com o espírito de trabalho em equipe e produção em série que sempre foi o seu lema, com ajuda de Ana Moraes e da filha Fabiana ele poderia concretizar. Ou ainda uma consciência de um ciclo que estava prestes a chegar ao fim: ele iniciaria e terminaria sua produção pelos caminhos da fotografia.

4.3 Análise das Obras

4.3.1 Fotoformas

Para efetuar uma análise mais detalhada em torno das técnicas e influências dos trabalhos da série *Fotoformas*, separou-se as imagens em grupos que se unem por semelhança visual e aplicação de técnicas:

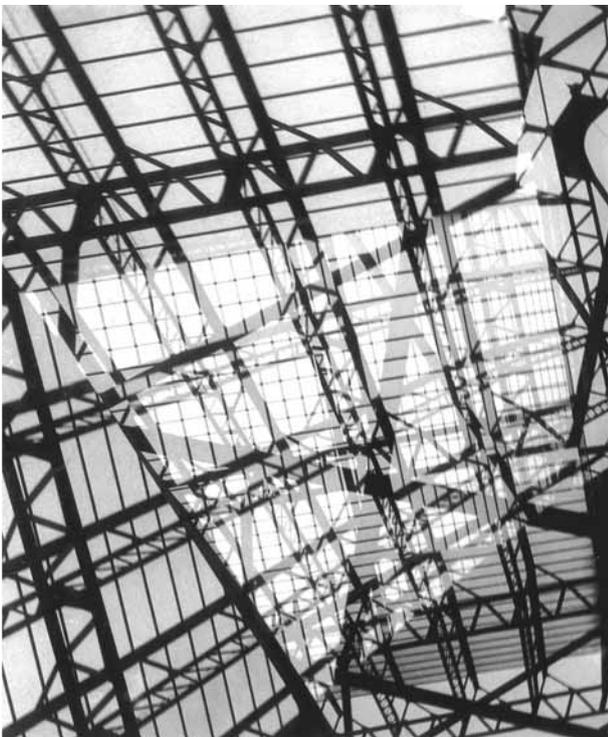


Figura 28: *Fotoforma*, 1950, fotografia, Geraldo de Barros
Fonte: BARROS, 1999, p.28

O primeiro grupo de obras são fotos de paisagens urbanas, feitas a partir de múltiplas exposições do negativo. Trata-se de fotos da

estrutura metálica que cobre a estação da luz indicadas nas Figuras 28 e 29, e fotos de sua viagem a Paris, provavelmente de algum tipo de janela (Figuras 30 e 31). Trabalhou com fragmentação de estruturas metálicas, pois o objeto industrial era um tema muito comum na época, devido à industrialização crescente, promovida pelos planos de desenvolvimentismo do governo Getúlio Vargas e mais tarde de Juscelino Kubitchek.



Figura 29: *Estação São Paulo*, 1949, fotografia,
Fonte: BARROS, 1999, p.29

Todas as imagens desse grupo são construídas em alto contraste de preto e branco, com nuances de cinza que se apresentam graças ao fator múltiplo da exposição. Para conseguir esse efeito é necessário que a foto seja obtida em um momento em que haja grande quantidade à

contraluz, o que denota a preocupação de Geraldo com o momento da captação da imagem. Essa característica se deve também ao tempo de exposição do papel fotográfico no momento da ampliação. Expondo o mesmo papel sobre a luz em tempos e com negativos diferentes, Geraldo conseguia efeitos de luz e sombra e nuances de cinza.



Figura 30: Sem título, 1951, fotografia
Fonte: Barros, 1999, p.26

Outra característica é a multiplicidade de planos na imagem que, utilizados em tamanhos e posições diferentes, criam a idéia de um novo plano. Isso se dá através da múltipla exposição dos negativos. Outra preocupação de Geraldo nesse grupo é a desfiguração da imagem. A partir desse conceito as intervenções (no caso das estruturas

das grades), ganham uma nova interpretação que conferem ambigüidade a imagem, pois possibilitam ver grades ou linhas que se cruzam.



Figura 31: Estação São Paulo, 1951,
fotografia
Fonte: Barros, 1999, p.44

A questão geométrica é outra característica bem explícita nesse conjunto, que demonstra claramente as influências construtivistas em seu trabalho. Essas imagens, em especial, podem ser comparadas com o trabalho pictórico de Mondrian³ (Figuras 32 e 33) que, em seus quadros, trabalha até as ultimas conseqüências a simplificação das formas geométricas simples, principalmente os quadrados, compondo as linhas assimetricamente. Mondrian sobrepõe linhas, formando um

³ Mondrian(1872 - 1944) é artista atuante no Neoplasticismo, movimento que se apóia no princípio da redução da expressão à traços essenciais, rejeitando a idéia de arte como representação, a linha curva, a modelagem e as texturas, usando cores puras, preto, branco e tons de cinza e composições de linhas horizontais e verticais sobre um plano único (ENCICLOPÉDIA ARTES, on-line).

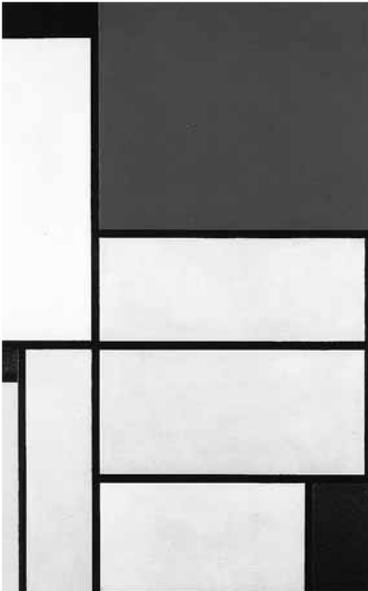


Figura 32: *Composition with Black, Red, Gray, Yellow, and Blue*, 1921, Piet Mondrian
Fonte: <http://cgfa.sunsite.dk>

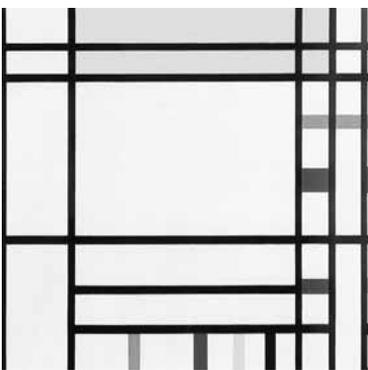


Figura 33: *Place de la Concorde*, 1938-43, Piet Mondrian
Fonte: <http://cgfa.sunsite.dk>

quadrado, que parecem vários, nesse grupo, Geraldo também faz uso da sobreposição de formas. Através das múltiplas exposições do negativo é possível observar que as linhas se interceptam e formam novas figuras em mínimos

quadrados. Não se enxerga mais a figura como única, mas sim os fragmentos das estruturas (Figura 30), que não são mais perceptíveis, se dissociados, pois a junção desses fragmentos dá origem a uma imagem homogênea.

Neste segundo grupo de imagens é possível observar a múltipla exposição de um mesmo negativo sobre o papel. A intervenção se dá no momento em que o negativo é rotacionado (Figuras 34, 35 e 37) e especificamente na Figura 36, além de rotacionada é ampliada em escalas diferentes.

Essa manipulação do negativo é a responsável pela composição da fotografia. Ele se apropriava do objeto, ou parte dele, para criar uma imagem que remetesse a composição geométrica, onde o objeto perde sua característica essencial e passa a ser um elemento figurativo. O uso desses objetos compõe desenhos geométricos lineares e simétricos, princípios básicos da arte concreta, já citados anteriormente. É preciso endossar que essa composição não tinha um caráter representativo, a idéia de Geraldo não era representar uma cadeira, mas somente fazer uso dela como matéria prima, para compor novas imagens. É aí que se verifica a abstração nas obras, na intenção da desfiguração da realidade pois faz uso das relações formais entre linhas e superfícies para compor a realidade da obra. As imagens são visualmente construídas em primeiro plano, e o que confere essa planificação da foto é uso dos meios tons.

A obra de Geraldo se assemelha com as obras de muitos artistas europeus e norte americanos, devido a influência que sofreu dos mesmos. Nesse grupo podemos estabelecer relações com Harry Callahan (Figuras 38 e 39) que,

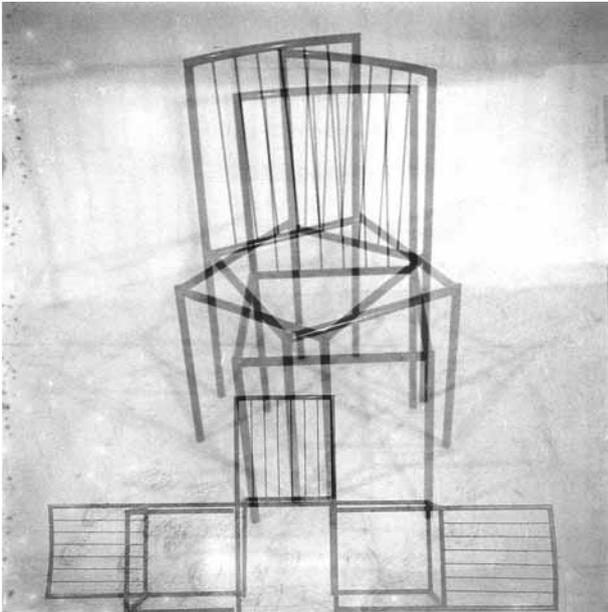


Figura 34: *Cadeira Unilabor*, 1954, fotografia
 Fonte: BARROS, 1999, p.35

em uma fase mais tardia de seu trabalho, realizou fotografias fazendo uso das múltiplas exposições de um mesmo negativo para criar um efeito repetitivo da mesma imagem, como observado nas imagens abaixo. Como vimos nesse grupo, Geraldo faz uso da mesma técnica e do mesmo conceito, como nas Figuras 34 e 37.

Neste que seria o terceiro grupo de análise, apenas uma foto é trabalhada com as características descritas. Esta única fotografia, intitulada 14 de Julho (Figura 40), que foi tirada de uma explosão de fogos de artifícios, evidencia o uso da técnica do movimento de câmera, que pode ter sido feito tanto no momento da revelação (movimentando o negativo) como no momento da captura da imagem (o mais provável), onde o obturador, dispositivo na máquina fotográfica que

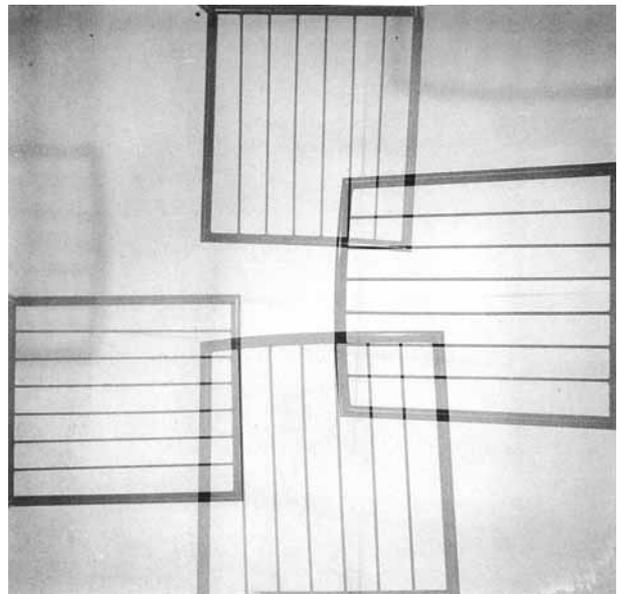


Figura 35: *Cadeira Unilabor*, 1954, fotografia
 Fonte: BARROS, 1999, p.36

captura a imagem, deve permanecer aberto por mais tempo, ocasionando o rastro na imagem.

