

ORGANIZAÇÃO DE HELOISA ESPADA

# GERALDO DE BARROS E A FOTOGRAFIA

IMS

Sesc

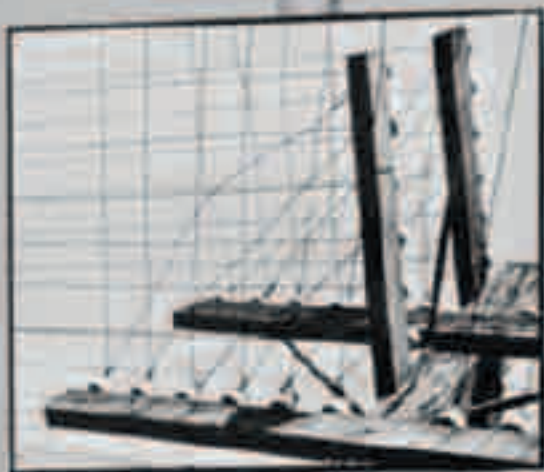


Autorretrato feito em cabine de foto automática, Alemanha, 1974.  
Coleção Lenora de Barros

# GERALDO DE BARROS E A FOTOGRAFIA

ORGANIZAÇÃO DE HELOISA ESPADA







P. 8  
VERDADEIRA, SÓ A ARTE CONCRETA  
**HELOISA ESPADA**

P. 12  
*FOTOFORMAS*: LUZ E ARTIFÍCIO  
**HELOISA ESPADA**

P. 36  
GERALDO DE BARROS NO  
FOTO CINE CLUBE BANDEIRANTE  
**HELOISA ESPADA**

P. 52  
AS ALEGRIAS PRIMORDIAIS DA FOTOGRAFIA:  
AS *FOTOFORMAS* DE GERALDO DE BARROS  
E A "FOTOGRAFIA SUBJETIVA" DOS ANOS 1950  
NA EUROPA  
**SIMONE FÖRSTER**

P. 56  
OBRAS: ANOS 1940-1950

P. 176  
GERALDO DE BARROS:  
PINTURA DE CONTRAINFORMAÇÃO  
**JOÃO BANDEIRA**

P. 186  
OBRAS: ANOS 1960-1970

P. 204  
*SOBRAS*: PROBLEMATIZANDO A OBRA  
DE GERALDO DE BARROS  
**TADEU CHIARELLI**

P. 212  
*SOBRAS*: 1996-1998

P. 284  
CRONOLOGIA  
**GIOVANNA BRAGAGLIA**

## VERDADEIRA, SÓ A ARTE CONCRETA

HELOISA ESPADA

Geraldo de Barros fez fotografias em dois momentos-chave de sua trajetória. Entre 1946 e 1951, num período de formação, paralelamente à produção de pinturas, desenhos e gravuras, ele vivenciou um intenso processo de criação conhecido como *Fotoformas*. O segundo momento corresponde a seus dois últimos anos de vida, de 1996 a 1998, quando produziu a série *Sobras* a partir de seu arquivo de fotos de família. A exposição *Geraldo de Barros e a fotografia* e o livro que a acompanha procuram apresentar de maneira abrangente sua relação com a imagem fotográfica. Além de abordar as séries *Fotoformas* e *Sobras*, incluem também pinturas dos anos 1960 e 1970 sobre fotos publicitárias de anúncios e *outdoors*. As três fases deixam claro que, para Geraldo de Barros, a imagem fotográfica não era uma representação objetiva da realidade, mas um material passível de ser manipulado de diferentes maneiras.

