

A função social das imagens produzidas por Geraldo de Barros

The social function of the images produced by Geraldo de Barros

Artigo resultante de pesquisa em Iniciação Científica
Vínculo Institucional: Graduanda em Arquitetura e Urbanismo
IAU-USP

Orientanda: **Ana Luiza Rodrigues Gambardella**

Orientador: **Paulo César Castral**

ana.gambardella@gmail.com

pcastral@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo mostrar a importância de Geraldo de Barros (1923-1998) na discussão da função social da fotografia moderna, no contexto histórico dos anos 1940 e 1950 no Brasil, por meio do estudo da sua produção fotográfica, da sua formação como artista e da sua atuação no contexto artístico cultural, principalmente referente à fotografia no Brasil. Barros mostra em sua trajetória uma diversa gama de influências – sua formação expressionista, sua aproximação com o movimento concretista através do Grupo Ruptura, Paul Klee, Brassaï, Man Ray, Moholy-Nagy - que são de grande importância na criação de uma nova estética e para o estabelecimento de uma produção moderna em fotografia no Brasil.

Em sua produção percebemos claramente estas influências e através delas e das técnicas utilizadas podemos traçar uma linha de leitura que demonstra e provoca o distanciamento da fotografia às questões tradicionais da representação, distanciamento este, coerente com a situação histórica onde está inserido. Veremos este estudo estendido às produções fotográficas reunidas no conjunto *Fotoformas*, que, analisados de acordo com questões técnicas e compositivas, mostram como o artista compõe uma produção complexa, condizente e de extrema importância.

ABSTRACT

The present article has the objective of showing the importance of Geraldo de Barros (1923-1998) in the discussion of the social function of modern photography, considering the historic context of the 1940's and 1950's in Brazil, through the study of his photographic production, his formation as an artist and his acting in the cultural artistic context, mostly referring to photography in Brazil. Barros shows in his trajectory a diverse gamma of influences – his expressionist formation, his approach to the concretist movement through the Grupo Ruptura,

Paul Klee, Brassai, Man Ray, Moholy-Nagy – who are of great importance for the creation of a new aesthetic and for the establishment of a modern production in photography in Brazil.

In his production we clearly notice these influences and through them and the techniques used we may trace a line of thought that demonstrates e provokes the detachment of photography from the traditional means of representation, detachment which is coherent with the historic situation in which it is inserted. We will see this study extended to the photographic production gathered in the set Fotoformas, that, analyzed according to technical and compositional parameters, show how the artist composes production that is complex, consistent and of extreme importance.

Contexto Cultural

O primeiro impulso estético no modernismo brasileiro nasce com o expressionismo trazido por Anita Malfati na década de 1910, e contribui intensamente com a formação de uma identidade nacional, criando o reconhecimento artístico do país pela própria população. A arte moderna no Brasil, assim como o movimento moderno como um todo, tem em sua base a procura por uma arte mais abrangente e próxima da população. A Semana de Arte Moderna de 1922 é um marco na história da arte brasileira por trazer as questões de representação modernas colocadas em pauta por Anita Malfati, mas mostra também que, em um primeiro momento, a questão da racionalização geométrica não é abordada pelos artistas modernos brasileiros.

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

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

Segundo Otilia Arantes (2004), para Mário Pedrosa há uma inevitável divisão estética e social no campo artístico: de um lado, artistas absorvidos pela natureza moderna e mecânica; e de outro lado, os que abandonam a pesquisa puramente técnica e que vão buscar nas relações com a população, sua fonte artística. Podemos então identificar o nascimento da divisão teórica no Brasil entre realismo e abstracionismo, divisão esta que impulsiona

questões sobre a discussão da função social da arte, como ela se insere na vida das pessoas, sua produtibilidade e alcance e o papel que desempenha na sociedade.

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

Compreender as discussões que evocam a importância da função social da arte no modernismo brasileiro é de grande importância para a leitura dos caminhos percorridos pelos artistas contemporâneos a essa discussão. Envolvidos pela chamada “polêmica”, suas aproximações político-sociais são intimamente ligadas as opções estéticas adotadas neste momento.