Como nas imagens do grupo anterior, aqui a imagem fala por si e a composição se dá no instante em que foi tirada. Como um padrão, a forma é o mais importante, deixando em evidência seu aprendizado sobre a teoria da forma (Gestalt), onde afirma que não se pode ter conhecimento do todo através das partes, e sim das partes através do todo e que só através da percepção da totalidade é que o cérebro pode de fato perceber, decodificar e assimilar uma imagem ou um conceito. Isto é válido aqui, pois, ao ver apenas os rastros da imagem, não se compreende do que se trata, mas ao visualizar o todo o cérebro logo reconhece e assimila o assunto abordado.

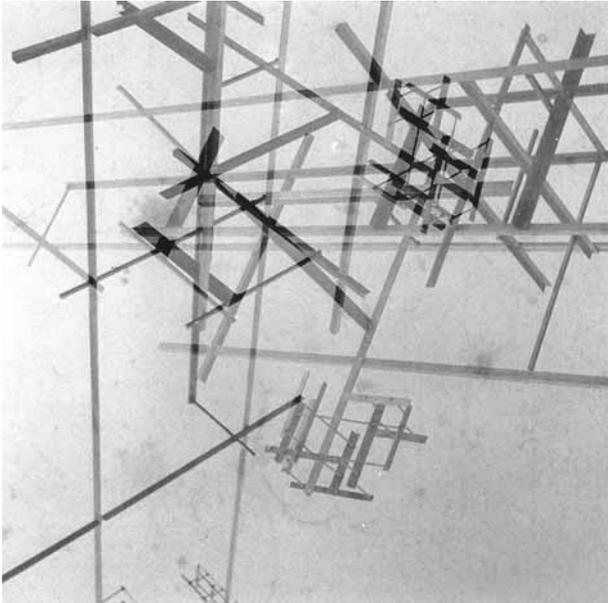


Figura 36: Sem título, 1949, fotografia
Fonte: BARROS, 1999, p.43

No quarto grupo percebe-se, pela primeira vez nessas análises, uma preocupação com a montagem da cena. As imagens possuem temática, que com a montagem da cena encarnam uma realidade inventada, e que, materializada através de sua lente, ganham importância. Confirmando e criando estreitas relações com Paul Klee, que afirma que “a realidade inventada onde a temática fantástica tem um lugar importante”.

Diferente da maioria de seus trabalhos, neste grupo as imagens não sofrem intervenções ou múltiplas exposições do negativo, aqui, as fotografias são constituídas de cenas de ambientes diversos, onde o objeto ajudar a compor a cena, porém, é a sua forma fica evidente.

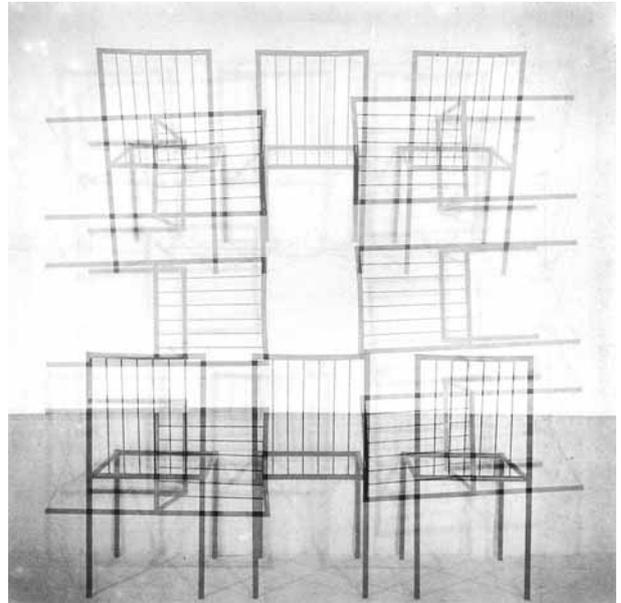


Figura 37: *Cadeira Unilabor*, 1954, fotografia
Fonte: BARROS, 1999, p.37

As imagens são pensadas e construídas com uma preocupação de Geraldo com o momento da captação da imagem, onde estas são elaboradas em um determinado horário onde haja grande quantidade de luz para que no resultado final surta o efeito de luz e sombra desejado, dando maior destaque e evidenciando ainda mais a forma dos objetos. O claro e o escuro (Figuras 45, 46, 47 e 48) e as nuances do cinza (Figuras 41, 42 e 43) aqui se fazem presente através do uso da luz ambiente, o preto é usado como um elemento estrutural da composição (Figuras 46, 47 e 48).

Geraldo põe em prática um dos princípios da fotografia, ou seja, a captura de um momento materializando-o. A geometria das formas é uma tônica em suas imagens.

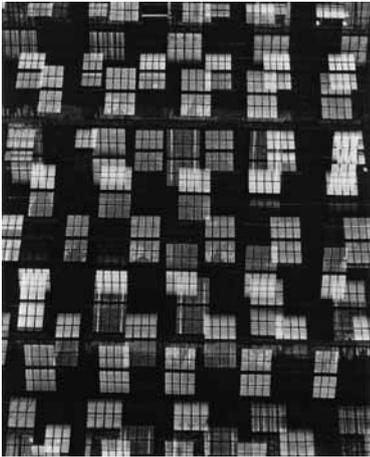


Figura 38: *Chicago*, 1948, fotografia, Harry Callahan
Fonte: http://www.masters-of-photography.com/C/callahan/callahan_windows.html



Figura 39: *Detroit*, 1943, fotografia, Harry Callahan
Fonte: <http://www.masters-of-photography.com/C/callahan>

Geraldo materializa a sombra que nestes trabalhos não são apenas efeitos, ou resultados obtidos da luz, aqui a sombra é mais um objeto que compõe a cena (Figuras 42 e 47), o que confirma o que disse Sauerbier: "Sombras são, em princípio objetos imateriais – o artista é que as materializa" (SAUERBIER apud BARROS, 1999, p.79).



Figura 40: *14 de Julho*, fotografia
Fonte: BARROS, 1999, p.69

Os planos são constituídos pela sobreposição dos objetos e mediante o uso de aproximação ou afastamento do foco do objeto, as linhas curvas (Figuras 43, 44 e 45 e 49), os ângulos retos (Figura 41) que compõe as imagens assim como em Klee dão ritmo a cena e formam cenários que fazem frente ao que afirma Cartier Bresson: "a fotografia é um reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado do acontecimento, bem como da precisa organização das formas que dá ao acontecimento sua exata expressão" (MEUCCI, on-line).

⁴ Harry Callahan (1912-1999) fotógrafo norte-americano. Também atuou como professor de fotografia no Institute of Design of Chicago e na Rhode Island School of Design. Na sua carreira ele experimentou vários estilos de fotografia de retratos a paisagens. (GÊNIOS, on-line)

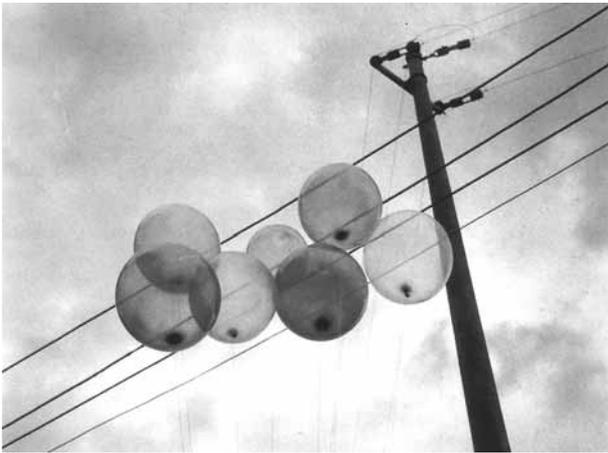


Figura 41: Sem título, 1948,
Fonte: BARROS, 1999, p.73

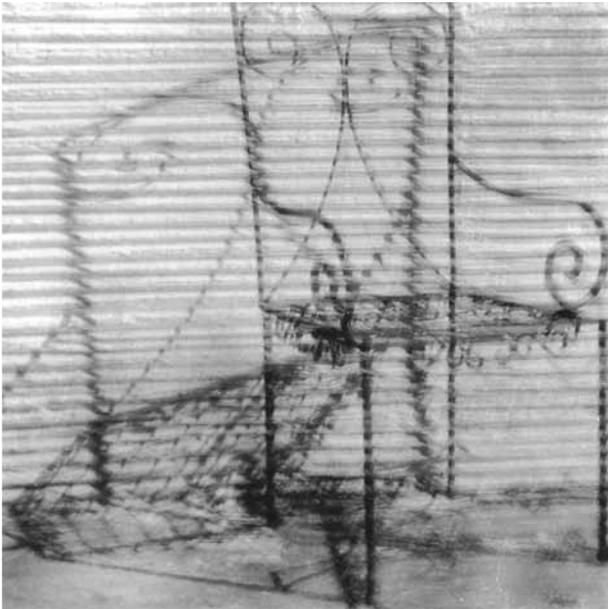


Figura 42: São Paulo Golf Club, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.38



Figura 43: Sem título, 1948
Fonte: BARROS, 1999, p.73



Figura 44: Sem título, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.72



Figura 45: Sem título, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.72



Figura 46: Sem título 1947
Fonte: BARROS, 1999, p.71



Figura 47: Sem título, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.68



Figura 48: Auto-retrato, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.70



Figura 49: Sem título, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.65

4.3.2 Sobras

A última série de trabalhos de Geraldo de Barros não pode ser classificada ou analisada dentro de uma tendência artística, são obras únicas que apresentam um diálogo entre o artista e o espectador. O que podemos perceber em suas obras são as mesmas influências que serviram como base para a produção de sua primeira série fotográfica *Fotoformas*, como as teorias da Gestalt e a arte concreta.

Em relação às técnicas utilizadas para a produção dos originais, o recorte de áreas nas fotografias pode ser visto como o principal, mas também podemos perceber as múltiplas exposições sobre o mesmo papel. Mas a diferença mais latente entre *Fotoformas* e *Sobras* é a matéria prima, que no caso de *Fotoformas* foram fotografias produzidas com uma finalidade de uso e em *Sobras* os negativos são de fotografias pessoais e de viagens.