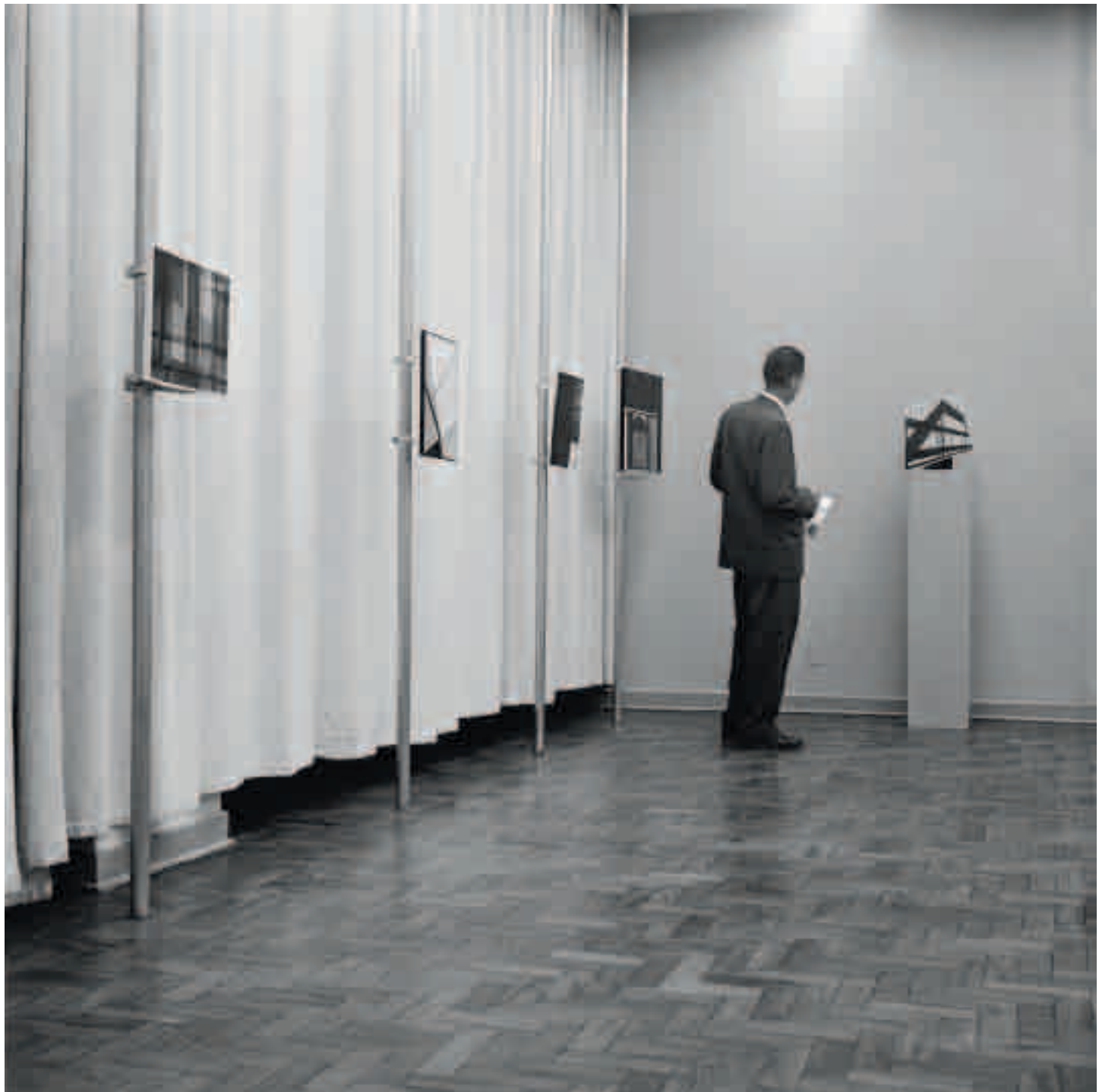
O ponto de partida é a exposição *Fotoforma*, realizada no Museu de Arte de São Paulo (Masp), entre 2 e 18 de janeiro de 1951. Na ocasião, já convicto de que a fotografia e a pintura não deveriam representar a realidade, o artista expôs, sob um arcabouço construtivo, imagens tão distintas quanto uma natureza-morta, abstrações geométricas e desenhos que pareciam feitos por uma criança em idade pré-escolar. Na ocasião, os procedimentos pouco ortodoxos e as maneiras de apresentar as imagens evidenciavam a concepção de que a fotografia é um objeto concreto no tempo presente e não uma janela para outra realidade. Os trabalhos faziam parte de um intenso processo de experimentação que, paradoxalmente, questionou a figuração por meio da fotografia, interrompendo um modo de ser moderno que, no Brasil, até aquele momento, quase sempre tinha rejeitado tanto a abstração como a produção mecânica de imagens.

