F	\mathbf{O}	T	\mathbf{O}	F	\mathbf{O}	R	\mathbf{M}	A	S:
_		_		_				1 <u>1</u>	\sim

a máquina lúdica de Geraldo de Barros

Heloisa Espada Rodrigues Lima

São Paulo 2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Heloisa Espada Rodrigues Lima

FOTOFORMAS: a máquina lúdica de Geraldo de Barros

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Área de Concentração: História da Arte

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp

São Paulo 2006

2

RESUMO

Esta dissertação trata das Fotoformas, obra fotográfica produzida por Geraldo de

Barros entre o final da década de 1940 e o início da seguinte. O conjunto é diversificado,

pois possui imagens que podem ser vinculadas tanto ao Construtivismo, quanto a poéticas

ligadas à revitalização do Expressionismo na arte internacional no segundo pós-guerra, ou a

vanguardas da fotografía moderna como a Nova Visão, entre outros movimentos.

Através da investigação dos grupos e ambientes artísticos frequentados por Barros

(Grupo XV, MAM/SP, Masp, Biblioteca Municipal de São Paulo, Grupo Ruptura, Setor de

Terapia Ocupacional do Hospital Psiquiátrico Pedro II e Foto Cine Clube Bandeirante)

percebe-se como ele conheceu algumas das referências identificadas em sua obra. Além

disso, o trabalho analisa a relação das Fotoformas com as idéias de Mário Pedrosa, crítico

considerado pelo artista como seu mentor intelectual.

A partir desse mapeamento, a reflexão volta-se para o significado específico dessas

referências no contexto cultural paulistano do período estudado. A concomitância de

tradições, a princípio díspares, nas Fotoformas, encontra uma justificativa teórica no

pensamento desenvolvido por Pedrosa: suas idéias sobre as origens da arte moderna, o

conceito de arte virgem e a Teoria da Gestalt.

Palavras-chave:

Fotoformas; Geraldo de Barros; Construtivismo; arte e fotografía moderna.

3

ABSTRACT

This dissertation is about *Fotoformas*, the Geraldo de Barros' photographic work made between the end of 1940's and the beginning of the 1950's. The set is diversified because it has pictures linked to the Constructivism, to neo-expressionists poetics arisen in the international art after 1945, or to modern photographic vanguards like the New Vision, among others movements.

Through an investigation on the artistic groups and environments frequented by Barros (Group XV, MAM/SP, Municipal Library of São Paulo, Rupture Group, Occupational Therapy Section of the Psychiatric Hospital Pedro II, Bandeirante Photo Cine Club) we can discern how he had known some references identified in his work. Moreover, the research analyses the relation between the *Fotoformas* and the Mário Pedrosa's ideas, art critic considered by the artist like his intellectual mentor.

From this survey, the reflection turns about to the specific meaning of these references in the cultural context studied. The concomitancy of different artistic traditions in *Fotoformas* finds a theoretical explanation in the Pedrosa's thoughts: his ideas on the modern art roots, the virgin art concept and the Gestalt Theory.

Key-words:

Fotoformas; Geraldo de Barros; Constructivism; modern art; modern photography.

As the sun makes it new Day by day make it new Yet again make it new

Confúcio, traduzido por Ezra Pound.

SUMÁRIO

Introdução

p. 9

Capítulo I

Concomitância, conflito e renovação: arte em São Paulo no segundo pós-guerra p. 23

Capítulo II

Facetas da máquina lúdica de Geraldo de Barros

p. 58

Capítulo III

Geraldo de Barros e o sistema da fotografia

p. 105

Considerações finais

p.150

Cronologia

p. 156

Referências bibliográficas

p. 162

Introdução



fig. 1 – Geraldo de Barros em sua exposição individual, 1952. MAM – S. Paulo¹



fig. 2 – Geraldo de Barros e sua esposa em frente de suas obras na exposição Ruptura 1952²

Geraldo de Barros e Electra Delduque, sua esposa, diante da obra $Função\ Diagonal\ (1952)$, da exposição individual de gravuras e desenhos. 3

Geraldo de Barros e sua esposa, em frente a um de seus quadros, na exposição do Grupo Ruptura, 1952.4

¹ Foto e legenda retirados do livro: AMARAL, Aracy (supervisão, coord. geral e pesquisa). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 – 1962.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 99.

² Foto e legenda retirados do livro: CINTRÃO, Rejane (curadora). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural.* São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. p. 13.

³ Legenda referente à mesma foto publicada no catálogo da exposição *Cinqüenta 50*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida entre 04 de janeiro e 13 de março de 2005.

⁴ Legenda referente à mesma foto publicada no livro MISSELBECK, Reinhold (org.) *Geraldo de Barros 1923* – *1998. Fotoformas.* Munich: Prestel, 1999, p. 132.

Em 1952, Geraldo de Barros expôs duas vezes no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em agosto, ele fez uma mostra individual com desenhos, gravuras e pinturas produzidas entre 1950 e 1951.⁵ Em dezembro, participou da exibição inaugural do Grupo Ruptura, no mesmo MAM.

As fotos mostradas acima são variações de uma mesma cena (talvez tenham sido feitas pelo mesmo fotógrafo, uma após a outra). Logo, percebe-se que apenas duas das legendas podem estar corretas.

No folheto de divulgação da exposição individual, a publicação de uma longa citação dos *Diários*, de Paul Klee, explicita que o artista suíço era uma referência para Barros. No mesmo material gráfico, um texto provavelmente de Wolfgang Pfeiffer, então diretor do MAM, comenta a mostra:

é o aspecto vivo da verdadeira fantasia criadora que nos seduz nos trabalhos de geraldo e constitui um valor básico cuja ausência sentimos nas obras de tantos contemporâneos. creio que se encontra nesses desenhos a textura ornamental que se organiza como base para qualquer obra gráfica de valor definitivo. os trabalhos de geraldo não se apresentam como valores definitivos, o que se confirma de resto pelas palavras de paul klee a que ele se refere. entretanto, a um caminho certo ele sem dúvida nos conduz, levando-nos a uma apreciação afetuosa através da fantasia infinita que o artista utiliza para alcançar a obra de arte pela qual sabe expressar-se no mundo das formas.⁶

As palavras de Paul Klee a que Pfeiffer se refere, e que estão citadas no mesmo folheto, são as seguintes:

(...) quero ser um recém nascido, nada conhecendo da europa, ignorando poetas e modas, sendo quase primitivo. pretendo realizar algo de muito modesto. quero trabalhar, por mim mesmo, um pequeno motivo formal, que o lápis possa dominar sem qualquer técnica. um mero acaso basta. essa cousa pequena é fácil e concisamente resolvida. já está realizada! é um trabalho minúsculo porém autêntico. e um dia através da repetição de tais pequenas, mas originais realizações, há de chegar a vez de um trabalho sobre o qual eu possa verdadeiramente construir.⁷

O texto é assinado apenas com a letra "p". Em 1952, a maior parte dos textos dos catálogos e folhetos de exposições do MAM era escrito por Wolfgang Pfeiffer, que assinava seu nome completo, ou então, "W. P.". Por isso, é provável que "p" seja referente a "Pfeiffer".

9

⁵ MUSEU DE ARTE MODERNA. *Geraldo de Barros*. São Paulo, agosto de 1952. (*folder* de exposição)

⁶ PFEIFFER, Wolfgang, idem.

A ausência de maiúsculas e de parágrafos está conforme o texto impresso no folheto.

⁷ KLEE, Paul, idem.

Os dois textos, dispostos lado a lado, dão a entender que, nesta mostra individual, Barros não tinha a intenção de apresentar uma "obra definitiva", mas o resultado de uma busca despretensiosa, conseqüência de experimentações e pesquisas. Apesar dessa sugestão, Pfeiffer afirma que tais trabalhos possuem a "textura ornamental" que é "a base para qualquer obra gráfica de valor definitivo". Em seguida, afirma que o artista nos conduz "a um caminho certo". Através dessas passagens, o diretor do MAM propõe que é o texto de Klee, e não as obras de Barros, que sugerem o valor provisório dos trabalhos.