Não há divisão por temática ou técnica aplicada que torne possível fazer uma distinção entre as obras da serie *Sobras*, pois existem fotos únicas, como é o caso da Figura 50, onde a técnica utilizada se aplicou apenas a esta foto, que está dividida em duas partes, contrária em relação a nitidez e ao positivo e negativo, essa foto perde a função de retrato no momento em que perde a nitidez e realidade da imagem. Não existe mais a rigidez, mas sim uma abstração onde a imagem apresentada ao lado esquerdo se perde entre sombras e formas difusas.



Figura 50: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.86

O resultado da série *Sobras* se apresenta como um compêndio das influências e dos trabalhos que nortearam toda a obra de Geraldo de Barros, onde é possível a associação com seus trabalhos em fórmica (Figuras 51 e 52) e com as fotomontagens (Figuras 53 e 54), onde são semelhantes os usos de tons de cinza para formar áreas da imagem que dão a sensação de simetria e equilíbrio.

O concretismo sempre esteve presente em suas obras, o uso de formas geométricas, linhas, o não figurativismo e a simplificação formal fazem das fotografias de paisagens ou de objetos que compõe a série *Sobras* verdadeiros quadros concretistas inspirados em Lygia Clark⁵ (Figura 55),

⁵ Lygia Clark (1920 -1988). Pintora e escultora brasileira. Foi atuante no movimento construtivo brasileiro, mais especificamente no Neoconcretismo, que era mais voltado a experimentação do que ao racionalismo da arte concreta paulista, da qual Geraldo de Barros foi integrante. Produziu também obras interativas, cuja a preocupação era a participação do público, e a atividades coletiva, onde tinha a intenção de compartilhar a criação da obra.(ENCICLOPÉDIA ARTES, on-line)

onde o conteúdo original da fotografia perde todo seu significado e se transforma em um jogo de claro e escuro acompanhado por um bloco preto causado pelo recorte no negativo original, que provoca sensação de profundidade (Figura 56).

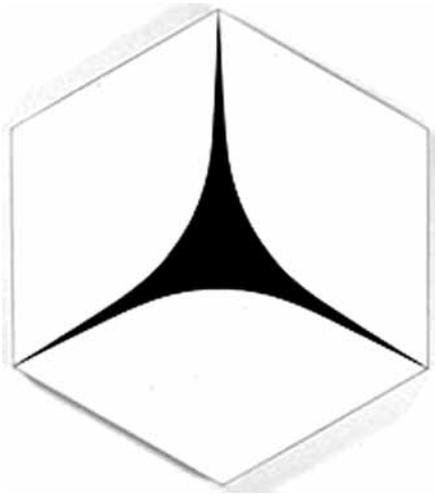


Figura 51: *F2 - C-21*, 1983
<http://www.lurixs.com/acervo.php>

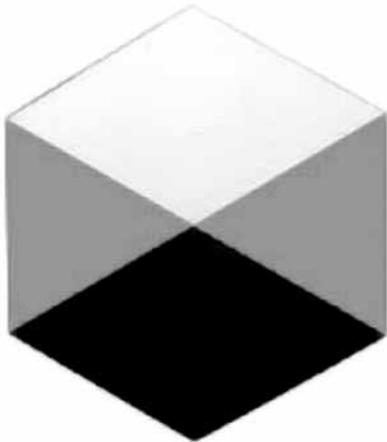


Figura 52: *F3 - H-12*, 1985
<http://www.lurixs.com/acervo.php>

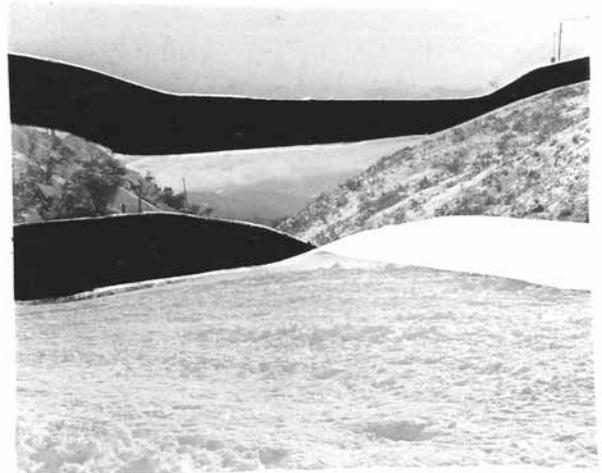


Figura 53: Sem título, 1996-1998
 Fonte: BARROS, 1999, p.104



Figura 54: Sem título, 1996-1998
 Fonte: BARROS, 1999, p.103

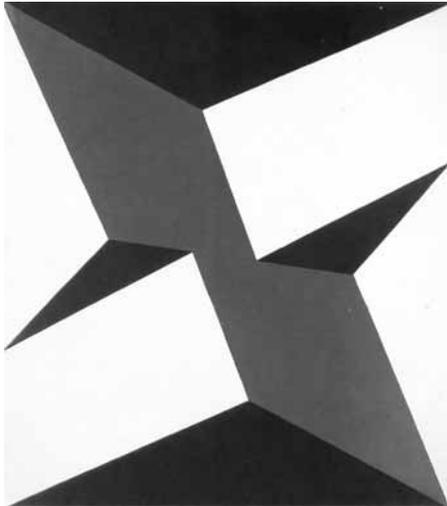


Figura 55: *Planos em superfície modulada n° 05*, 1958, Lygia Clark
 Fonte: AMARAL, 1998, p. 165 (TROCAR FIGURA)

Em algumas das obras podem ser notados presságios de narrativas visuais, onde os recortes nos negativos criam áreas de preto ou branco que sugerem o desequilíbrio dos personagens, (Figura 57), da fotografia ou o percurso que o esquiador estão descrevendo, (Figura 58), mas se olharmos sob a perspectiva do não figurativismo nota-se o desequilíbrio visual (Figura 57), e a repetição de formas impressas na neve e a descrita pelo recorte da foto na Figura 58.

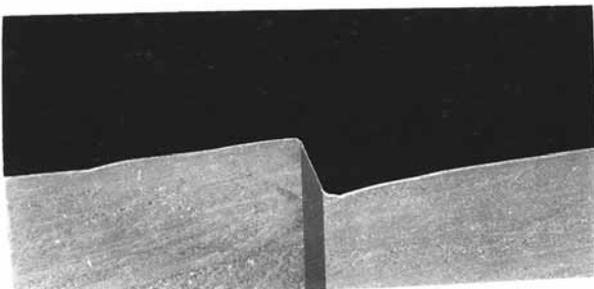


Figura 56: Sem título, 1996-1998
 Fonte: BARROS, 1999, p.120



Figura 57: Sem título, 1996-1998
 Fonte: BARROS, 1999, p.107



Figura 58: Sem título, 1996-1998
 Fonte: BARROS, 1999, p.107

Os recortes feitos nas imagens muitas vezes se tornam os pontos principais, fazendo o papel do primeiro plano, e as imagens originais que

compunham a primeira cena passam a ser apenas ruídos ou segundo plano (Figuras 59 e 60). Com essas intervenções as imagens perdem o seu figurativismo e unidos aos blocos pretos que são formados, criam novos desenhos que podem ser analisados usando a teoria da Gestalt que tanto influenciou Geraldo de Barros. É o caso da Figura 59, a imagem foi pensada de modo que o recorte das personagens da cena ficassem alinhados causando equilíbrio e simetria na imagem.

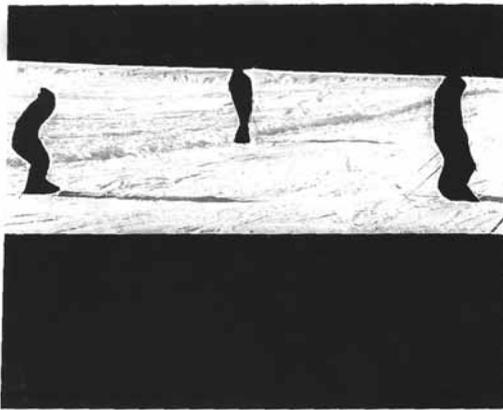


Figura 59: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.107



Figura 60: Sem Título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p. 107

Em outros casos os blocos pretos, desta vez em segundo plano, servem como novos cenários para as personagens, ou como molduras para os detalhes que restauram da imagem original, como nos exemplos das Figuras 61 e 62, onde, mesmo havendo pessoas presentes na cena, no resultado final o que mais fica visível são os contrastes entre claro e escuro, as formas geométricas e o desequilíbrio.

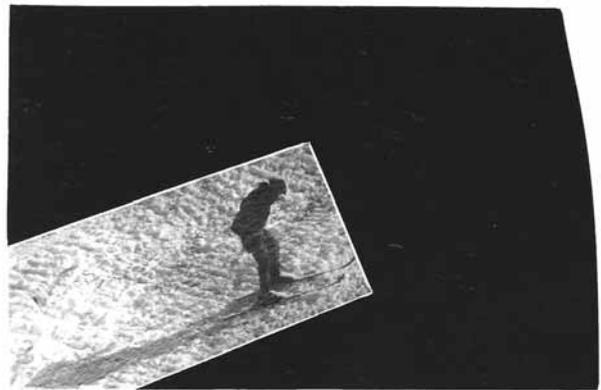


Figura 61: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.102

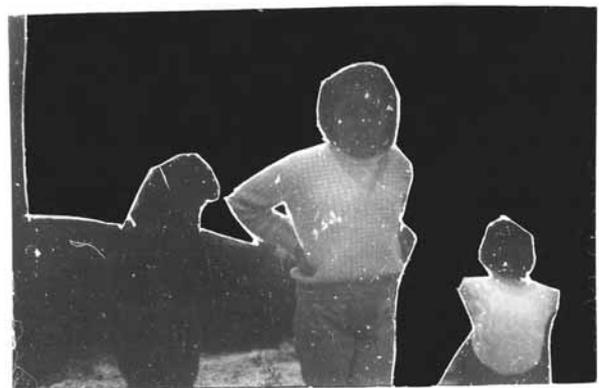


Figura 62: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.88

Uma característica peculiar de Geraldo de Barros é a percepção das matérias primas para o uso desse material nas mais diversas aplicações, como é o caso de suas pinturas Arte Pop feitas sobre outdoors ou no aproveitamento dos materiais para a confecção dos móveis da Unilabor, ou o uso da fórmica para fazer seus quadros. Comparando essas características com as fotografias de *Sobras*, ele se apropria das formas presentes nas imagens pra fazer suas abstrações geométricas, cortando o que não lhe interessa e deixando apenas a geometria emoldurada pelos blocos pretos, produto dos recortes (Figuras 63, 64, 65 e 66).