Inseparáveis das pesquisas em pintura e gravura, as fotografias de Geraldo de Barros iluminam e, ao mesmo tempo, são iluminadas por aquelas produções. Os textos reunidos no primeiro núcleo deste livro procuram destrinchar a relação um tanto controversa de Geraldo de Barros com o Foto Cine Clube Bandeirante, considerado o principal berço da fotografia moderna no Brasil, e, por outro lado, chamam a atenção para seus contatos com outros ambientes e grupos, especialmente aquele reunido em torno do crítico Mário Pedrosa, no Rio de Janeiro. Sobre esse mesmo período, Simone Förster investiga a obra fotográfica de Geraldo de Barros à luz do contexto internacional, comparando-a à fotografia experimental que emergiu na Europa no segundo pós-guerra, sobretudo a do grupo alemão *Fotoform*.

Em seguida, João Bandeira analisa as pinturas de Geraldo de Barros feitas nos anos 1960 e 1970, no contexto de arrefecimento das convicções concretistas e de divulgação da *Pop Art* no Brasil, sobretudo por meio das Bienais. Por volta de



Exposição *Fotoforma*, Masp, janeiro de 1951. Arquivo Geraldo de Barros, Genebra, Suíça





Abstrato, série *Fotoformas*, Estação da Luz, 1949. Fotografia em papel de gelatina/prata colada em aglomerado (superposição de imagens no fotograma), 49,4 x 49,4 x 1,9 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

1964, paralelamente ao seu trabalho como *designer* de móveis, o artista iniciou uma nova série de obras que misturavam pintura e colagem a partir de cartazes de propaganda. Os títulos em inglês – *Tragic Glub Glub, They Are Playing (Poker Face)* – explicitam a referência pop e a atitude irônica e sarcástica diante da cultura de massa. Ele recortava ou enquadrava cenas de cartazes para depois cobri-las com uma tinta rala, preta ou amarela, que deixava entrever a retícula da imagem impressa em *offset*. Fisionomias distorcidas e colagens desarticuladas dão um caráter grotesco e pernicioso às obras, ao mesmo tempo que revelam um olhar atento às mudanças de costumes e aos novos papéis assumidos pelos gêneros. Na década de 1970, as pinturas ganham em cor e dimensão, e passam a ser feitas sobre grandes folhas de *outdoors*. As marcas e os personagens escolhidos como tema estão entre os mais populares da época: sabonete Francis, patê Sadia, O Gordo e o Magro, Marlboro, o artista e empresário circense Orlando Orfei. Nessa fase, Geraldo de Barros enfatiza o caráter invasivo e artificial da publicidade, reenquadrando as imagens em primeiríssimo plano. Em 1977, na ocasião da exposição *12 anos de pintura, 1964 a 1976*, no MAM/SP, o artista explicou a preocupação que impulsionava a elaboração dessas obras: “Eu nunca sei, como ser humano, o que está acontecendo realmente, se aquele colorido que a televisão me retransmite é aquilo mesmo em definitivo, mas sei que esses códigos nos são transmitidos querendo estabelecer as coisas que vamos pensar”.<sup>1</sup> Ele sabia que, por meio das novas tecnologias e formas de comunicar, não era possível almejar a objetividade pretendida pela arte concreta. Utilizando recursos próprios da publicidade – cores estridentes, grandes tamanhos e foco nas emoções –, suas obras escancaram o sentido impreciso e enganoso das imagens, distanciando a fotografia ainda mais de qualquer efeito de realidade.

Em 1977, o convite para participar da exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte*,<sup>2</sup> a primeira grande revisão crítica da arte concreta e neoconcreta realizada no país, instigou o artista a retomar pela primeira vez sua produção fotográfica inicial. Nesse momento, ele produziu novas tiragens e ampliou fotos que não tinham sido copiadas nos anos 1940 e 1950. Interessante notar também que as cópias dos anos 1970 são de alto-contraste, o que ressalta seu aspecto gráfico. Além disso, algumas delas foram coladas sobre um suporte rígido de madeira compensada – bastante comum como acabamento de imagens fotográficas na época – cujas laterais foram pintadas, conferindo a elas mais uma vez o aspecto de objetos pictóricos.

Dois anos depois dessas experimentações, Geraldo de Barros sofreu a primeira das quatro isquemias cerebrais que, ao longo dos anos, comprometeriam gravemente seus movimentos e sua fala. A partir dessa data, iniciou novas séries

de pinturas geométricas realizadas em laminado plástico, que então eram executadas por assistentes.