No mesmo folheto, são citados títulos das obras mostradas na ocasião e que hoje fazem parte da coleção de gravuras e desenhos de Geraldo de Barros do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.⁸ A maior parte do conjunto – desenhos feitos com traços livres que, muitas vezes, aproximam-se de uma expressão gráfica infantil – atesta o envolvimento de Geraldo de Barros, na época, com a obra de Paul Klee. Além disso, a feitura artesanal e o lirismo do conjunto correspondem à leitura de Pfeiffer sobre os trabalhos.

À primeira vista, "fantasia criadora", "textura ornamental" e "apreciação afetuosa" não são aspectos que se poderiam atribuir às obras que aparecem junto ao casal Barros nas duas fotografias aqui mostradas. Em contrapartida, as pinturas apresentadas nas fotos são facilmente identificadas com a produção dos artistas concretos paulistanos no início da década de 1950, que se caracteriza, entre outros aspectos, pelas formas geométricas traçadas à régua e pelo repúdio a qualquer índice de gestualidade.

Assim, torna-se evidente que as legendas corretas são aquelas informando que as fotografias foram produzidas durante a exposição do Grupo Ruptura, considerada um dos marcos no processo de consolidação do Concretismo no Brasil.

A informação errada na identificação das fotos seria um engano sem importância, se não chamasse a atenção para a proximidade de duas exposições do mesmo artista, na mesma instituição, mas com produções que, sob alguns aspectos, são conceitualmente opostas.

_

⁸ A maior parte dessa coleção de desenhos, gravuras e monotipias foi doada por Geraldo de Barros ao MAC/USP em 1979 e em 1992. Como o Museu não possui um histórico das obras anterior a tais datas, não é possível ter certeza de que os trabalhos da coleção do MAC cujos títulos correspondem àqueles citados no folheto da exposição de Barros no MAM/SP, em agosto de 1952, são as mesmas obras expostas naquela ocasião. No entanto, a coincidência entre os nomes permite que se deduza com alguma segurança o que foi a exposição de 1952.

Além disso, os trabalhos exibidos em agosto foram produzidos em 1950 e 1951⁹, enquanto as pinturas expostas em dezembro são de 1952. Isso significa que, além de serem mostrados num intervalo de tempo muito pequeno, os dois conjuntos foram produzidos um na seqüência do outro.

Em janeiro de 1951, Geraldo de Barros havia realizado a mostra *Fotoformas* no Museu de Arte de São Paulo (Masp) com um conjunto híbrido de fotografias que se alinhava tanto à geometria exata da arte concreta quanto aos desenhos livres e de aspecto infantil que aparecem em seus trabalhos gráficos. As *Fotoformas* da mostra haviam sido elaboradas, aproximadamente, entre 1948 e 1951, algumas paralelamente aos desenhos e gravuras apresentados na individual do MAM/SP, em 1952.

O conceito "arte concreta" foi proposto em 1930 por Theo Van Doesburg no texto "Comentário sobre as bases da pintura concreta", publicado na edição introdutória e única da revista *A.C.* (Arte Concreta). Nele, o artista holandês compilou idéias defendidas anteriormente por outros construtivos, como Naum Gabo e Piet Mondrian, entre outros. ¹⁰

Segundo esse texto de caráter doutrinário, a pintura deve ser constituída por elementos exclusivamente plásticos (planos, linhas e cores) sem se remeter à natureza nem expressar sentimentos ou sensações. O ideal da arte concreta é que seja ela autônoma em relação a qualquer tipo de referente externo à sua própria realidade visual, que não seja nada além daquilo que apresenta. A rejeição à expressão individual está relacionada à idéia de que a arte deve ser socializada ao máximo e que, para isso, deve ser uma proposição racional baseada em princípios matemáticos e intelectuais, o que garantiria a objetividade de sua execução e de sua recepção.¹¹

_

⁹ O folheto da exposição individual informa que parte dos desenhos, pinturas e gravuras mostradas datam de 1950. Em seguida, são citadas as obras que correspondem aos trabalhos de Barros que hoje fazem parte do MAC/USP. Segundo esse acervo, a maior parte das obras citadas foi feita em 1951.

¹⁰ De acordo com George Rickey, Max Bill empregou o termo "arte concreta" antes de Theo Van Doesburg. RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 60.

¹¹ VAN DOESBURG, Theo. "Arte Concreta". In: AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 42.

De um modo geral, essas eram também as idéias defendidas pelo grupo de artistas concretos que passou a se reunir em São Paulo a partir do final da década de 1940 e que, em 1952, apresentou-se como Grupo Ruptura. Esses artistas se posicionavam contra, sobretudo, a arte figurativa e de conteúdo nacionalista que havia predominado no modernismo brasileiro até então. Na exposição inaugural, os membros do Grupo assinaram e distribuíram o Manifesto Ruptura, texto que ecoa os preceitos de Theo Van Doesburg e, no qual, seus signatários propõem uma distinção clara entre o "novo" e "o velho" na arte:

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

é o velho:

- todas as variações e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas, etc ...;
- o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito que busca a mera excitação do prazer e do desprazer.

é o novo:

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio. 12

Assim como no texto redigido por Theo Van Doesburg, em 1930¹³, o Manifesto Ruptura combate, além da arte naturalista, qualquer expressão individual e simbólica. O caráter impessoal do objeto artístico visava eliminar interpretações subjetivas e atingir uma comunicação universal. Alinhados com os ideais da escola alemã *Bauhaus*, os concretos em São Paulo acreditavam que o artista devia atuar na sociedade por meio da indústria e, por isso, buscavam planejar suas obras de maneira objetiva e racional para que fossem compatíveis com a ordem produtiva industrial. A maior parte dos integrantes do Ruptura atuou também nas áreas do planejamento urbano, artes gráficas e *design*.¹⁴

¹³ "A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes da sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade. Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo, etc." VAN DOESBURG, Theo. *Op. cit.*, p. 42..

¹² "Manifesto Ruptura". In: AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 69.

¹⁴ BELLUZZO, Ana Maria. "Ruptura e Arte Concreta". In: AMARAL, Aracy. Arte Construtiva no Brasil - Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos e DBA Artes Gráficas, 1998, p. 110.

Paul Klee, a principal referência de Barros na exposição de desenhos e gravuras, era também um professor da *Bauhaus* atento à questão da visualidade pura. Entretanto, havia participado do grupo expressionista *Blaue Reiter*, na década de 1910, nunca deixando de considerar a arte como expressão subjetiva. Segundo Argan, ele foi responsável por resguardar os métodos didáticos da escola alemã do absoluto racionalismo mecânico inerente à tecnologia industrial.¹⁵

Na obra desse artista, a figuração está subordinada ao plano do quadro, sendo que suas formas aparentemente infantis e ingênuas correspondiam ao seu interesse em observar o efeito específico dos elementos plásticos. ¹⁶ Assim, suas pesquisas podem ser vinculadas aos ideais de pureza formal da arte geométrica construtiva. Conforme Klee,

A essência da obra gráfica conduz facilmente, e com toda a razão, para a abstração. (...) Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis. ¹⁷

Sob esse aspecto, é possível perceber que o contato com a obra de Paul Klee foi um dos fatores que levou Geraldo de Barros a investigações gráficas e abstratas que culminaram, em 1952, em sua atuação no movimento concreto paulista. Esse percurso foi apontado pelo artista num depoimento para o jornal *Diário de São Paulo*, em 1979, no qual declara que foi através de Klee que conheceu a *Bauhaus* e a abstração geométrica:

Estudando a vida de Klee, soube que foi professor da *Bauhaus*. E fui estudar o que foi a *Bauhaus*. Então tomei conhecimento de Gropius, que foi diretor da *Bauhaus*. E com Gropius comecei a perceber as referências ao desenho industrial.¹⁸

Ainda assim, no conjunto de gravuras e desenhos feitos por Barros enquanto estudava a poética de Klee, destaca-se o hibridismo técnico, o caráter lírico e ornamental, além do "aspecto vivo da verdadeira fantasia criadora" destacado por Pfeiffer no folheto de divulgação da exposição de 1952.