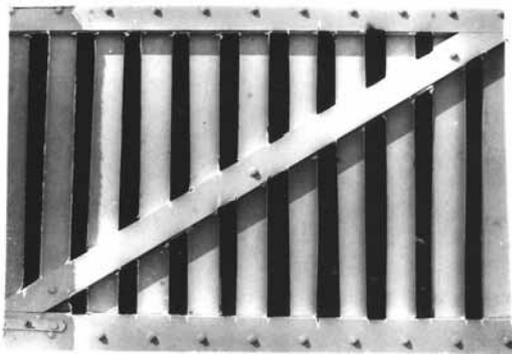


Figura 63: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.99

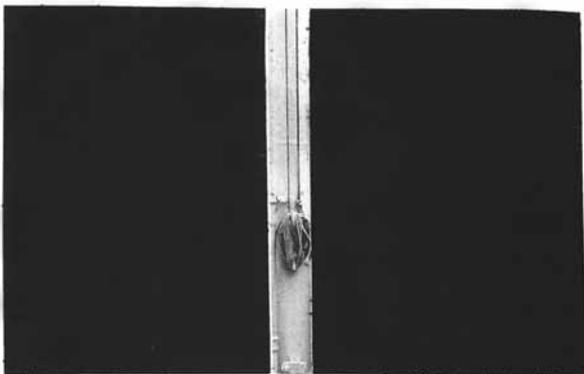


Figura 64: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.124



Figura 65: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.108

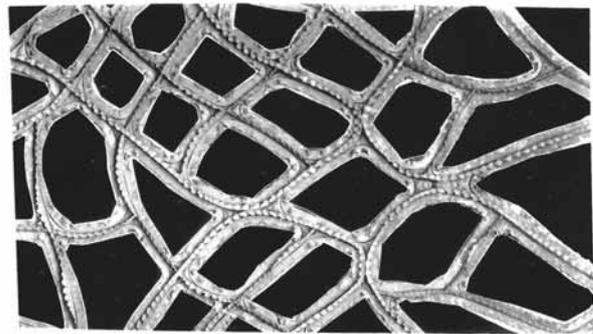


Figura 66: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p. 109

São inúmeros os meios de intervenção e remontagem que Geraldo de Barros utiliza para produzir suas obras nessa série. Em algumas fotografias, a composição original das imagens bastam para compor sua obra como visto na Figura 67, onde a grade de arame forma um primeiro plano de formas geométricas iguais muito mais perceptíveis que as imagem ao fundo, e na Figura 68 os troncos e galhos das árvores em preto que se repetem sobre o chão de neve branca, todos na mesma direção, formam uma imagem pouco figurativa, podendo ser confundida com um desenho abstrato.



Figura 67: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.113



Figura 68: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.116

Em alguns casos, a imagem é fracionada e remontada, (Figuras 69, 70 e 71), de forma a aproveitar as áreas claras e escuras para dar novas formas, abstratas que lembram seus quadros de fórmica.



Figura 69: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.117



Figura 70: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.117



Figura 71: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.116

Levando o nome da exposição ao extremo Geraldo de Barros se aproveita das *sobras* dos recortes e negativos perdidos para criar desenhos, formas, repetições, abstrações e devaneios, (Figuras 72, 73 e 74).

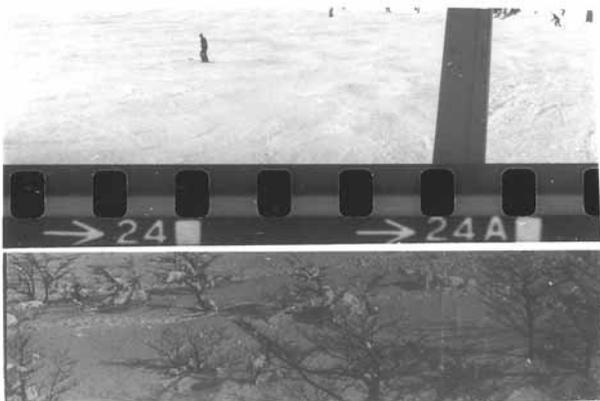


Figura 72: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.118

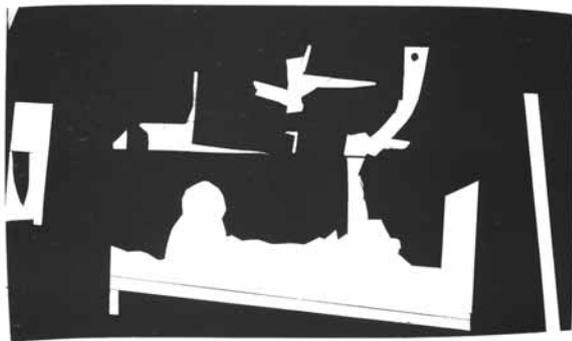


Figura 73: Sem título, (1996-1998)
Fonte: BARROS, 1999, p.122

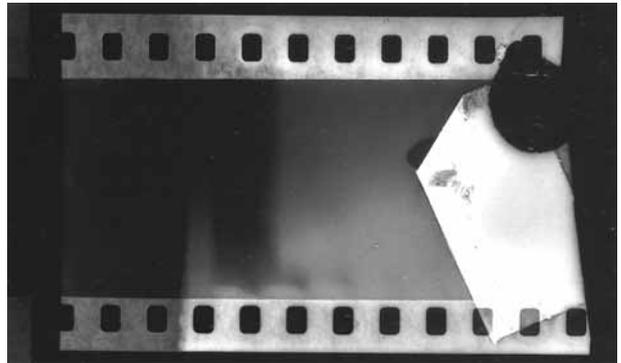
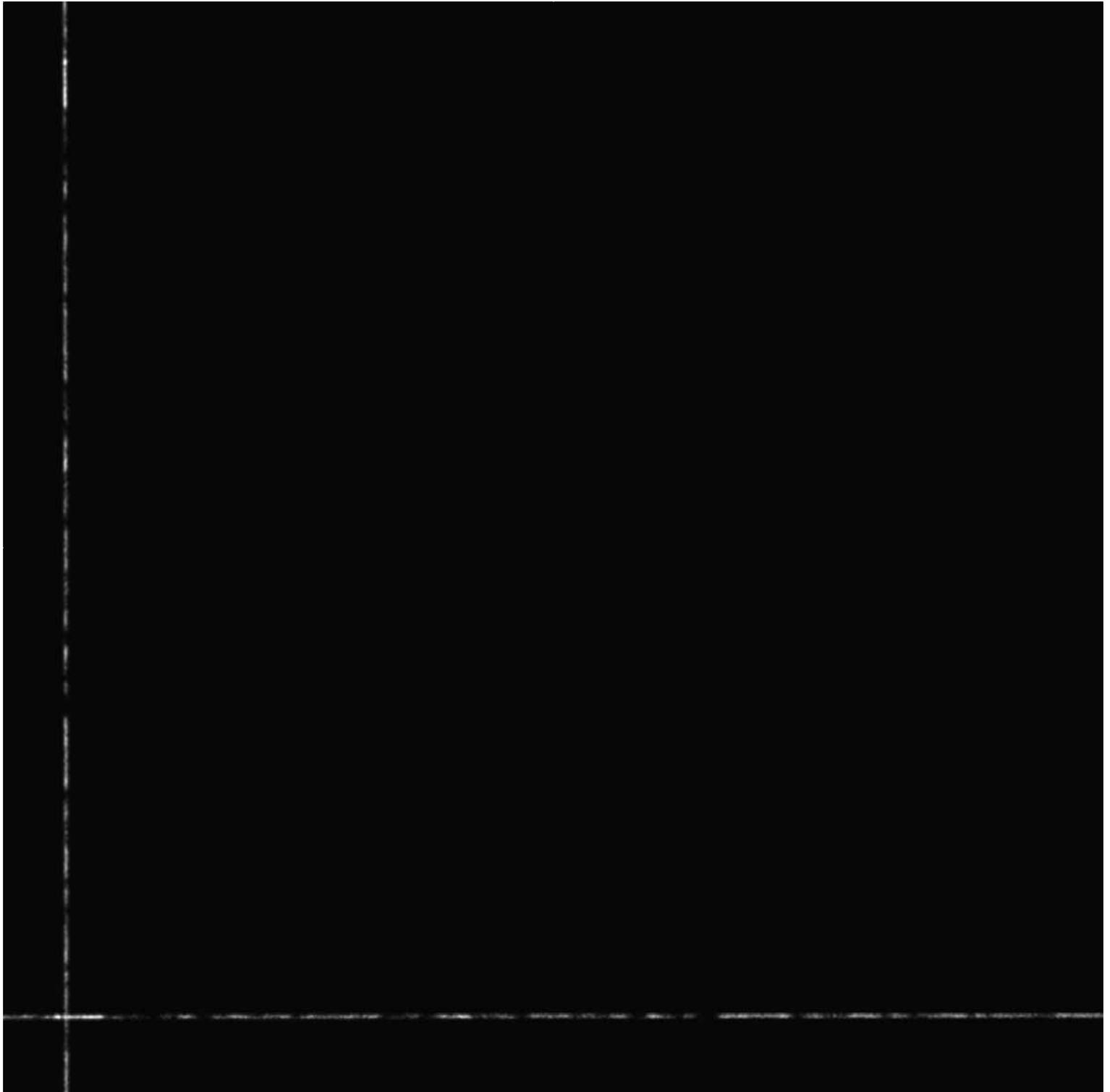


Figura 74: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.119

Como apontado anteriormente, esses trabalhos podem denunciar um aspecto saudosista, ligado à família ou a fatos de sua vida pessoal. No entanto são trabalhos que tomam como base fotografias convencionais para formular um trabalho mais uma vez experimental, mesmo que com técnicas já utilizadas. O experimentalismo se apresenta justamente na matéria prima, onde Geraldo de Barros busca todas as suas experiências anteriores, tanto em fotografia como em pintura e desenho, para obter resultados únicos que o marcaram como um artista que sempre soube tirar proveito de tudo aquilo que o cercava.



5. O DESIGN NA FOTOGRAFIA DE
GERALDO DE BARROS
5. O DESIGN NA FOTOGRAFIA DE
GERALDO DE BARROS



Figura 75: *Homenagem a Picasso*
Fonte: BARROS, 1999, p.63



Figura 76: *Tatuapé*
Fonte: BARROS, 1999, p.57

A fotografia de Geraldo de Barros não se completava apenas no olhar. Como já citado, seu processo era muito elaborado, e começava com a captação da imagem através da câmera e era finalizado no laboratório. Por conta disso, percorreremos o processo de construção da fotografia passo-a-passo, para compreendermos melhor qual a proposta e o sentido do design na obra fotográfico do presente artista. Começaremos pela captura da imagem.

Geraldo processava a fotografia, de forma que a imagem captada pela lente serviria de matéria prima para as duas produções. É sabido que para ele não era a câmera quem determinava o resultado final (COSTA, 2004), mas isso não quer dizer que não se preocupasse com a imagem obtida através da lente. Ao contrário, observando suas fotografias é possível verificar que a captura era uma fase muito importante em seu projeto e, muitas vezes, decisiva para criar o efeito que desejava no momento da ampliação, onde se daria a manipulação do negativo. Essa afirmação se torna mais concreta ao analisar as Figuras 75 e 76, ambas da série *Fotoformas*.