No *realismo*, visto como um novo humanismo no pós-guerra, os artistas frisam a importância do conteúdo externo à obra para uma maior proximidade da arte com a sociedade. Para os *realistas*, essa postura conduz a uma visão cada vez mais profunda da realidade sem sua idealização.

Entendia-se a pintura não como cópia fiel do visível, mas sim, o artista deveria ser estimulado pelo mundo ao qual está inserido, participando da “realidade local” e, então, fazendo uma leitura sobre a mesma. O *realismo* toma essa comunicação como ponto inicial à criação de uma arte que seria clara na forma e conteúdo que se quer transmitir à sociedade, tendo a proximidade da imagem produzida com a realidade social da população como ponto chave para o entendimento da obra.

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

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

Di Cavalcanti demonstra uma visão muito crítica a favor do realismo frente ao abstracionismo e nos dá uma visão do debate acontecendo no momento. O desencadeamento da polêmica entre *realismo* e *abstracionismo* pode ser vinculado a seu pronunciamento em conferência de 1948, no Museu de Arte de São Paulo, e publicada na

Revista *Fundamentos*, na qual diz que o abstracionismo, que se configura como “anarquismo modernista”, foge com o compromisso do seu tempo, se fechando e tornando a arte incompreensível.

Segundo o mesmo, o realismo não pode fugir à evolução social, o artista deve criar algo de novo ao mundo, ajustando a obra à compreensão do público e as artes abstratas que se preocupam com a procura da arte pura não levam em consideração o desenvolvimento histórico da sociedade, sendo então uma arte restrita a uma pequena parcela da população. Di Cavalcanti afirma em seu texto “Realismo e Abstracionismo” publicado na Revista *Fundamentos* (1948) que:

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

No *abstracionismo* a visão de proximidade entre arte e público se difere desta defendida pelos realistas.

Com grande aceitação da população paulista, o abstracionismo ganha espaço no cenário artístico cultural, impulsionados pelo grande processo de metropolização em que São Paulo se vê inserida a partir da década de 40, a abstração surge como possibilidade estética de representação dessa nova atividade urbana e social que se instala. Por meio da abstração, os artistas veem uma função social ligada à questão educadora da arte, que poderia, através de uma revolução estética, obter também a criação de um novo homem, moderno, cosmopolita, que vive na metrópole.

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

De grande importância para a afirmação da arte abstrata no Brasil, a exposição “Do figurativismo ao abstracionismo” de Léon Degand ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo coloca questões importantes para o debate.

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

Segundo Degand, o artista abstracionista é aquele que querendo libertar a arte de toda espécie de tutela, começa a realizá-la inteiramente desprovida de qualquer referente do mundo exterior. Depois do *Cubismo*, principalmente, cresce uma preocupação por parte de estetas e críticos de arte para que o público não veja o quadro com a preocupação com o que está sendo retratado. Mostra-se uma tendência de realização de uma pintura que se torna cada vez mais independente do referente, conseguindo assim, a eliminação do assunto externo à própria pintura.

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

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

Pela adoção do *abstracionismo*, pode ser retirada da imagem a sugestão de terceira dimensão já que essa técnica nos remete ao mundo, favorecendo o uso da geometrização nas composições.

A partir de então, o entendimento da localização dos planos e linhas dentro da tela depende não só do artista, mas também do espectador, que se encontra totalmente livre em sua leitura. Tal liberdade de fruição é aliada a noção de universalidade da imagem, onde o alto grau de geometrização modifica as configurações espaciais que a arte figurativista utiliza em suas composições e, a partir dessas mudanças, a função educadora da arte abstrata se conforma.

Com formação iniciada no expressionismo, Geraldo de Barros percorre a discussão desta divisão teórica mostrando uma mente curiosa e uma grande procura técnica e estética.