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 272.

¹⁶ REGEL, Günther. "Prefácio". In: KLEE, Paul. *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 33.

¹⁷ KLEE, Paul. "Confissão Criadora". In: _____. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁸ BARROS, Geraldo de. In: VASCONCELOS, Jorge. "Itinerários (Geraldo de Barros)". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 14 de jul. de 1979.

Mesmo Barros tendo sugerido que aquele era um trabalho experimental e "sem valor definitivo", a afinidade das obras com as qualidades artesanais, simbólicas e subjetivas de Klee é tão característica do conjunto quanto o processo de abstração das figuras, que, ainda assim, estão quase sempre presentes como um "naturalismo errado".

Por isso, a assinatura de Geraldo de Barros no Manifesto Ruptura e sua postura em prol da objetividade da obra de arte (posição assumida em diferentes momentos de sua trajetória) causam estranhamento e suscitam uma série de reflexões a respeito das filiações atribuídas a seu trabalho.¹⁹

A quase concomitância entre a produção de obras ligadas à poética de Paul Klee e sua atuação no movimento concreto explicitam um aparente paradoxo presente em diversos momentos de sua trajetória, inclusive em sua produção fotográfica: o traço livre e a subjetividade convivendo com o rigor e a objetividade construtiva.

Outros pesquisadores já notaram a coexistência de tradições díspares no conjunto da obra de Barros. Numa entrevista realizada em 1988, Paulo Herkenhoff o questionou a respeito de seus trabalhos fotográficos em que desenha figuras sobre negativos:

Houve alguma necessidade de conciliar o artista construtivo (das *Fotoformas*, do *Ruptura*, do Concretismo) com essa produção? Houve algum conflito entre o artista da objetividade construtiva e o subjetivismo (desenho caligrafia, figuração) dessa produção? Indago se houve uma necessidade interna dessa conciliação. (...)²⁰

Geraldo de Barros não respondeu à pergunta.

Parte da crítica já apontou para o fato de que a aparente descontinuidade entre as linguagens desenvolvidas por ele explicita uma obra que não pode ser lida de forma unilateral. O crítico Teixeira Coelho, quando foi diretor do Museu de Arte Contemporânea

Pesquisadores que se dedicaram ao estudo do Concretismo paulista como Aracy Amaral, Annateresa Fabris e João Bandeira acreditam que, devido a semelhanças entre o Manifesto Ruptura e o tipo de argumentação característica dos artigos de Waldemar Cordeiro publicados na mesma época no jornal *Folha da Manhã*, é provável que Cordeiro tenha sido o redator do texto.

¹⁹ Esse questionamento não deixa de levar em conta que um manifesto não é um documento qualquer. Geralmente contestatório, costuma ser radical e demarcar uma postura de confronto. Por esse motivo, dificilmente um texto desse tipo explica a obra dos artistas que se ligaram a ele e, no caso em questão, nenhum dos integrantes do Grupo Ruptura manteve-se fiel aos pressupostos elaborados em 1952. Ainda que consideradas as peculiaridades do documento, a discussão em torno da assinatura de Barros no manifesto instiga reflexões a respeito das contingências históricas que envolveram sua redação e seu lançamento, bem como sobre os motivos que levaram o artista a assiná-lo.

²⁰ HERKENHOFF, Paulo. Entrevista inédita elaborada em 19/04/1988. Material datilografado pertencente ao setor de documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

da USP, comentando as obras de Geraldo de Barros presentes no acervo daquela instituição, alertou:

O museu tem uma longa coleção de obras deste artista, ilustrando sua multiorientada estética que rejeita o engessamento em categorias muito definidas. Algumas de suas peças têm uma vinculação expressionista, outras aproximam-se de princípios cubistas e outras ainda anunciam o minimalismo e o conceitualismo que se seguiriam.²¹

Também Herkenhoff destacou a diversidade como uma característica de sua produção fotográfica:

Suas *Fotoformas* e as obras de imagens recortadas (retiradas do fundo), figuras (desenhos sobre o negativo formando cabeças humanas), fotogramas de cartões de computador, permitem relacionar Geraldo de Barros às mais heterogêneas listas de artistas, de Kandinsky, Mondrian e Max Bill (de acordo com Bardi) a Dubuffet e ao Grupo CoBrA.²²

Ainda que não se pretenda "engessar" o artista em categorias estanques, persistem alguns questionamentos: não haveria diferenças conceituais fundamentais entre Expressionismo e Concretismo? Mondrian e Grupo CoBrA? Max Bill e Dubuffet? Como era o cenário de referências da produção fotográfica em São Paulo no final dos anos de 1940 que permitiu a elaboração de uma obra com filiações tão diversificadas? Ou, ainda, qual o significado dessas referências naquele contexto?

Tais perguntas conduzem boa parte das reflexões e investigações desta pesquisa, cujo objeto é a produção fotográfica de Geraldo de Barros entre 1946 e 1952. Nesse contexto, a exposição *Fotoformas*, realizada no Masp, em janeiro de 1951, é o ponto de partida para diversas reflexões.

A trajetória de Geraldo de Barros é extremamente diversificada. Formado em Economia e funcionário do Banco do Brasil (atividade que exerceu até se aposentar), iniciou seus estudos em arte por volta de 1945 produzindo desenhos, gravuras e pinturas a óleo que costumam se vinculadas ao Expressionismo. Em seguida, sob o impacto da obra de Klee, continuou realizando trabalhos gráficos. Paralelamente, aprendeu a fotografar e desenvolveu o conjunto de imagens denominado *Fotoformas*.

Na década de 1950, foi um dos mais atuantes concretistas em São Paulo: participou do Grupo Ruptura, trabalhou na área de artes gráficas e, de 1954 a 1964, como *designer* da

²¹ COELHO, Teixeira. *O papel da arte*. São Paulo: MAC/USP, setembro de 2000. (catálogo de exposição)

²² HERKENHOFF, Paulo. "A imagem do processo". Folha de São Paulo, 27 de outubro de 1987.

fábrica de móveis da Comunidade de Trabalho Unilabor, um projeto de autogestão operária de cunho socialista e religioso.

Nos anos 1960, tornou-se empresário e abriu a fábrica de móveis Hobjeto, onde continuou trabalhando com desenho industrial. Nessa época, junto de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, entre outros, foi um dos fundadores do Grupo Rex e passou a fazer pinturas sobre imagens *outdoors* e cartazes publicitários, trabalhos que vinculam o artista à Nova Figuração surgida nessa época. Na década seguinte, prosseguiu com suas experiências pictóricas sobre imagens apropriadas até que, em 1979, após sofrer a primeira de uma série de isquemias cerebrais, interrompeu essas pesquisas e afastou-se da Hobjeto.

Nos anos 1980, com o auxílio de assistentes, o artista retomou os princípios da arte concreta e realizou séries de quadros geométricos com plástico laminado. Alguns trabalhos eram considerados como protótipos e expostos juntamente com projetos explicativos com a intenção de que qualquer pessoa interessada pudesse os reproduzir. No fim dessa década e na seguinte, voltou à fotografia com a série *Sobras* em que, também com a ajuda de uma assistente, realiza diversas intervenções (colagens, montagens, sobreposições e riscos) a partir de antigos registros de viagens e de família. Os resultados dessa última produção resgatam diferentes aspectos de seu percurso artístico.