Nessas duas fotografias é possível perceber que a preocupação com o momento foi decisivo para criar o efeito de profundidade dada à incidência da luz sobre a superfície. Se a fotografia fosse tirada em um outro momento do dia, ou de outra perspectiva, o resultado final seria diferente e não cumpriria com a proposta pré-projetada por Geraldo. Essa preocupação com o momento e a incidência da luz sobre a superfície/objeto, lembra o mesmo interesse impressionista em retratar o momento específico da incidência da luz e do efeito que ela criava sobre os objetos. Não afirmamos aqui que Geraldo tenha sofrido influências impressionistas, mas sim que essa preocupação

com o momento da luz é uma discussão que percorre todas as artes plásticas.

Além da captação da luz, há outras fotografias que demonstram o cuidado de Geraldo em capturar o instante preciso. Na fotografia intitulada 14 de Julho (Figura 77), também da série *Fotoformas*, ele captou um momento específico dos fogos e com o movimento vertical da câmera conseguiu o efeito representado na imagem.



Figura 77: 14 de Julho
Fonte: BARROS, 1999, p.69

Muitas vezes, para tornar o momento da captação mais conveniente para o uso posterior, ou não, da imagem, ele adicionava elementos à cena. Essas montagens eram feitas à partir de objetos colocados ou refletidos sobre superfícies (Figura 78), ou simplesmente objetos reunidos, onde ele trabalharia com aspectos muitas vezes recorrentes em sua obra, e melhor abordados no capítulo 4, como o jogo de luz e sombras (Figura 79), composição de formas (Figura 80), etc.

Outro caráter do projeto de Geraldo e talvez o mais latente em todo o seu trabalho é a interferência no processo laboratorial da fotografia.

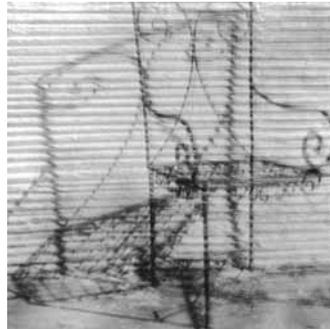


Figura 78: São Paulo Golf Club
Fonte: BARROS, 1999, p.42



Figura 79: Sem título
Fonte: BARROS, 1999, p.68



Figura 80: Sem título, 1946
Fonte: BARROS, 1999, p.73

A interferência se dava tanto no negativo quanto na ampliação. No negativo, a interferência era física e feita com uso de materiais, como ponta seca, tinta ou nanquim. Muitos dos negativos eram recortados e até perfurados. Os negativos recortados eram depois montados um sobre o outro, ou justapostos lado a lado e afixados entre duas lâminas de vidro com fita isolante. Essas lâminas eram colocadas na lente e ampliadas. Era um trabalho bem minucioso e pode ser considerado uma marca peculiar do trabalho de Geraldo. De todas as etapas do processo projetual, essa era a mais demorada e em que a criatividade do artista se torna mais produtiva. As Figuras 81 e 82 de *Sobras* são exemplos de recorte e justaposição dos negativos e nas Figuras 83 e 84, de interferência de nanquim e ponta seca.



Figura 81: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.102



Figura 82: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.108



Figura 83: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.87



Figura 84: Sem título, 1996-1998
Fonte: BARROS, 1999, p.88

Na manipulação a interferência também poderia ser feita com a utilização de outros materiais. Muitas vezes nem era preciso de um negativo, mas com a ampliação direta sobre o papel ele criava uma fotografia, através das técnicas de solarização e raio-grama ou dos fotogramas.

Todas essas composições, sejam com luz e sombra ou montagem de cenas à partir de objetos, são mais um caráter projetual da obra de Geraldo: o diálogo com o espectador. As inserções de materiais externos adicionados à cena ou no momento da ampliação, ou mesmo as intervenções físicas feitas diretamente sobre o negativo, servem de elementos, pois incluem o observador na própria criação, no momento em que ele interpreta a fotografia segundo o seu repertório.

A fotografia pode ser entendida como um canal, através do qual Geraldo transmite a mensagem e o observador recebe e interpreta segundo os seus significados pessoais. Esses diálogos são figurativos, como nas Figuras 85 e 86 que são construídos ao redor da essência da fotografia, o retrato e como nas Figuras 87 e 88, que construídos ao redor da paisagem, outro tema essencial da fotografia.

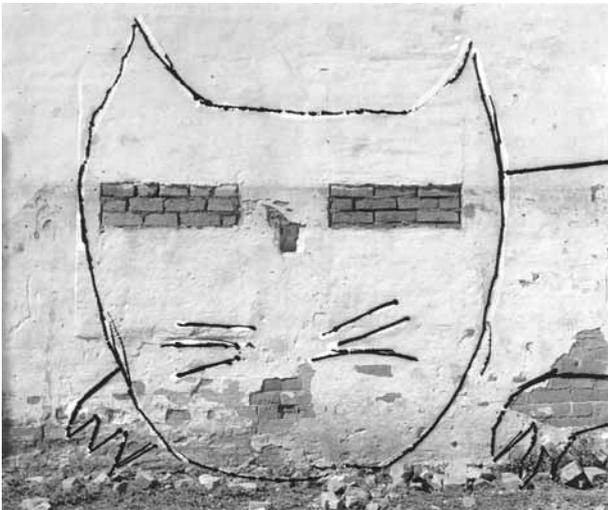


Figura 85: Sem título, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.61



Figura 86: Sem título, 1948
Fonte: BARROS, 1999, p.58

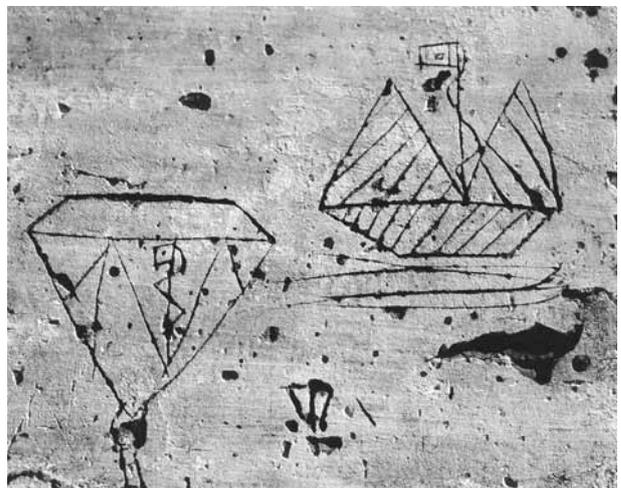


Figura 87: Sem título, 1949
Fonte: BARROS, 1999, p.55

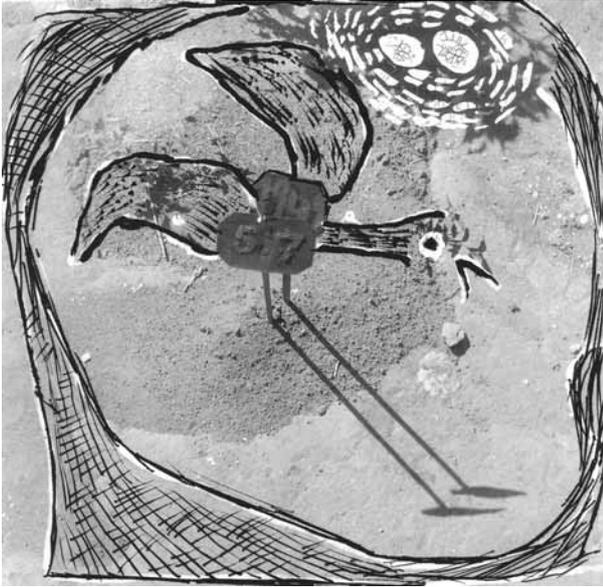


Figura 88: Sem título, 1948
Fonte: BARROS, 1999, p.58

Na série *Sobras*, esses diálogos ficam bem mais claros, pois ele utiliza fotografias que já possuíam um contexto e usa aquelas cenas já prontas para criar outros diálogos, outras estórias. Nela ele reúne contextos através das montagens com os negativos ou através de repetições.

O caráter ambíguo observado em algumas das fotos torna a observação muito mais interessante e dinâmica por parte do espectador, em que o espectador pode ler elementos diferentes cada vez que observar a fotografia e construir sua própria narrativa e interpretar as fotografias de acordo com o seu repertório pessoal.

No que diz respeito ao processo, pois considerava o processo parecido com o da gravura, pois nele o desenho é reproduzido a partir de uma

matriz, que possibilita a sua reprodução inúmeras vezes. Ele considerava as duas parecidas porque ambas têm suas reproduções feitas à partir de uma matriz. Na gravura a matriz pode ser um entalhe sobre madeira, feita com formão ou sobre chapa de metal, feito com ponta seca. Na fotografia a matriz era os fotogramas, imagens construídas em cartões perfurados que eram colocados diretamente na lente e ampliadas sobre o papel, ou os negativos revelados e manipulados, sobrepostos a outros, ou não. Tomando então a gravura como referência para o processo de reprodução, pode-se afirmar que a matriz está para os negativos ou fotogramas, assim como as gravuras estão para as fotografias.

Depois da pontuação das etapas de seu projeto é possível afirmar que o sentido do design na obra de Geraldo se dá na ação projetual que praticava ao criar as suas produções. Como visto acima, a fotografia era criada a partir de um projeto onde o processo se dava em muitas etapas. Organizando todo o processo foi possível traçar a seguinte linha projetual (Figura 89):

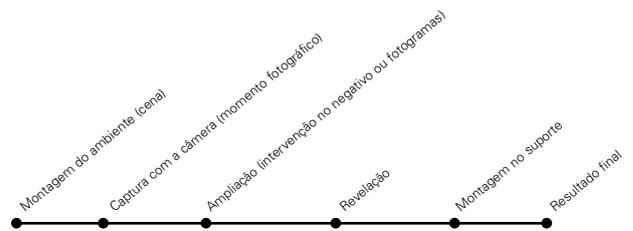


Figura 89: Linha projetual do trabalho de Geraldo de Barros. Fonte: o Autor (2006)

Em capítulos anteriores, foi citada a importância de Geraldo de Barros como designer de móveis por conta da sua preocupação com a

natureza de reprodutibilidade dos objetos de design. Além dos objetos ele sempre se preocupou também em tornar seus quadros objetos que poderiam ser reproduzidos, para isso usando materiais industrializados e de fácil acesso para compra. A fotografia é por natureza reprodutível.

Essa característica é inerente a ela. As obras fotográficas de Geraldo poderiam também ser reproduzidas, tanto que foram mais de uma vez ampliadas e reveladas. Mas a característica importante de toda a obra de Geraldo e que possui a natureza do design é o projeto. Como vimos em todo esse capítulo, a ação projetual fazia parte de seus objetos finais, a fotografia, de uma forma tão grande que se não fosse por ele as fotografias nunca teriam existido. Cada etapa era minuciosamente estudada e havia um zelo tão grande por parte do artista com todo esse processo que ele retornou à fotografia mais de 40 anos depois com a mesma ação projetual e o mesmo cuidado. A diferença é que quando ele retorna a fotografia na série *Sobras* ele inicia o projeto à partir da ampliação. E assim por diante. Como todo bom artista, ele contou com pessoas que o ajudaram, como Ana que colaborou com a montagem dos negativos na série *Sobras*.