Sendo um dos fundadores do grupo Ruptura, Barros se aproxima das questões concretistas, que vamos poder identificar na sua produção fotográfica. Demonstra aqui a procura pela arte concreta como forma de universalização da arte, a simplicidade da forma e a retirada do referente externo e sua reprodutibilidade são entendidas como fundamentais no entendimento da função social da arte concretista, preocupados em transformar a percepção da arte para o homem moderno.

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

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

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

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

A aceitação da arte concretista abre oportunidade para o crescimento da fotografia como técnica e representação; Barros, considerado um dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil, inicia seu trabalho com fotografia neste contexto.

Geraldo de Barros e a Fotografia

A fotografia no Brasil tem seu surgimento em meio aos pressupostos da estética picturalista onde a intervenção humana pós revelação era considerada essencial para a consideração da fotografia como arte, objeto único e qualificado artisticamente. Dentro deste ponto de vista, neste caso, a fotografia serve de suporte que não considera suas próprias especificidades.

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

Os pressupostos do picturalismo³, onde a manipulação do artista na imagem fotográfica revelada se fazia necessária, expondo a subjetividade do seu autor, foram questionados por integrantes dos clubes (a partir da difusão das questões modernas), que acreditavam que a fotografia deveria explorar as qualidades estéticas que a máquina e o processo de revelação, não tentando aproximar fotografia de pintura, mas sim, mostrando suas diferenças e o que elas oferecem de forma a somar artisticamente.

Trabalhar a imagem fotográfica de modo a tencionar suas possibilidades enquanto captura de luz é uma ação que leva a uma nova sensibilidade obtida através da exploração do meio fotográfico e traz consigo a construção de uma estética moderna na fotografia brasileira quebrando com o processo tradicional fotografar – revelar – ampliar.

³ A estética picturalista aparece como saída para possibilitar à fotografia o estatuto de arte. Com a manipulação da imagem com técnicas de pintura, colocam a questão da cópia única à imagem. Na Europa, tem seu auge de 1890 a 1914, e, no Brasil, o fotoclubismo já nasce vinculado à estética picturalista.

Importante ressaltar que um ponto essencial para os fotógrafos modernos é a reprodutibilidade da imagem fotográfica, reforçando o abandono da hegemonia da técnica picturalista.

Geraldo de Barros mostra em sua produção fotográfica uma posição moderna relacionada ao fazer fotográfico, explora suas possibilidades técnicas e de linguagem autônoma e demonstra grande variedade de estudos.

Seu trabalho como fotógrafo é curto, mas mostra claramente uma quebra nas questões tradicionais de representação em fotografia, entrando para o campo dos artistas de vanguarda em fotografia no Brasil, o que podemos ler como motivo de suas críticas pelos fotógrafos amadores da época. Se primeiramente, sua obra é questionada pelo Foto Cine Clube Bandeirantes, após um tempo de amadurecimento das questões plásticas, vai servir de referência para seus fotógrafos e outros artistas plásticos.

Barros encontra na fotografia um suporte com alta reprodutibilidade e de muitas possibilidades de exploração formal, e, dentro de seus dois conjuntos fotográficos - *Fotoformas* e *Sobras* - é ressaltada a fotografia como traço do real, uma representação afetada pelo momento de captura sem se comprometer com aspectos de similaridade.

Se debruçando sobre o estudo do conjunto *Fotoformas* é perceptível uma confluência teórica riquíssima. O conjunto fotográfico mostra-se fruto de diversas influências e alvo de discussões no cenário fotográfico atuante no foto-cine clube paulista, visto que é momento de transição entre o picturalismo e a fotografia moderna.

No momento em que produz o conjunto *Fotoformas*, trabalha no laboratório do MASP – Museu de Arte de São Paulo, onde mais tarde vai expor sua produção com projeto expositivo de Lina Bo Bardi. Esse apoio dos museus (MASP e MAM) em São Paulo é de grande importância na divulgação da fotografia como forma artística e contribui para o debate da fotografia no cenário cultural brasileiro, fortalecendo a aceitação de uma estética fotográfica no campo das artes.