Como foi dito, esta dissertação trata exclusivamente de eventos ocorridos na época da realização da série *Fotoformas*, aproximadamente entre 1946 e 1952. Os fatos e idéias aqui analisados são datados: correspondem a posicionamentos assumidos não apenas por Geraldo de Barros, mas também por outros agentes culturais como Waldemar Cordeiro e Mário Pedrosa, por exemplo, no período estudado. Nos anos seguintes, as idéias desses intelectuais sofreram desdobramentos e se transformaram.

É importante esclarecer também que se considera como *Fotoformas* o conjunto de fotos realizadas pelo artista nessa época, não apenas as imagens abstrato-geométricas que ele batizou especificamente com esse nome. Isso porque, as duas mostras editadas por Barros, chamadas *Fotoformas*²³, continham não apenas formas geométricas, mas também experiências com desenhos livres sobre o negativo e fotografias diretas.

²³ *Fotoformas*, Museu de Arte de São Paulo (1951) e *Fotoformas*, Museu da Imagem e do Som de São Paulo (1994).

No período estudado, Geraldo de Barros frequentou diferentes grupos de artistas e foi uma presença assídua nos eventos culturais que movimentaram principalmente a cidade de São Paulo. Muitos dos acontecimentos aqui discutidos foram simultâneos e, por isso, optou-se em tratá-los por afinidades temáticas e não cronológicas.

No Capítulo I apresento um panorama amplo do ambiente cultural paulistano no segundo pós-guerra enfatizando os principais debates em pauta e sua relação com o cenário artístico internacional. A análise envolve inevitavelmente Mário Pedrosa e o trabalho da médica Nise da Silveira, que atuavam no Rio de Janeiro, mas cujas idéias e realizações não estavam isoladas de São Paulo.

Nessa primeira parte do trabalho, o objetivo principal é fornecer informações essenciais para as análises que serão desenvolvidas nas etapas seguintes, nas quais, em diversos momentos, retomo dados e questões apresentadas no Capítulo I. No entanto, como os assuntos partem de questões suscitadas pelas *Fotoformas*, com a intenção de situar Geraldo de Barros e sua produção fotográfica nesses debates, duas breves análises de obras pontuam o relato histórico.

O Capítulo II trata da formação do artista e de como a fotografia intermediou a passagem de trabalhos que a princípio podem ser vinculados ao Expressionismo, em torno de 1946, para o Concretismo, a partir de 1952. A investigação concentra-se nas relações formais e conceituais entre as *Fotoformas* e obras de artistas como Moholy-Nagy, Paul Klee e Brassaï. A intenção é identificar as peculiaridades das fotografias de Barros e como elas reverberam questões específicas do ambiente cultural brasileiro, sobretudo paulistano, da época. O capítulo finaliza com uma apresentação da exposição *Fotoformas* realizada em 1951 no Masp.

O Capítulo III situa a obra de Barros no percurso histórico da relação entre arte e fotografía no Brasil até a metade do século XX, e investiga a atuação do artista no Foto Cine Clube Bandeirante a partir de 1949. O objetivo é esclarecer aspectos contraditórios de sua atuação no Clube e analisar até que ponto as discussões realizadas na associação foram relevantes para o desenvolvimento de suas pesquisas fotográficas.

Por fim, para orientar o leitor nesse emaranhado de fatos e referências entrecruzadas, apresento uma cronologia com os principais eventos ligados à fotografía que marcaram a trajetória de Geraldo de Barros.

Capítulo I

Concomitância, conflito e renovação: arte em São Paulo no segundo pós-guerra Em palestra proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em junho de 1953, o artista e arquiteto suíço Max Bill²⁴ (1908-1994) criticou duramente a arquitetura moderna brasileira e, preocupado com a formação do público jovem que o ouvia, apontou para o risco da produção local incorrer num "academicismo anti-social". Bill referia-se, sobretudo, ao uso de formas por ele consideradas aleatórias e meramente decorativas nos projetos de Oscar Niemeyer e citou as colunas irregulares do Edifício Galeria Califórnia, que estava em obras no centro de São Paulo, como um exemplo do uso "abusivo" de liberdade formal. Convicto de que a arquitetura é, antes de tudo, uma arte social, declarou:

Fica-se estupefato de ver uma barbárie como essa irromper (...) num país em que acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna, onde uma revista como a *Habitat* é publicada e onde se realiza uma Bienal de Arquitetura. Pois tais obras nasceram de um espírito desprovido de qualquer decência e de qualquer responsabilidade com as necessidades humanas.²⁶

Anos mais tarde, ao comentar suas impressões sobre as fotografias de Geraldo de Barros realizadas entre o final da década de 1940 e o início da seguinte, Max Bill escreveu:

Em 1953, fui convidado pelo governo brasileiro a fazer uma viagem de estudos pelo país, (...) Ao final desse mesmo ano, voltei a São Paulo, como membro do júri da segunda Bienal. Aí reencontrei Geraldo de Barros que, com trinta anos, já tinha realizado uma carreira de muita envergadura. Fui imediatamente seduzido por sua força criativa e fiquei muito impressionado com sua pesquisa fotográfica, que realizava paralelamente à sua pintura. Em um país ainda isolado das correntes internacionais, ele inovava.²⁷

À parte da polêmica envolvendo a arquitetura moderna brasileira e do entusiasmo de Bill pela obra de Barros, o que chama a atenção nessas duas declarações, quando colocadas lado a lado, são as impressões contraditórias do artista a respeito da realidade cultural brasileira da época. Na crítica a Niemeyer, pode-se imaginar um país cosmopolita, aonde

²⁴ Formado em arquitetura pela *Bauhaus*, Max Bill foi também um dos colaboradores e diretores da *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior de *Design*) de Ulm, Alemanha, instituição fundada em 1952 que deu continuidade ao projeto didático funcionalista das escolas de Dessau e Weimar.

²⁵ BILL, Max. "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma Geração. A Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 159.

²⁶ Idem, p. 161. Bill se refere à Bienal de Arquitetura, mas, na época, o que havia na realidade era uma seção de arquitetura da Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

²⁷ BILL, Max. Depoimento no catálogo *Geraldo de Barros. Fotoformas. Fotografias*. São Paulo: Raízes, 1994.

acontecem congressos e bienais de arte. Ao comentar a produção de Barros, pensa-se num artista trabalhando sem informações sobre o cenário artístico internacional.

No entanto, no final da década de 1940, Geraldo de Barros já produzia imagens nas quais as referências internacionais são explícitas. Embora não seja possível saber quando suas fotos foram intituladas, hoje conhecemos trabalhos que se referem a artistas modernos de diferentes áreas como *Homenagem a Picasso*, *Homenagem a Paul Klee*²⁸, *Homenagem a Stravinsky* e *Homenagem a Ezra Pound*, feitos entre 1948 e 1950.

Homenagem a Picasso exemplifica um dos procedimentos utilizados por Barros na preparação da série Fotoformas: a garatuja foi desenhada no negativo fotográfico com nanquim e ponta seca²⁹. Outros métodos eram: múltiplas exposições sobre um mesmo negativo, filmes cortados e remontados em placas de vidro e fotogramas³⁰. O artista também fazia fotografias diretas sem posteriores manipulações e, não poucas vezes, se auto-retratou de maneira que parece estar atuando para a câmera. Além disso, algumas de suas fotos eram cortadas (quase sempre em formatos irregulares) e montadas em pequenos pedestais ganhando o caráter de objetos.

Os Museus, a Bienal

Barros fez parte da geração de artistas que acompanhou assiduamente os eventos promovidos a partir das inaugurações do Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), em 1949³¹, e da I Bienal Internacional de Artes do MAM/SP, em 1951. Com a criação dessas instituições, o ambiente cultural paulistano viveu um intenso e acelerado processo de renovação de suas referências

-

²⁸ É curioso notar que *Homenagem a Picasso* e *Homenagem a Paul Klee* (p. 84) foram feitas a partir de duas fotografias iguais. Na referência a Picasso, Barros interfere no negativo principalmente com pinceladas. Já na foto dedicada a Klee, predomina a intervenção gráfica.