A fotografia de Geraldo é sem dúvidas um objeto de estudo projetual de design e um exemplo do caráter multidisciplinar do design. Não existe um único foco ou um único objeto que possa ser entendido dentro do universo do design. A fotografia quando vista pela perspectiva do design é um exemplo disso.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

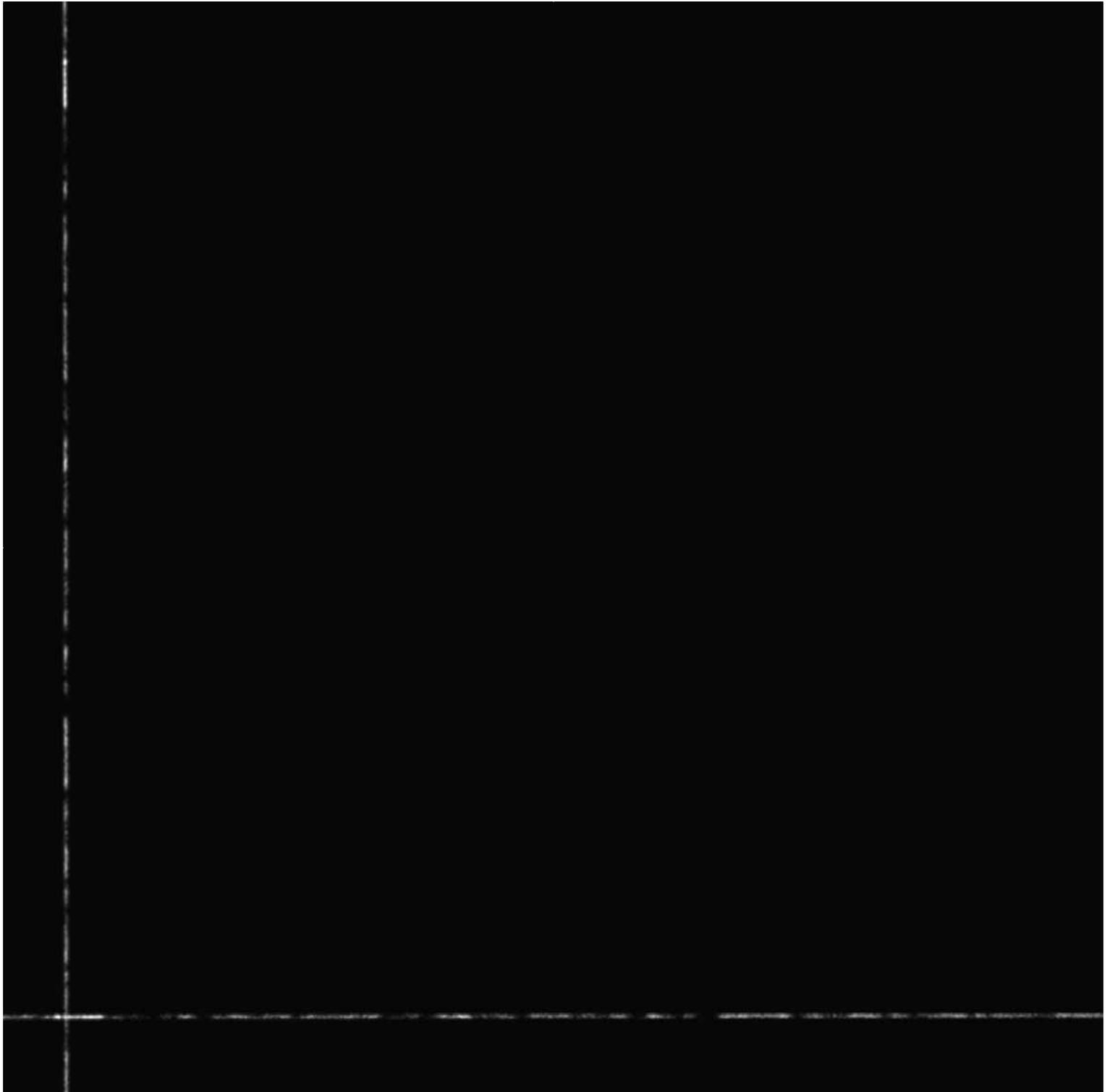
Ao longo do período em que esta pesquisa foi realizada ficou claro que o fotoclubismo paulista, mais especificamente o Foto Cine Clube Bandeirante, teve papel fundamental no desenvolvimento de uma nova estética na fotografia, propiciando através de seu espaço e concursos propostos um trabalho que modificava a estética vigente, possibilitando assim o abandono dos preceitos difundidos pelo pictorialismo que de certa forma limitava a criatividade dos fotógrafos.

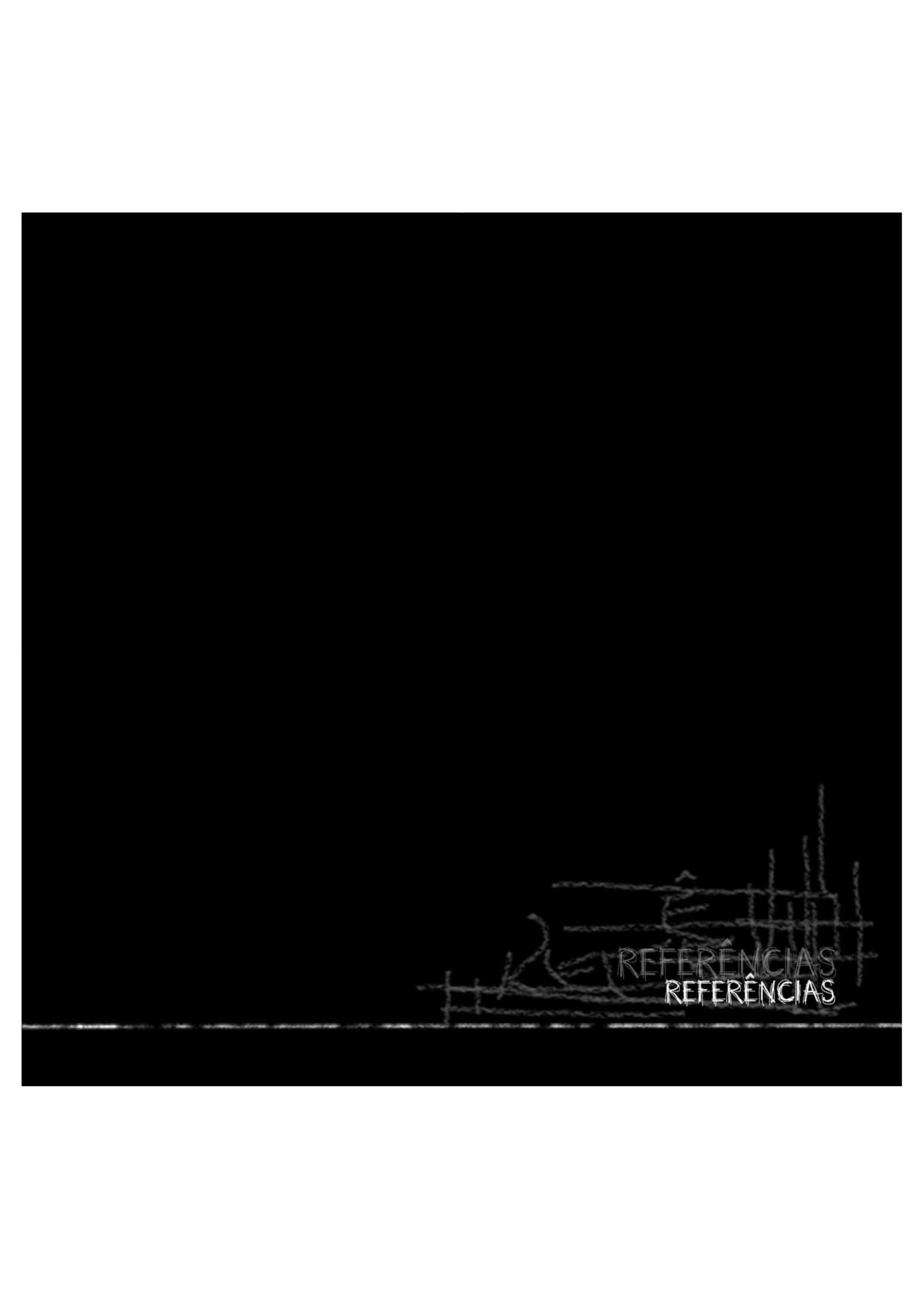
O trabalho de Geraldo de Barros foi sem dúvida de extrema importância dentro desse contexto no Foto Cine Clube e para a evolução da fotografia brasileira, a partir do momento que rompeu com os paradigmas estabelecidos no período em que ingressou nas atividades como fotógrafo, mesmo abandonando a atividade para se dedicar a arte concreta e ao design. Seu trabalho posteriormente influenciaria outros fotógrafos atuantes no Foto Cine Clube Bandeirante.

Vale dizer ainda que as influências que Geraldo sofreu no início da carreira tiveram grande importância no seu trabalho como fotógrafo, tanto na série *Fotoformas*, que demonstra claramente referência a teoria da Gestalt e aos trabalhos fotográficos desenvolvidos na Europa e Estados Unidos, o que não lhe retira o status de originalidade, uma vez que Geraldo seria um dos primeiros a trabalhar com a intervenção nos processos fotográficos dando características abstratas e concretas as imagens captadas, quanto em *Sobras*, quando ele se apropria das imagens de família e de suas viagens esquecidas numa gaveta, utilizando as mesmas técnicas que utilizara no início da carreira para transformá-las em novas experimentações.

Essas novas experimentações renderam ao seu trabalho um caráter projetual, onde o processo era minuciosamente elaborado passo a passo, desde a concepção da idéia à execução da fotografia, passando por todas as etapas que a envolvem. Geraldo foi um grande designer, como verificado em toda a pesquisa, e conseguiu trazer para a fotografia o projeto, natureza principal e essencial do design.

Todas essas considerações apontadas aqui foram observadas através de análises feitas de suas duas principais e grandes obras: *Fotoformas* e *Sobras*. Nessas duas séries, o trabalho do fotógrafo explicita seu interesse pela inovação e o experimentalismo moderno que influenciou tantos fotógrafos brasileiros que vieram após ele. Depois da realização de seu trabalho, a fotografia brasileira nunca mais teve o mesmo foco, pois ele conseguiu a elevação da fotografia à arte. Retirou a fotografia de seu status já predefinido e a expôs em museus, muitas vezes em formatos e suportes diferentes. Concluindo, o trabalho desse artista, designer e fotógrafo, foi de grande importância para o cenário artístico brasileiro e deixou um legado de grande valia para a fotografia nacional.





REFERÊNCIAS
REFERÊNCIAS

LIVROS

ABRAMO, Radha. *Geraldo de Barros: 12 anos de pintura: 1964-1976*. [Catálogo de Exposição]. São Paulo: MAM, 1977.