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

“Geraldo vê, em certos aspectos ou elementos do real, especialmente nos detalhes geralmente escondidos, sinais abstratos fantasiosos e olímpicos: linhas que gosta de entrelaçar com outras linhas numa alquimia de combinações mais ou menos imprevistas e às vezes ocasionais, que acabam sempre compondo harmonias formais agradáveis. A composição é para Geraldo um dever, ele a organiza escolhendo no milhão de segmentos lineares que percebe, sobrepondo negativo sobre negativo,

modulando tons de suas únicas cores que são o branco e o preto, reforçando as tintas, naquele seu trabalho de laboratório tão cuidado e agradável.

[...]

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

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

De acordo e baseado na variedade de grupos que consegue-se montar com um só percurso fotográfico produzido em curto espaço de tempo, podemos afirmar a efusiva produção em termos qualitativos que o artista propõe já no início de sua carreira. Analisando o conjunto, é perceptível as influências de artistas diversos: Paul Klee, Brassai, Moholy-Nagy, Man Ray além de influência concretista e profunda curiosidade teórica no ramo da abstração que invade o campo do primitivismo em seu trabalho no Engenho de Dentro.

Dentro do estudo das referências de Barros, podemos considerar mais um ponto importante para a leitura de sua obra que é a aproximação teórica de Barros com o fotógrafo Moholy-Nagy e sua teoria da Nova Visão.

Nagy coloca a importância da luz como elemento fundador de toda visualidade, busca em seus fotogramas propor novas formas de relações espaciais entre objetos rompendo com uma perspectiva linear e adquirindo caráter abstrato. É responsável pelo conceito de Nova Visão, onde se acredita que a fotografia mudou a forma do homem ver o mundo, podendo, através da máquina, observar novos pontos de vista, em enquadramentos e relações antes impossíveis de serem percebidas a olho nu.

“Moholy-Nagy considerava a arte abstrata e a Nova Visão como contrapartidas visuais de uma sociedade humana mais cooperativa. Acreditava que a transformação social passava primordialmente pela renovação da percepção, pensamento que encontra

correspondência nas idéias de Mário Pedrosa sobre a função social da arte e na sua defesa da abstração.”(LIMA, 2006, p.81)

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

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

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

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

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

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

a objetiva funciona, eu faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais.” (BARROS, 2006, p. 7)

O conjunto de imagens *Fotoformas* foi produzido entre 1946 e 1951, com sua exposição no MASP em janeiro de 1951. A fim de facilitar sua compreensão no decorrer às imagens expostas, colocamos aqui uma forma de leitura baseada em questões técnicas, compositivas e relacionamo-las ao repertório do artista.

As técnicas fotográficas que podem ser listadas observando sua obra fotográfica são: desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, filmes cortados e remontados em placas de vidro, múltiplas exposições sobre um mesmo negativo⁴, fotogramas (rayogramas) e fotografias diretas, além de produzir auto-retratos onde visivelmente o autor “posa” pra câmera e do recorte de fotografias e suas montagens em pedestais, uma tentativa de dar status de objeto à imagem bidimensional.

Já com relação à questão compositiva as imagens estão divididas em: objeto achado, objeto temporal e construção geométrica, e, transpassando a questão compositiva encontramos a técnica dividida em: sobreposição e recorte, além das fotografias que entendemos como fotografias diretas.

A seguir, está demonstrada a leitura proveniente do estudo da produção de *Fotoformas*:

- objeto achado

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

O conjunto em questão mostra uma antítese compositiva em relação aos outros grupos da coleção. A questão construtiva presente nas representações que mostram uma forte ligação com a da abstração construtiva aqui é substituída pela livre representação, apresentando grande coerência e proximidade com um trabalho que Barros desenvolve com

⁴ Técnica possível pela utilização da câmera *Rolleiflex*, informação retirada de: LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo; p. 29.

Mario Pedrosa no Engenho de Dentro. Este trabalho é desenvolvido com internos do Hospital psiquiátrico, e tem ligação direta com questões estéticas de Paul Klee e Brassaï.