²⁹ Instrumento utilizado para fazer gravura em metal.

Fotografia realizada em laboratório sem a utilização da câmera fotográfica colocando-se objetos diretamente sobre o papel fotográfico e expondo-o à luz.

³¹ Apesar de ter sua sede inaugurada em 1949, o MAM/SP foi fundado um ano antes. Em 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho promoveu o "Salão de Arte Abstracionista", com obras de artistas modernos que faziam parte de sua coleção particular (Wassily Kandinsky, por exemplo) no Edificio da Metalurgia Matarazzo (Metalma). A exposição foi mostrada para críticos locais e contou com a presença de Nelson Rockefeller, que veio ao Brasil firmar um acordo de cooperação entre o MoMA e o MAM paulistano. (Texto sem autor. "Museólogos internacionais em São Paulo: fixada intensa cooperação entre os Museus de Arte Moderna de São Paulo e de New York. Resultados da visita do Sr. Rockefeller à Instituição Paulista." *Diário de São Paulo*, 16 de setembro de 1948).

artísticas internacionais³². De forma inédita, os museus e a Bienal possibilitavam ao público da cidade o acesso a obras de importância histórica ou que representavam os parâmetros mais atualizados de modernidade.

Além dos museus, nos anos 1940 e 1950, a Biblioteca Municipal de São Paulo funcionava como um centro cultural. Sob a direção do crítico Sérgio Milliet, a instituição promovia conferências, debates e exposições. Em 1945, Milliet inaugurou o Setor de Artes da Biblioteca, que logo se tornou um ponto de encontro para os artistas da cidade, que ali tinham acesso a livros e revistas internacionais sobre arte moderna.

Deste modo, apesar do Brasil continuar em sua condição de país periférico, no final da década de 1940, um artista que vivia em São Paulo não estava "isolado das correntes internacionais". O Masp, por exemplo, além de suas mostras didáticas com reproduções fotográficas e textos explicativos sobre a história da arte ocidental, promoveu individuais de Alexandre Calder (1948), Le Corbusier (1950), Max Bill e Paul Klee (1951), apenas citando alguns exemplos.

Em 1949, o Museu de Arte apresentou a mostra educativa *Desenvolvimento das Idéias Abstracionistas na História da Arte* com segmentos dedicados às tendências

^{237 4000 1}

Nos anos 1930, algumas iniciativas já buscavam aproximar o ambiente artístico paulistano da produção internacional. Entre elas, destaca-se a I Exposição de Arte Moderna, organizada em 1933 pela Sociedade Pró-Arte Moderna – associação criada por como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Antônio Gomide e John Graz –, que reuniu obras da Escola de Paris (de colecionadores locais) e de membros da SPAM.

No mesmo ano, o Clube dos Artistas Modernos (CAM), criado por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Caio Prado, realizou a exposição da artista alemã Kaethe Kollwitz.

No final da década, Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho idealizaram os Salões de Maio. A terceira edição do evento, organizado por Flávio de Carvalho, em 1939, mostrou obras abstratas de Joseph Albers, Alberto Magnelli e Alexander Calder. Na ocasião, Flávio de Carvalho lançou um manifesto no qual citava Mondrian e apontava o Surrealismo e o Abstracionismo como as mais importantes tendências contemporâneas. Além disso, a publicação de um catálogo bilíngüe demonstra uma preocupação com a internacionalização do meio artístico brasileiro.

No início da década de 1940, predominaram exposições internacionais com trabalhos de teor realista, expressionista, ou relacionados com a Escola de Paris. Na capital paulista, foram realizadas mostras de arte britânica, canadense, austríaca, francesa, alemã e norte-americana. Algumas delas, de caráter oficial e destinadas a percorrer outras cidades da América, evidenciam a política internacional de intercâmbio cultural ativada pelos Estados Unidos durante a II Guerra. Em 1940, Rio de Janeiro e São Paulo receberam a *Exposição de Arte Francesa*, que apresentou um panorama da pintura daquele país desde o final do século XVIII até a Escola de Paris. Foram mostrados trabalhos de Jacques-Louis David, Ingres, Géricault, Delacroix, Daumier, Courbet, Manet, Degas, Monet, Renoir, Cézzane, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Braque e Matisse. No ano seguinte, as mesmas cidades receberam a mostra *Dürer e a Gravura Alemã* apresentando exemplos da produção gráfica alemã do século XV até o movimento expressionista, contando com trabalhos de Oskar Kokoschka e Kaethe Kollwitz, entre outros.

Para mais detalhes sobre as mostras internacionais nos anos 1930 e 1940, ver: ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena.* São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.

construtivas. No mesmo ano, o MAM/SP inaugurou sua sede com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, com obras de Jean Arp, Alexandre Calder, Robert e Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Joan Miró, Fernand Léger, Alberto Magnelli, e de três brasileiros que, na época, já trabalhavam com abstração: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor.³³ No mesmo ano, o Museu mostrou ainda individuais de Picasso, Diogo Rivera e Kaethe Kollwitz, além de uma exposição com obras da Escola de Paris.

Além de exposições internacionais, os dois museus promoviam uma agenda intensa de cursos e palestras, sendo que a ênfase dos debates era a arte moderna e a questão da abstração. Entre esses eventos, destacam-se as conferências "O que é Arte Figurativa?" e "O que é Arte Abstrata?" na Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1948, proferidas pelo primeiro diretor do MAM/SP, o crítico belga Léon Degand, que estava na cidade cuidando dos preparativos para a inauguração do Museu. Também neste ano, o Masp promoveu uma série de seis palestras sobre história da arte com o crítico argentino Romero Brest, um conhecido defensor das poéticas construtivas. Na ocasião, Brest chamou a atenção para a aplicação de conceitos matemáticos e da geometria na arte concreta.³⁴

Tendo o Museu de Arte Moderna de Nova York como modelo, o MAM/SP investia na formação de um público para a arte moderna. O Masp, apesar de constituir seu acervo com "obras-primas" da pintura ocidental – com destaque para o Renascimento e a pintura francesa do século XVIII e XIX –, com suas exposições didáticas e com a inauguração do Curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC)³⁵, em 1951, promovia uma aproximação entre arte e indústria, demonstrando ter também um intuito educativo voltado para questões da arte moderna.

Em 1950, durante as obras de reforma e ampliação da primeira sede do Masp, na rua 7 de Abril, Geraldo de Barros e Thomaz Farkas foram responsáveis pela montagem de um laboratório de fotografia. No ano seguinte, enquanto Barros fazia uma viagem de estudos pela Europa, Farkas passou a ministrar aulas nesse espaço.

³³ MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Do figurativismo ao Abstracionismo*. São Paulo, 1949.

³⁴ Ainda em 1948, a convite do Masp, René Huygue falou sobre "As tendências da arte contemporânea" e o historiador francês Germain Bazin realizou uma série de conferências.

³⁵ O Instituto de Arte Contemporânea do Masp inaugurou o primeiro curso de desenho industrial do país. Tendo a *Bauhaus* como modelo didático, oferecia aulas de História da Arte, Elementos da Arquitetura, Composição e Desenho Livre.

Além de organizar o laboratório, Geraldo de Barros, por volta de 1950, realizava trabalhos fotográficos de documentação para o Masp. Segundo o fotógrafo German Lorca, ele e Barros registraram a exposição *Mundo Novo no Espaço*, com pinturas, desenhos, projetos e reproduções fotográficas de obras arquitetônicas de Le Corbusier, em 1950, a serviço do Museu.³⁶

No início do ano seguinte, Geraldo de Barros realizou *Fotoformas*, possivelmente a primeira exposição individual de fotografías no Museu de Arte.³⁷ Devido à qualidade abstrato-geométrica de alguns trabalhos, a mostra foi um dos primeiros eventos a reverberar as idéias construtivas em São Paulo.



fig. 3 – *Fotoforma*, c. 1949. Geraldo de Barros.