Em 1993, a apresentação das *Fotoformas* no Musée de L'Elysée, em Lausanne, deu início a um amplo processo de revisão de sua obra fotográfica. Como consequência, vieram novas exposições e publicações no Brasil e no exterior, o que o estimulou a voltar a trabalhar com fotografia. De 1996 a 1998, mesmo bastante enfraquecido, Geraldo de Barros realizou, com a assistência da fotógrafa Ana Moraes, a série *Sobras*, a partir do arquivo de negativos e fotos de sua família. O trabalho sobre “restos” ganha uma conotação trágica, pois remete também a um balanço final da existência. Trata-se de seu trabalho mais intimista, como se, por meio de trucagens, cortes e apagamentos, ele editasse sua própria memória.

Na exposição *Geraldo de Barros e a fotografia*, as *Sobras* são apresentadas como um intenso e amplo processo de trabalho, com resultados nem sempre definitivos, pois foi interrompido pela morte do artista. Exibimos o conjunto completo de 249 colagens de negativos sobre placas de vidro realizadas nessa época e 62 fotografias ampliadas a partir delas, além de exemplos de montagens misturando negativos e positivos e de colagens de fotografias recortadas sobre vidro.

Em seu texto sobre essa última fase, Tadeu Chiarelli destaca o caráter melancólico das *Sobras* e a importância da apropriação de imagens, produzidas pelo próprio artista ou por terceiros, em seu processo criativo. Nota-se que a ideia de apropriação, mais evidente nas pinturas dos anos 1960 e 1970 e nas *Sobras*, já estava presente na época das *Fotoformas*, quando o artista modificava sem pudor as fotografias que ele mesmo havia tirado. Por meio dessa e de outras características, a experimentação fotográfica dos anos 1940 e 1950 se afirma como um laboratório de condutas e procedimentos que alimentaram sua produção durante 50 anos. Nas *Sobras*, por exemplo, ele retoma procedimentos como colagens, sobreposições, desenhos e gravações em filmes já empregados na série *Fotoformas*. Os pequenos fragmentos de negativos em preto e branco ou em cor evidenciam a delicadeza das intervenções, o caráter experimental e a capacidade de pré-visualização dos resultados, também característica de sua produção anterior. Já as cópias em papel revelam a permanência da geometria, mas também imprecisões, sujeiras e falhas que apontam tanto para o processo como para a ação do tempo sobre os materiais. Por outro lado, as áreas pretas que aparecem nesses trabalhos remetem aos grandes planos cobertos com nanquim e tinta amarela de suas pinturas dos anos 1960.

Como um processo criativo poderia reunir Expressionismo e arte concreta? Clareza e precariedade? Utopia e melancolia? Afinidades com Max Bill e Jean Dubuffet? Universalidade e intimismo? Embora o artista seja mais conhecido por seu

vínculo com a arte concreta, a exposição e os textos aqui reunidos explicitam que, ao longo de cinco décadas, sua obra não expressou apenas um olhar otimista e confiante sobre a capacidade do homem de agir racionalmente no mundo. Sua atitude diante da fotografia sugere que, talvez, para ele, a verdade estivesse apenas na arte concreta, de acordo com a qual os planos, as formas, as linhas e as cores de uma pintura são uma realidade em si e não devem servir à representação de nada. "Um plano é um plano, uma linha é uma linha, nem mais nem menos",<sup>3</sup> escreveu o artista holandês Theo van Doesburg no manifesto *Arte concreta*, que propôs o conceito em 1930. A fotografia, pretense espelho da realidade, além de revelar as estruturas geométricas das coisas, estaria sujeita à manipulação e ao engano, como toda arte figurativa que não explicita seus recursos. Mas, apesar do descompromisso com a especificidade da fotografia como meio, justamente as mais abstratas revelam um amplo domínio técnico, bem como o profundo interesse de Geraldo de Barros pela criação de imagens por meio da luz.