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

É nesse conjunto que estão inseridas brincadeiras como: *O rei e o gato* e *O gato e o rei*⁵, onde com um desenho só, mudando apenas a posição do mesmo, Barros nos faz ver duas figuras diferentes, o que pelo nome das obras, percebemos que é proposital. Há também, registros de um olhar que encontra referentes em elementos banais, como um rosto composto por chapéus e um espanador, os olhos de um gato em dois retângulos descascados de uma parede ou até mesmo o rosto de uma menina em um sapato.

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

- objeto temporal

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

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

⁵ Imagem produzida em 1949.

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

- construção geométrica

Fortemente ligadas ao construtivismo, no conjunto de imagens temos a produção de fotogramas – técnica utilizada pelo fotógrafo Man Ray, também conhecida como rayograma⁶ - e a manipulação de negativos com recortes e remontagens, com resultados compositivos distintos.

A pesquisa formal produzida em fotogramas produzidos por Geraldo de Barros se aproxima da geometria construtiva alcançada em seus trabalhos como membro do Grupo Ruptura formando composições em preto e branco, claramente preocupadas com o ritmo entre os componentes. A técnica utilizada favorece a explicitação do suporte bidimensional da fotografia que utiliza a luz como matéria prima.

O fotograma só é possível a partir do desprendimento da fotografia a questões tradicionais de representação, com sua preocupação documental. Mostra uma pesquisa sobre o processo de produção da fotografia e suas possibilidades plásticas, inerentes a seu processo.

Barros utiliza para a produção do fotograma (que são poucos em seu conjunto de imagens), cartões de computadores⁷ do Banco onde trabalhava como plano bidimensional. As questões da refração e reflexão dos objetos expostos a luz não se mostram na imagem finalizada, diferentemente das experiências de Maholy-Nagy, que se baseia nessa experimentação luminosa.

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

⁶ Man Ray chama o fotograma de *rayograma* (palavra com alusão a seu nome) pois considera-se inventor do método que consiste em dispor objetos diretamente sobre o papel fotográfico, e expor o mesmo a luz, gravando sombras e texturas sobre o papel. Informação retirada de: LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo; p. 76.

⁷ Os computadores da década de 1940 utilizavam cartões de papel perfurados para leitura de dados, esses cartões são os utilizados por Geraldo de Barros.

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

- recorte de imagens e montagem em pedestais

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

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

- fotografia direta

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

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

Considerações

Barros nos deixa uma importante reflexão sobre técnica, repertório, alcance social e coerência teórica que serão aprofundadas no decorrer de sua produção como artista. A fotografia é entendida como meio de composição livre, de múltiplas possibilidades estéticas.

No trabalho de Barros, as confluências técnicas não diminuem a preocupação social proposta pelos abstracionistas, enfatizam-na de modo a proporcionar possibilidades múltiplas de diálogo estético, importantíssimo em um processo onde a leitura e compreensão da imagem não se dá unidirecionalmente, mas depende da percepção do leitor. Barros enfatiza

e tenciona essas questões da transformação social do homem pela arte, trabalhando por várias vias de leitura de forma complexa e condizente com a totalidade das imagens, com capacidade ímpar de sintetizar seu conhecimento e experimentos.

O artista tem um grande salto temporal entre essa produção e sua próxima, *Sobras*, mas mantém um discurso coerente tanto entre as duas produções quanto em relação com a outra situação histórico artística em que está inserido – década de 1990, mostra assim que a curiosidade e exploração propostas neste momento continuarão no decorrer de seus trabalhos, renovando-se e contribuindo para a arte brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil / Aracy A. Amaral*. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARROS, Geraldo de (1923-1988). *Fotoformas: Geraldo de Barros, Vários tradutores, edição bilíngüe: português/francês, 2ª edição*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária / Mauro Claro*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella, compiladores. *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari. Artistas Brasileiros 4*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- FRACCAROLI, Caetano. *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico. O problema visto através da Gestalt (psicologia da forma)* – São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, 1982.
- LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.
- MEDEIROS, Givaldo. *Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro*. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 45, Sept. 2007 . Available from <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742007000900005&lng=en&nrm=iso>. access on 19 Jan. 2011.

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

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

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

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

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