Fotografia (múltiplas exposições sobre negativo). Acervo Musée de l'Elysée. Segundo o banco de dados da Família Barros, essa obra participou da mostra *Fotoformas*, no Masp, em 1951.

Tal informação é confirmada no livro *Art Treasures of the São Paulo Museum and Development of Art in* Brazil, com texto de Pietro Maria Bardi, que publicou uma foto do espaço expositivo da mostra de Le Corbusier com o crédito de Geraldo de Barros. Além disso, o expediente da revista *Habitat n. 1*, publicada pelo Masp, em 1950, também comprova que Geraldo de Barros prestava serviços fotográficos para o Museu. ³⁷ O pesquisador Rubens Fernandes Júnior, no livro *Labirinto e Identidades* (Ed. Cosac & Naify), afirma que Thomaz Farkas realizou a mostra individual *Estudos Fotográficos*, em 1949, no Masp. Segundo o álbum *Thomaz Farkas, fotógrafo* (Ed. DBA; Melhoramentos), Farkas teria exposto no Museu de Arte, mas isso teria ocorrido em 1948. No entanto, *Estudos Fotográficos* aconteceu no MAM/SP, em 1949, o que pode ser comprovado pelo folheto de divulgação da mostra e através de matérias publicadas na *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia n. 29* (junho de 1949), e no *Boletim Foto Cine n. 39* (julho de 1949). No centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo, não foram encontrados documentos provando que, nos anos 1940, Farkas tenha realizado uma mostra nesta instituição.

Fotoforma (c. 1949) mostra figuras geométricas chapadas em preto e tons de cinza que foram criadas por meio de recursos técnicos próprios da máquina fotográfica, uma câmera *Rolleiflex* que permitia ao artista fazer múltiplas exposições sobre o mesmo negativo. Fotografando várias vezes em contra-luz algo que não é possível identificar, ele construiu triângulos e polígonos irregulares, planos e linhas retas que se sobrepõem e se repetem. Utilizou um método racional e mecânico, sem a intervenção direta de sua mão para criar uma imagem que, teoricamente, pode ser lida por qualquer pessoa de maneira mais ou menos objetiva. Por ser uma fotografía, o trabalho é em si reprodutível, o que condiz com o ideal de aplicação industrial da arte concreta.

De acordo com a professora Ana Maria Belluzzo:

A eliminação de todo o sinal da mão, em favor da instrumentação do desenho à régua, o completo repúdio ao gesto humano domina as artes visuais na concepção dos artistas concretistas. É certo que o caráter impessoal do objeto artístico corresponde à aspiração da linguagem de comunicação universal, destinada a todos, mas significa, sobretudo, o planejamento racional da obra, capaz de torná-la compatível e passível de ser introduzida na ordem produtiva.³⁸

Além de não apresentar sinais de gestualidade, outra afinidade dessa *Fotoforma* com o Concretismo é o fato de que, nela, as figuras geométricas não assumem posições definidas de figura e de fundo, ao contrário, alternam-se no plano do quadro, o que significava a destruição da estrutura estanque que caracterizava os quadros representativos.³⁹

³⁸ BELLUZZO, Ana Maria. "Ruptura e Arte Concreta." In: AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil - Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos e DBA Artes Gráficas, 1998, p. 108.

³⁹ A professora Ana Maria Belluzzo, no texto citado, apresenta a "alternância de valores entre figura e fundo" como uma característica identificada na I Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM/SP, em 1956, que reuniu artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. No entanto, nessa época, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar viam nos trabalhos dos concretos paulistas a persistência da estrutura de uma figura ou um desenho (mesmo geométricos) sobre um fundo. Se observarmos as obras apresentadas na exposição inaugural do Grupo Ruptura, em 1952, a crítica de Pedrosa e Gullar confere. Com exceção dos trabalhos de Geraldo de Barros (ver *Função Diagonal*, Introdução, fig. 5) e de algumas obras de Luiz Sacilotto, a maior parte apresentava figuras geométricas sobre um fundo. Ver: PEDROSA, Mário. "Paulistas e Cariocas"; GULLAR, Ferreira. "Concretos de São Paulo no MAM do Rio". In: AMARAL, Aracy (supervisão, coord. geral e pesquisa). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 – 1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977; CINTRÃO, Rejane (curadora). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

A exposição de Max Bill no Masp – considerada um marco de introdução do Concretismo no Brasil⁴⁰ – foi inaugurada em primeiro de março de 1951, dois meses depois da exibição de *Fotoformas*.

Mas é interessante notar que a mostra de Bill vinha sendo anunciada pelos jornais Diário de São Paulo e Diário da Noite – ambos do Grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand, idealizador e patrono do Museu – desde agosto de 1949. Neste ano, os periódicos já divulgavam a importância do artista suíço para a arte contemporânea e tentavam instruir os leitores sobre os pressupostos do Concretismo:

Desta vez, o Museu entrou em entendimentos diretos com uma das mais importantes personalidades do mundo artístico do século. Trata-se de Max Bill, arquiteto suíço cujas idéias e realizações foram de vital importância no desenvolvimento da arte abstracionista. Assim é que, depois dos primeiros manifestos futuristas, vários artistas que, deste movimento tiraram várias conclusões estéticas, dirigiram-se para outros caminhos da arte abstracionista. Malevitch, por exemplo, (...), liderou uma corrente em que se dava grande importância à máquina e às leis físico-matemáticas em geral. Alguns dos artistas que pertencem a essa corrente tornaram-se dissidentes e constituíram o 'construtivismo'. (...), evidenciaram os construtivistas as suas idéias: realizar uma concepção plástica do tempo e do espaço: esculturas abstratas em que o espaço e o tempo tomaram volume e restringiram superfícies.⁴¹

Max Bill foi um dos divulgadores e ampliadores da concepção de arte concreta teorizada por Theo Van Doesburg, em 1930. É curioso notar que, apesar de promover sua obra, o texto dos jornais erra ao vinculá-la ao abstracionismo, pois uma de suas principais características foi justamente a contraposição entre os conceitos de arte concreta e abstrata. Para ele, a obra é em si uma idéia concreta no mundo e não a representação de aparências, conceitos ou sentimentos abstratos.

No mesmo ano de sua individual em São Paulo, Bill participou da I Bienal Internacional do MAM/SP, sendo premiado com a escultura *Unidade Tripartida*⁴².

25

Museu de Arte Assis Chateaubriand.

⁴⁰ PEDROSA, Mário. "A Bienal de cá para lá." In: PEDROSA, Mário. (organização Otília Arantes). *Política das* Artes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 249.

⁴¹ Texto sem referência do autor. "No Museu de Arte a obra completa de Max Bill. O que será a exposição do famoso pintor, escultor, arquiteto e artista gráfico suíço." São Paulo: Diário de São Paulo, 21 de agosto de 1949. A mesma matéria, na íntegra, foi publicada no *Diário da Noite*, em 22 de agosto de 1949. A exposição foi anunciada por esses jornais em 1949 e durante o ano seguinte, sendo sucessivas vezes adiada. A mostra acabou por se inaugurada apenas em 01 março de 1951, conforme o convite de abertura. Sobre o assunto, ver correspondência pessoal entre Max Bill e Pietro Maria Bardi no Centro de Documentação do

⁴² O prêmio foi patrocinado pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo e seu valor era o dobro daquele oferecido pela Bienal de Veneza na época. Segundo Maria Cecília França Lourenço, os doadores dos

As Bienais consolidaram o prestígio da arte abstrata e concreta tornando-se grandes veiculadoras de informação internacional e, por meio dos prêmios, determinando quais eram as tendências mais avançadas. 43 Em sua primeira edição, a condecoração de Max Bill e a presença da delegação suíça com obras de filiação construtivista foram impulsos definitivos para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil.