*Geraldo de Barros e a fotografia* celebra também a incorporação do conjunto completo de negativos e contatos dos anos 1940 e 1950 ao acervo do Instituto Moreira Salles e o depósito, em regime de comodato, dos negativos da série *Sobras* na mesma coleção. Dessa forma, os acervos do IMS e do Sesc, detentor do maior conjunto de positivos das *Fotoformas* e das *Sobras* no Brasil, tornam-se complementares, dando início a uma ampla e frutífera parceria no sentido de preservar a obra e ampliar as leituras sobre um dos maiores patrimônios da arte e da fotografia no Brasil.

- 1 "Geraldo de Barros, 12 anos depois do Grupo Rex". *Folha de S. Paulo*, 15.04.1977.
- 2 Exposição organizada por Aracy Amaral e Lygia Pape, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- 3 VAN DOESBURG, Theo. "Arte concreta". In: AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 42.

## FOTOFORMAS: LUZ E ARTIFÍCIO

HELOISA ESPADA



Antônio Hécio Sampaio de Moura, Geraldo de Barros (primeiro à esquerda na foto) e outros na exposição *Fotoforma*, Masp, janeiro de 1951. Arquivo Geraldo de Barros, Genebra, Suíça

### A exposição *Fotoforma* (1951) e a museografia moderna do Museu de Arte de São Paulo

De 2 a 18 de janeiro de 1951, Geraldo de Barros realizou *Fotoforma* na pequena sala de exposições temporárias do Museu de Arte de São Paulo (Masp).<sup>1</sup> Algumas obras foram fixadas diretamente em tubos metálicos que ficavam próximos às paredes ou soltos no espaço. Outras foram apresentadas em grandes painéis geométricos que lembravam as composições de Mondrian. Havia também fotografias recortadas, de formato irregular, apoiadas em pequenos pedestais e exibidas sobre totens, como se fossem esculturas. A preponderância da geometria e o aspecto geral da montagem evidenciavam o interesse de Geraldo de Barros pela arte construtiva. No entanto, observadas individualmente, as imagens revelavam uma profusão de experimentações técnicas e soluções formais, como se, por meio de suas *Fotoformas*, Geraldo de Barros estivesse, na prática, procurando se aproximar de diversos caminhos da arte moderna.

O público do Masp já estava habituado a ver pinturas de Botticelli, El Greco, Murillo e Goya, entre outros grandes nomes da história da arte, flutuando nos espaços modernos na primeira sede do museu, na rua Sete de Abril, no centro de São Paulo. Lina Bo Bardi, responsável pelo projeto de implantação do Masp no primeiro andar do prédio dos Diários Associados, em 1947, adotou um sistema de suspensão das obras da pinacoteca em finos cilindros de alumínio que iam do chão ao teto. Soltas no ambiente e percebidas simultaneamente ao espaço em torno, as pinturas não se confundiam com janelas: exibiam sua materialidade, seu estatuto de objeto. O público também estava acostumado a ver reproduções fotográficas de obras de arte nos painéis das mostras didáticas de história da arte promovidas pelo museu. Mas, nessas ocasiões, a fotografia aparecia como documento e se tornava, por assim dizer, transparente, pura informação. Quando, no primeiro semestre de 1950, Lina Bo Bardi projetou a reforma que expandiu o Masp para o segundo andar do prédio e reformulou o modo de exibição de seu acervo, os cilindros continuaram a fazer parte do mobiliário utilizado para a montagem de exposições temporárias.

Os projetos de Lina representaram uma profunda inovação das maneiras de exibir arte no Brasil.<sup>2</sup> Até então, as exposições no país seguiam os padrões do século XIX, dispendo-se os quadros de acordo com normas dos salões de arte, em paredes de ambientes que lembravam o interior de residências. A mostra de Geraldo de Barros convergia de várias maneiras com o projeto museográfico moderno da arquiteta italiana. Apesar da diversidade das formas apresentadas, o conjunto deixava claro que, para o artista, a imagem fotográfica não era uma representação objetiva da realidade, e sim um material passível de ser manipulado de diferentes maneiras. Entre as obras expostas, realizadas entre 1947 e 1950, havia fotografias abstrato-geométricas

Exposição *Fotoforma*, Masp, janeiro de 1951. Arquivo Geraldo de Barros, Genebra, Suíça





Instituto Moreira Salles  
ISBN 978-85-8346-017-6



Edições Sesc São Paulo  
ISBN 978-85-7995-163-3