AMARAL, Aracy A. *Arte para que? – A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970: Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3ª. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003,

_____. *Arte construtiva no Brasil*, São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998 – (Coleção Adolpho Leirner)

BALZI, Juan José. *O impressionismo*. v.225. São Paulo: Ática, 1992.

BANDEIRA, João (org.) *Arte Concreta Paulista: documentos*. 96p. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP.

BARROS, Geraldo de. *Geraldo de Barros 1923 - 1998. Fotoformas*. Munich: Prestel, 1998.

BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros: fotografias = photographies*. São Paulo: Raízes, 1994.

BARROS, Geraldo de. Precursor. Curadoria Sérgio Pizoli; texto Sérgio Pizoli, Max Bill (1908-1994); depoimento Geraldo de Barros. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2001,

BELLUZZO, Ana Maria. *Ruptura e Arte Concreta*. AMARAL, Aracy (coord.) *Arte construtiva no Brasil*: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA, 1998.

COSTA, Heloisa e SILVA, Renato Rodrigues da, *A Fotografia Moderna no Brasil*, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FABRIS, Annateresa, *Fotografia, usos e funções no século XIX*, São Paulo: Edusp, 1998.

FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*, 2ª ed. tradução: Pedro Miguel Frade, Lisboa: Veja, 1995.

FERNANDES Junior, Rubens. *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GOMES Filho, João. *Gestalt do Objeto – Sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. S. Paulo: Cosac Naify, 2002

RICKEY, George. *Construtivismo Origens e Evoluções*, São Paulo: Cosac Naify, 2002

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002,

REVISTAS

MELLO, Célia. A iconografia e iconologia de Geraldo de Barros na Coleção Pireli / MASP. *FACOM - Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*. Nº 11 – 2º semestre de 2003

PIZA, Daniel. Os artefatos de um desenhista da luz. *Bravo!* São Paulo, Ed.26, nov. 1999, p. 68-70.

ROCHA, Flavia e Daniela. Concreto e infinito. *Bravo!* São Paulo, Ed.07, abr. 1998. p. 68-70,

VASQUEZ, Pedro Karp. Documento e contaminação. *Bravo!* São Paulo, Ed.58, p. 68-70, jul. 2002.

JORNAIS

GONÇALVES Filho, Antonio. Sesc Pompéia reúne 'sobras' de Geraldo de Barros. *O Estado de S.Paulo*. 03/11/1999.

MORAES, Angélica de. Museus europeus homenageiam Geraldo de Barros. *O Estado de S.Paulo*. 25/08/1999.

SITES

AGUILAR, Nelson. *Catalogo Bienal Brasil Século XX*. SP, Fundação Bienal, 1994. Disponível em <http://www.artbr.com.br/casa/> . Acesso em 06/03/2006. On-Line.

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray*. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/3.htm?studium=manray.htm>. Acesso em 07/05/2006. On-line.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. *Geraldo de Barros (1923-1998)*. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 20/03/2006. On-line.

FIGUEIREDO, Ed. *Interpretação da Fotografia*. Disponível em http://www.studium.iar.unicamp.br/tres/pg3.htm?main=hora_do_descanso.htm. Acesso em 29/05/2006. On-line.

GÊNIOS da fotografia. Disponível em http://www.luxstudium.com.br/artigos/headline.php?n_id=88&u=1". Acesso em 29/05/2006. On-line

GUERRA, Tatiana Rysevas. Geraldo de Barros. Disponível em <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/barros/bio.html>. Acesso em 29/03/2006. On-line.

MEUCCI, Nádia Raupp. Henri Cartier-Bresson. Disponível em <http://www.fotonadia.art.br/areadeacesso/bresson/> . Acesso em 01/06/2006. On-line.

MONACHESI, Juliana. *Sobras em Obras*. Disponível em <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/primeirostextos/sobras>. Acesso em 18/03/2006. On-line.

NAKAMURA, Aline. *Geraldo de Barros: A fotografia como Ato Criativo*. Disponível em: http://www.imagemagica.com.br/professor/paginas.asp?cod_pagina=226. Acesso em 06/03/2006. On-line.

NOX, Nemo. Laszlo Moholy-Nagy. Disponível em <http://www.burburinho.com/20040425.html>. Acesso em 07/05/2006. On-line.

OLIVA, Fernando. Geraldo de Barros entre luz e sobras. Folha de S.Paulo. 27/04/1999. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27049905.htm>. Acesso em 06/03/2006. On-Line.

VALENTE, Carlos Eduardo da Silva. *A Figura em Geraldo de Barros*. Disponível em <http://www.arte.unb.br/anpap/valente.htm>. Acesso

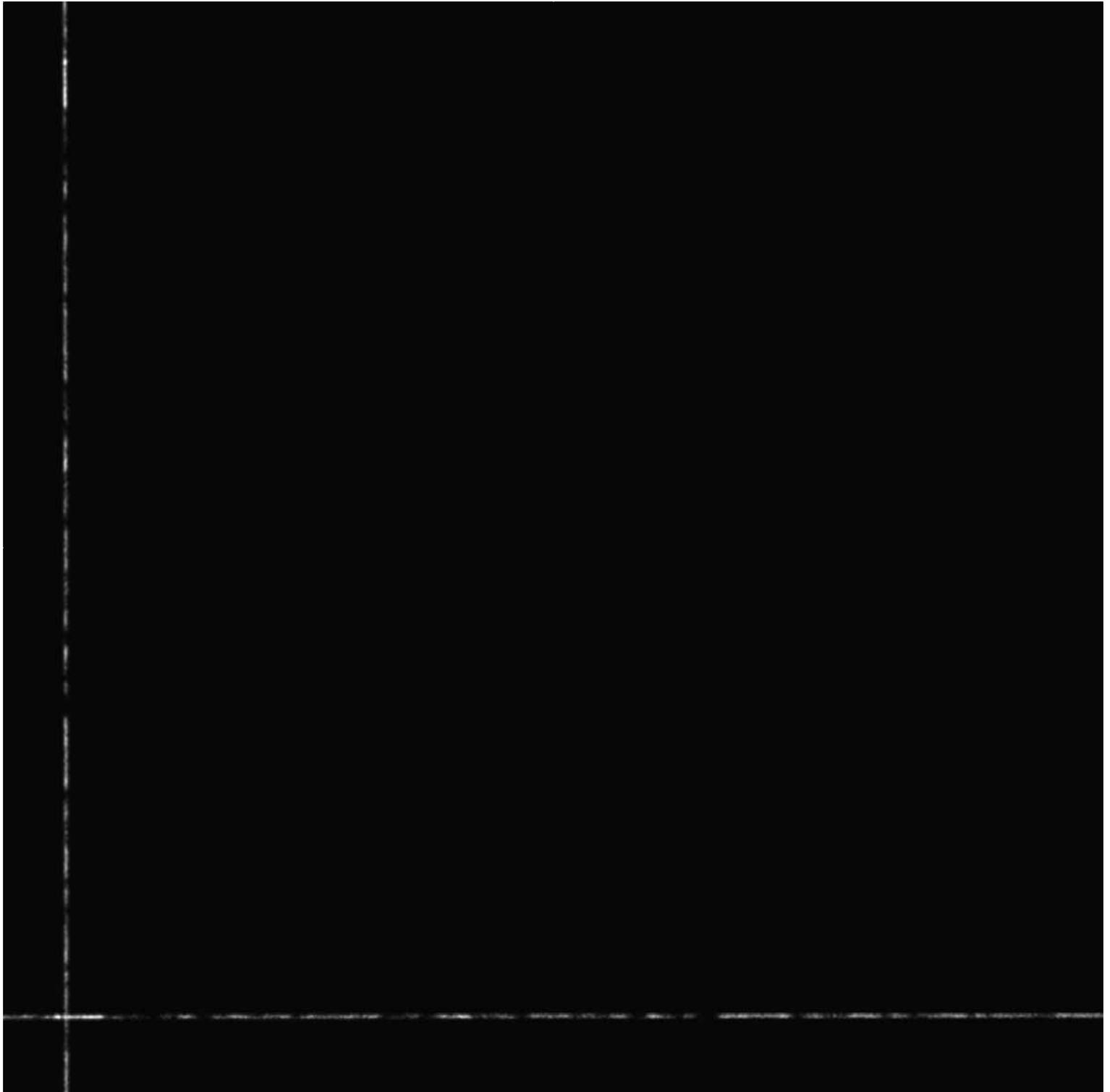
em 01/06/2006. On-line.

ORTENSI, Mauricio Luiz. *A história da fotografia*. Disponível em <http://www.ortensi.com/foto/histfot1.php>. Acesso em 29/05/2006. On-line.

WILDER, Gabriela S. Geraldo de Barros. Disponível em <http://www.mac.usp.br/projetos/percursos/geraldo/biografia.html>. Acesso em 18/03/2006. On-line.

VÍDEO

FAVRE, Michel. Geraldo de Barros – *Sobras em Obras*. Documentário. Suíça / Brasil, 1998, 35 mm, cor, 77 min.



ANEXO
LISTA DE FIGURAS

ANEXO A

Entrevistas realizadas por e-mail entre os meses de marco e maio deste ano com a fotógrafa Ana Moraes, que deu assistência a Geraldo de Barros na produção da serie Sobras.

Grupo: Como era executado o trabalho em Sobras e quais foram as técnicas utilizadas na produção da série?

Ana Moraes: “Bom, o trabalho Sobras era feito assim, basicamente: em cima de um pedaço de vidro de 12cm X 9cm, transparente pegávamos negativos antigos em suporte de acetato (os normais de hoje em dia) (normalmente 35mm, mas também utilizamos 120mm), recortávamos e colávamos com uma fita adesiva suíça, que não sei o nome, mas parecida com uma fita isolante (preta - não permitia a passagem da luz). Era mais maleável que a fita isolante normal, permitindo flexibilidade no uso; muitas vezes trabalhamos com o próprio positivo (a ampliação em papel - que respondia diferentemente em relação à transparência e à passagem de luz); em algumas, usávamos nanquim preto também; eu fazia tudo com as mãos, utilizava sempre um estilete, pois a precisão e limpeza não eram importantes, queríamos que o processo aparecesse, não importava deixar tudo limpinho, sem marcas, sem digitais, etc..ele queria que tudo estivesse ali. Obviamente quando foram para o laboratório La Chambre Claire, na Suíça, para ampliar, mexeram em tudo, limpavam, etc..tem fotos inclusive que estão de ponta cabeça, mas como a filha assumiu tudo, e eu não pude continuar o trabalho, saiu do jeito dela, que não conhecia o trabalho.

Algumas vezes, mais pro final do trabalho, usamos também cartolinas pretas e brancas ocupando

espaços na foto. Algumas ampliações que estiveram na Brito Cimino (únicas), tinham isso. E também saímos para fotografar na rua (o convite da exposição, por exemplo, é foto minha). Ainda usávamos cola, aquarela branca, até agulha e linha usei, mas o básico foi sempre positivo ou negativo recortado em cima do vidro (o que produzia um novo negativo); basicamente foi isso. Construindo novas realidades. Trabalhando os espaços visuais de uma nova forma, com sobras de fotografias.”