Na I Bienal, Ivan Serpa recebeu o prêmio de jovem pintor e Geraldo de Barros foi condecorado por sua participação com duas monotipias que evidenciavam sua afinidade com a obra de Paul Klee⁴⁴. Além disso, participaram também Almir Mavigner e Abram Palatinik com obras abstrato-geométricas.

Esses quatro artistas eram próximos do crítico Mário Pedrosa que, na época, através de seus artigos no jornal Correio da Manhã, no Rio de Janeiro, tornou-se o principal divulgador da arte abstrata e concreta no Brasil. Em torno de 1947, com o incentivo de Pedrosa, Serpa, Mavigner e Palatinik formaram um núcleo de arte concreta no Rio de Janeiro. Em torno de 1949, mesmo vivendo em outra cidade, Geraldo de Barros esteve próximo das discussões que aconteciam no Rio. 45

Concomitantemente, ele participava do círculo de artistas paulistas interessados pela abstração e que, em seguida, formariam o grupo concreto. Waldemar Cordeiro, considerado como o líder do grupo, em sua coluna no jornal Folha da Manhã, protagonizava o debate em defesa do abstracionismo em São Paulo. 46 Cordeiro também participou da I Bienal com um trabalho abstrato.

Por outro lado, apesar do destaque conferido às poéticas concretas e abstratas, na época de suas fundações, os Museus e a Bienal atuaram também no sentido de legitimar as

prêmios eram entidades interessadas em vincular sua imagem às idéias de vanguarda e progresso associadas às bienais: entidades financeiras, firmas de construção civil, fábricas recém criadas e famílias tradicionais. Ver: LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus Acolhem Moderno. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 115 e 122. ⁴³ LOURENÇO, *Op. cit.*, p. 105.

⁴⁴ Ver fig. 3 da Introdução.

⁴⁵ Veremos adiante que em torno de 1949 Geraldo de Barros passou a visitar o ateliê ocupacional dirigido pela médica Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Além disso, frequentava o círculo de artistas que se reunia em torno de Mário Pedrosa na mesma cidade.

⁴⁶ Em 1949 e 1950, o termo abstracionismo é usado com freqüência por Cordeiro. Nessa época, ele se autodenomina, assim como seus colegas que trabalham na mesma linha, como um artista abstracionista. No entanto, em 1949, suas idéias sobre a arte abstrata já estão conectadas à reivindicação de uma linguagem plástica autônoma, bem como à noção de despersonalização e de objetividade da obra, o que demonstra afinidades com o Concretismo. "Defendemos a linguagem real da pintura que se exprime com linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser pêras nem homens", Cordeiro escreveu na Revista dos Novíssimos n.1, em 1949. BANDEIRA, João.(org.) Arte Concreta Paulista: documentos. São Paulo, Cosac & Naify e Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 17.

obras dos artistas ligados ao modernismo histórico brasileiro, principalmente aqueles relacionados à Semana de Arte Moderna de 22.⁴⁷

Em 1948, o Masp apresentou mostras retrospectivas de Portinari e Di Cavalcanti. Em 1949, de Anita Malfatti e, em 1951, de Lasar Segall. Em 1950, o MAM/SP mostrou uma retrospectiva de Tarsila do Amaral e, na I Bienal Internacional, foram homenageados com salas especiais Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Candido Portinari, Bruno Giorgi e Lasar Segall.

Crescimento urbano e industrial: São Paulo torna-se uma metrópole

No final dos anos 1940, sobretudo pela atuação dos Museus, as poéticas construtivas encontraram um ambiente de relativa aceitação em São Paulo.

O segundo pós-guerra representa o momento em que, no processo de industrialização vivido pelo país durante o século XX, pela primeira vez os lucros da produção industrial superaram os da economia agrícola. Tanto o governo ditatorial do Estado Novo (1937-1945), quanto o regime democrático que o seguiu promoveram políticas de estímulo à produção de bens básicos e ao mercado interno que acabaram por favorecer o desenvolvimento da indústria nacional.

Segundo a socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda, em relação ao parque industrial do país em 1958, na década de 1940 haviam sido construídas mais da metade das indústrias mecânicas, um terço das metalúrgicas e um quarto daquelas destinadas à produção de material elétrico e de comunicação.⁴⁸

Nessa época, a população brasileira cresceu cerca de 45%, e metade desse montante foi absorvido pelas áreas urbanas. Milhões trocaram o campo pela cidade e o país recebeu novas levas de imigrantes, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que fez com que a classe operária urbana crescesse mais que o dobro.

A capital paulista foi o epicentro desse processo. As profundas transformações econômicas e urbanísticas por ela vividas caracterizaram sua transformação definitiva em

⁴⁸ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001, p. 53.

⁴⁷ CHIARELLI, Tadeu. "Contexto: sobre a arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção José e Paulina Nemirovsky". In: MILLIET, Maria Alice. *Coleção Nemirovsky*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

metrópole. A expansão da atividade siderúrgica e da produção de concreto armado impulsionou a construção civil e a verticalização da cidade. De acordo com dados estatísticos do período, entre 1949 e 1952, foram levantados quase 100 mil novos edifícios, o que tornava São Paulo uma das cidades que mais se edifícava no mundo.⁴⁹

O contexto de prosperidade econômica, aliado ao fim da II Guerra Mundial e à instauração do regime democrático no país, a partir de 1945, gerou um forte sentimento de otimismo e de crença no progresso. Diversas camadas da sociedade, de economistas à classe artística, viam a industrialização como um caminho definitivo para o desenvolvimento e para a independência do país em relação ao capital estrangeiro.

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos tendências artísticas que resgatavam pressupostos do Expressionismo histórico ganhavam espaço, em países como o Brasil e a Argentina, artistas de vanguarda voltavam-se para o Construtivismo. Sem ter vivenciado a devastação da guerra, parte da população brasileira – sobretudo a que vivia nos grandes centros urbanos – via com confiança o sonho da modernização. De acordo com Nascimento Arruda, a cultura racionalista, pautada na valorização do progresso, tornou o Concretismo um fenômeno profundamente enraizado em São Paulo.⁵⁰

Na década de 1950, a geometria estava presente no cotidiano da cidade não apenas através da arquitetura moderna, que nessa época teve um grande impulso, mas em diferentes produtos culturais como roupas, logotipos, móveis e materiais gráficos.

Segundo Maria Cecília França Lourenço, nesses anos, "São Paulo quer ser Nova York, a capital dos negócios e da cultura." A imagem da metrópole moderna, da "locomotiva do Brasil", interessava em particular aos grandes empresários locais que patrocinaram a construção de um ambiente cultural identificado com os valores atribuídos à arte moderna: "(...) arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor." ⁵²

Surgiam em São Paulo mecenas vigorosos o suficiente para investir em instituições artísticas de grande porte.

28

⁴⁹ BREFE, Ana C. Fonseca. As cidades brasileiras no pós-guerra. São Paulo: Atual, 1995, 1995, p. 13.

⁵⁰ ARRUDA, *Op. Cit.*, p. 38.

⁵¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Op. cit.*, p. 20.

⁵² Idem, p. 13.

O Masp foi criado em 1947⁵³ por iniciativa de Assis Chateaubriand – então o maior empresário brasileiro na área de comunicação – que, em 1950, fundaria a primeira rede televisiva do país, a TV Tupi. O MAM/SP⁵⁴ foi inaugurado por Francisco Matarazzo Sobrinho, industrial do ramo da metalurgia, também patrocinador do Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).⁵⁵

Esses investimentos, além de empreendimentos arquitetônicos como a construção do Parque do Ibirapuera, inaugurado durante os festejos do IV Centenário de São Paulo, em 1954, demonstram que a aproximação entre arte, técnica e indústria foi um fenômeno social amplo, não apenas exclusivo das artes visuais.