Grupo: Como já lhe disse já estamos escrevendo os textos para a pesquisa e estamos selecionando as fotografias para a análise. Quanto à série *Fotoformas* não tivemos problemas, porém quanto à série Sobras estamos com dificuldades para analisar e classificar as fotos. Na verdade não sabemos se há classificações nessa série ou se existem características ou intenções que Geraldo pretendia nas fotografias que podemos relacionar umas com as outras. Você poderia nos ajudar nesse mérito?

Ana Moraes: “[...] Em relação à conceitualização [...] em *Fotoformas*, Geraldo experimentava as possibilidades que a fotografia permitia explorar, como uma pesquisa das possibilidades da linguagem visual, assim como diversos fotógrafos no mundo - acho que se sobressaiu um pouco, em função das suas opções estéticas e bem humoradas, como a Menina do Sapato, etc. naquele momento histórico a fotografia (assim como a própria pintura teve também uma consequência a partir da fotografia) a busca por novas linguagens visuais era necessária, pois justamente, a fotografia já havia passado da fase inicial de "registro da realidade" tal como ela é, e pode ir buscar em novos olhares, novas sintaxes da linguagem, novos significantes. Devemos lembrar que não existia até então (e isso é difícil de compreender, se não nos reportarmos para a época

em questão), fotografias fragmentando uma realidade. Por exemplo, uma foto em close de uma pétala de flor, era uma nova sugestão de olhar para as pessoas (elas não conheciam isso - nunca tinham visto as coisas através de aparelhos ópticos como uma máquina, ou através de um produto de uma máquina - a foto) - Paul Strand tem fotos de xícaras, por exemplo, em close, com muita luz, trabalhando texturas e contrastes de luz e sombra que hoje parecem bobas, mas na época era um novo olhar sobre um objeto comum, que ninguém tinha parado para olhar daquele jeito, pois não era possível através do olho humano, enxergar aquilo daquela forma, compreende? Nesse sentido foi o trabalho de Geraldo em *Fotoformas*, ele foi buscar compreender as possibilidades de uma câmera fotográfica - por isso, algumas imagens são sobrepostas (duas fotos), outras têm intervenções, etc. foi uma busca em compreender as possibilidades dessa nova linguagem e do aparato (câmera) pelo qual se produzia tais imagens. No caso de Sobras, tudo isso não era mais novo. As possibilidades de novas linguagens dentro da fotografia, de certa forma, já estavam todas mais do que esgotadas, não tinha nada de novo a ser feito. Ele voltou para um método de trabalho antigo, "interferir" em fotografias, mas trabalhou com volumes de preto e branco, formas, elementos de linguagem tão conhecidos e batidos já, só que com a diferença de seu olhar, da sua experiência como artista, como pessoa também, revendo situações de vida, sim, mas não creio na romantização disso; ele não tinha nada de romântico (nesse sentido artístico) - era um concretista, trabalhava com espaços, formas, volumes, equilíbrio e desequilíbrio, contrastes. O barato dele, acredito, foi muito mais estar atuando, realizando, produzindo, sentindo-se vivo, do que "lembrando da família", etc. Ele estava sendo/existindo! Isso é que tornou o trabalho tão legal, a possibilidade de se ver

novamente em produção, ação, exercitando novamente "seu olhar" tão refinado em termos artísticos, tão concreto - concretizando.

Desculpem-me se acho que tem muita pena pra pouca galinha, mas acho isso mesmo. O trabalho é bom, sim. São olhares com sentido, com conceito, fruto de duas (eu também me considero autora) cabeças, dois olhares somando linguagens para construção de novas realidades.

Acho que o grande barato mesmo, das Sobras, é isso - não precisava se buscar nenhuma linguagem nova ali, o que se buscou foi a parceria de exercer nossos olhares juntos, dentro de uma lógica construtivista, concretista, formadora de nova realidade, pois a realidade atual (em termos fotográficos) já é imensamente conhecida, as imagens estão espalhadas pelo mundo sobre todos os cantos do mundo - as realidades são conhecidas, criamos então, novas realidades, novos pesos visuais, através de volumes, de tons, de texturas, de condução da linguagem visual através de seus elementos construtivos e formadores.

[...]Pensem na apresentação, sei lá como ela será, mas, pensem em termos de design - quando vocês elaboram um projeto, criam um objeto, uma peça gráfica ou tridimensional, vocês tentam trabalhar com elementos que já existem na linguagem do design (forma, cor, materiais, etc.), propondo novos usos, propondo às vezes novos olhares sobre a mesma peça já tão conhecida para determinado padrão, mas vocês buscam modificar esse padrão de uso, por exemplo. Sem romance, na prática. Sobras foi isso, utilizamos elementos constitutivos da linguagem fotográfica, sob novos olhares, para atuar na compreensão de novas possibilidades de novas realidades e novas formas de se ver.[...]

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	<i>Areias Firmes</i> , 1926, foto pictorialista, José Del Vecchio	22
Figura 02	Membros do Foto Cine Clube em excursão fotográfica a Paquetá	24
Figura 03	<i>Paralelas e Diagonais</i> , 1945, fotografia de José Yalenti	26
Figura 04	<i>Escada ao Sol</i> , 1946, fotografia de Tomas Farkas	26
Figura 05	<i>Malandragem</i> , 1949, fotografia de German Lorca	26
Figura 06	<i>Composition VIII</i> , 1923, Vassily Kandinsky	34
Figura 07	<i>Mural from the Temple of Longing</i> , 1922, aquarela sobre papel, Paul Klee	34
Figura 08	Sem título, 1934, fotografia, Rodchenko	34
Figura 09	<i>Composition with Oval in Color Planes II</i> , 1914, Óleo sobre tela, Piet Mondrian	35
Figura 10	<i>Counter-Composition VI</i> , 1925, Theo Van Doesburg	35
Figura 11	<i>Les champs délicieux 2</i> , 1922, fotografia, Man Ray'	36
Figura 12	Fotograma Sem Título, 1925, Moholy-Nagy	36
Figura 13	<i>Concreto</i> , 1958, esmalte sobre eucatex, Geraldo de Barros <i>Uma cidade a conquistar</i> , Cartaz comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954, Geraldo de Barros	37
Figura 14	Geraldo de Barros e colegas na Unilabor, 1954	38
Figura 15	Logotipo da Hobjeto, 1966, Geraldo de Barros	38
Figura 16	<i>Leite Moça</i> , 1974, técnica mista, Geraldo de Barros	39
Figura 17	Geraldo de Barros e Nelson Leiner	40
Figura 18	<i>Movimento contra movimento</i> , 1952, Esmalte s/ kelmite, Geraldo de Barros	40
Figura 19	Geraldo pintando na juventude	41
Figura 20	<i>Homenagem a Picasso</i> , 1949, fotografia, Geraldo de Barros	45
Figura 21	<i>A menina do Sapato</i> , fotografia, Geraldo de Barros	48
Figura 22	Sem título, fotografia, Geraldo de Barros	48
Figura 23	Sem título, 1949, fotograma, Geraldo de Barros	49
Figura 24	Exposição Fotoformas no MASP, 1950	49
Figura 25	Sem título, Paris, 1951	56
Figura 26	Geraldo de Barros, na época da produção de <i>Sobras</i>	57
Figura 27	<i>Fotoforma</i> , 1950, fotografia	58
Figura 28	<i>Estação São Paulo</i> , 1949, fotografia,	61
Figura 29	Sem título, 1951, fotografia	61
Figura 30	<i>Estação São Paulo</i> , 1951, fotografia	62
Figura 31	<i>Composition with Black, Red, Gray, Yellow, and Blue</i> , 1921, Piet Mondrian	62
Figura 32	<i>Place de la Concorde</i> , 1938-43, Piet Mondrian	63
Figura 33	<i>Cadeira Unilabor</i> , 1954, fotografia	63
Figura 34		64

Figura 35	<i>Cadeira Unilabor, 1954, fotografia</i>	64
Figura 36	Sem título, 1949, fotografia	65
Figura 37	<i>Cadeira Unilabor, 1954, fotografia</i>	65
Figura 38	<i>Chicago, 1948, fotografia, Harry Callahan</i>	66
Figura 39	<i>Detroit, 1943, fotografia, Harry Callahan</i>	66
Figura 40	<i>14 de Julho, fotografia</i>	66
Figura 41	Sem título, 1948	67
Figura 42	<i>São Paulo Golf Club, 1949</i>	67
Figura 43	Sem título, 1948	67
Figura 44	Sem título, 1949	67
Figura 45	Sem título, 1949	67
Figura 46	Sem título 1947	68
Figura 47	Sem título, 1949	68
Figura 48	Auto-retrato, 1949	68
Figura 49	Sem título, 1949	68
Figura 50	Sem título, 1996-1998	69
Figura 51	<i>F2 - C-21, 1983</i>	70
Figura 52	<i>F3 - H-12, 1985</i>	70
Figura 53	Sem título, 1996-1998	70
Figura 54	Sem título, 1996-1998	70
Figura 55	<i>Planos em superfície modulada nº 05, 1958, Lygia Clark</i>	71
Figura 56	Sem título, 1996-1998	71
Figura 57	Sem título, 1996-1998	71
Figura 58	Sem título, 1996-1998	72
Figura 59	Sem título, 1996-1998	72
Figura 60	Sem título, 1996-1998	72
Figura 61	Sem título, 1996-1998	72
Figura 62	Sem título, 1996-1998	72
Figura 63	Sem título, 1996-1998	73
Figura 64	Sem título, 1996-1998	73
Figura 65	Sem título, 1996-1998	73
Figura 66	Sem título, 1996-1998	73
Figura 67	Sem título, 1996-1998	74
Figura 68	Sem título, 1996-1998	74
Figura 69	Sem título, 1996-1998	74

Figura 70	Sem título, 1996-1998	74
Figura 71	Sem título, 1996-1998	74
Figura 72	Sem título, 1996-1998	75
Figura 73	Sem título, 1996-1998	75
Figura 74	Sem título, 1996-1998	75
Figura 75	<i>Homenagem a Picasso</i>	79
Figura 76	<i>Tatuapé</i>	79
Figura 77	<i>14 de Julho</i>	80
Figura 78	<i>São Paulo Golf Club</i>	80
Figura 79	Sem título	80
Figura 80	<i>Sem título, 1946</i>	80
Figura 81	<i>Sem título, 1996-1998</i>	81
Figura 82	<i>Sem título, 1996-1998</i>	81
Figura 83	<i>Sem título, 1996-1998</i>	81
Figura 84	<i>Sem título, 1996-1998</i>	81
Figura 85	<i>Sem título, 1949</i>	82
Figura 86	<i>Sem título, 1948</i>	82
Figura 87	<i>Sem título, 1949</i>	82
Figura 88	<i>Sem título, 1948</i>	83
Figura 89	Linha projetual do trabalho de Geraldo de Barros	83