No entanto, como em outros momentos da história do Brasil, a modernização ocorrida durante o pós-guerra não foi um processo desprovido de contradições. ⁵⁶

Em *De Comunidade à Metrópole. Biografia de São Paulo⁵⁷*, livro lançado durante os festejos do IV Centenário, o historiador americano Richard M. Morse já chamava a atenção para aspectos problemáticos do processo de industrialização da cidade. Apesar de ser "o maior foco de concentração industrial da América Latina"⁵⁸, o autor destaca seu crescimento desordenado e, nos anos do pós-guerra, a obsolescência do maquinário de suas fábricas, a persistência do trabalho manual em pequena escala, a dificuldade de organização sindical, a predominância da mão-de-obra não especializada e a falta de um mercado competidor.⁵⁹

No campo político, o regime inaugurado com o governo de Eurico Gaspar Dutra – eleito em 1945 com o apoio de Vargas – não era uma democracia irrestrita. No fim dos

29

-

⁵³ A inauguração do Masp contou com a presença de Eurico Gaspar Dutra, presidente da República, e de Nelson Rockefeller, presidente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

⁵⁴ Fora de São Paulo, foram fundados, na mesma época, MAM / Rio de Janeiro (1949), MAM / Florianópolis (1949), MAM / Resende (1950) e MAM / Bahia (1959).

⁵⁵ Para mais dados sobre os empreendimentos culturais em São Paulo na década de 1950, ver: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

⁵⁶ Sobre projetos que, no início do século XX, visavam a modernização do Brasil, mas foram implantados pelas elites políticas de modo autoritário e arbitrário, gerando violentos conflitos sociais, ver: SEVCENKO, Nicolau. "Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão de progresso." In: SEVCENKO, Nicolau (org.) & NOVAIS, Fernando. *República: da Belle Époque à Era do Rádio. História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵⁷ MORSE, Richard M. *De Comunidade à Metrópole. Biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, Serviço de Comemorações Culturais, 1954.

Richard Morse esteve no Brasil entre 1947 e 1948, em viagem financiada pelo Departamento dos Estados Unidos, para a realização da pesquisa que serviu de base para o livro.

⁵⁸ Idem, p. 235.

⁵⁹ Idem, p. 245.

anos 1940, surgia um mundo polarizado pela Guerra Fria, e o governo Dutra se posicionou ao lado do capitalismo norte-americano. Em 1947, o Partido Comunista Brasileiro foi posto na ilegalidade e, no ano seguinte, seus parlamentares tiveram os mandatos cassados. Além disso, também o direito de greve era limitado por lei.⁶⁰

Ainda assim, naquele momento, predominava a confiança no desenvolvimento e na possibilidade de transformação. Na literatura e nas artes visuais, produtores culturais ligados ao Concretismo propunham a participação efetiva da arte na construção de uma sociedade mais justa, igualitária e organizada conforme pressupostos racionais.

Em concordância com essa ideologia, nos anos 1950, Antônio Maluf, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilloto, bem como os poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos exerciam profissões ligadas à indústria: trabalhavam com desenho industrial, artes gráficas, paisagismo, ilustração e publicidade.

Barros era bancário e, no início da década de 1950, passou a desenvolver projetos gráficos e a trabalhar na área de *design* industrial. Entre 1954 e 1964, integrou a Comunidade de Trabalho Unilabor, que possuía uma fábrica de móveis desenhados pelo artista. A empresa – uma tentativa efetiva de realização dos ideais construtivistas de democratização da arte através do *design* – era um projeto de auto-gestão operária onde os lucros eram divididos igualitariamente entre todos que nela atuavam. ⁶¹ Paralelamente, em 1956, Barros foi sócio também do artista gráfico Alexandre Wollner no escritório Form-Inform. ⁶²

No entanto, o projeto dos concretistas era paradoxal, pois pretendia conciliar o ideal socialista de construção de um mundo mais equilibrado com o desenvolvimento industrial capitalista vinculado à entrada maciça de investimentos estrangeiros no país. Numa nação

⁶¹ Sobre a atuação de Geraldo de Barros na Unilabor, ver: CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

⁶⁰ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1997, p. 401 e 402.

⁶² Em 1956, Barros e Wollner distribuíam informes aos clientes com a intenção de expor sua metodologia de trabalho. Os textos eram quase manifestos: "Criamos objetos que o homem precisa e pode usar. Nós entendemos o ornamento e toda a arte de adição decorativa como diminuição da capacidade do objeto e de sua qualidade estética. (...) O bom objeto deverá expulsar o mau objeto do mercado, como consta nas metas de trabalho do Form-Inform." WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 127.

Com o fim da Unilabor, na década de 1960, Barros continuou trabalhando com desenho industrial e abriu a fábrica de móveis Hobjeto que se tornou um sucesso empresarial, chegando a contar com cerca de 700 funcionários nos anos 1970.

que tinha um longo histórico de dependência econômica externa e na qual o desenvolvimento técnico e científico sempre se concentrou numa única região, o Sudeste, a vontade de socializar a arte por meio da produção industrial, a longo prazo, não se mostrou viável.

Grupo Ruptura

Luiz Sacilotto conta que parte do grupo concreto paulista – ele, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Lothar Charoux – aproximou-se pela primeira vez durante a *vernissage* da exposição *19 Pintores*, em 1947, da qual participou com Charoux.⁶³

Nessa época, os quatro artistas trabalhavam com uma pintura de orientação expressionista, mas já tinham em comum a preocupação com a renovação da linguagem artística local. Por volta de 1949, se encontram com freqüência na Biblioteca Municipal, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte (o "Clubinho"), no bar do MAM ou na casa de algum dos integrantes para discutir as tendências da arte abstrata. Por volta de 1950, além dos nomes já mencionados, Kazmer Féjér, Leopoldo Haar e Anatol Wladslaw também freqüentavam essas reuniões.

Os artistas que em 1952 formaram o Grupo Ruptura tinham em comum a preocupação com a função social do artista. Unia-os o ideal construtivo de produzir uma arte capaz de transformar a percepção da 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.

Pelo fato de possuir uma formação teórica mais sólida que os outros integrantes do grupo, pela sua personalidade expansiva e também porque era colunista do jornal *Folha da Manhã*, Waldemar Cordeiro ficou conhecido como líder do movimento. Desse modo, muitas de suas concepções pessoais acabaram sendo divulgadas como idéias que

31

.

⁶³ WILDER, Gabriela Suzana. Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50. São Paulo, 1982. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, p. 44.

⁶⁴ Conforme o mesmo depoimento de Sacilotto citado por Gabriela Wilder.

norteariam a produção dos demais integrantes, o que nem sempre se verifica nas obras de todos os artistas do Ruptura.

Na fala de Cordeiro, há uma forte oposição entre objetividade e subjetividade. Em sua defesa da abstração, mostrava-se contrário às temáticas sociais, nacionais, e às obras que revelavam uma dimensão subjetiva do fazer artístico. Defendia a arte como uma realidade autônoma, construída exclusivamente pelo pensamento racional e, por isso, defendia o uso de materiais industriais e de instrumentos de precisão – régua e compasso – como estratégias para a criação de obras impessoais que se aproximavam de objetos produzidos em série.

As principais referências do artista eram o teórico da arte alemão Konrad Fiedler e o pensador marxista, criador do Partido Comunista Italiano, Antonio Gramsci. Fiedler, no século XIX, criou o conceito de "pura visualidade", segundo o qual a arte é em si uma realidade e uma forma de conhecimento que nada deve representar a não ser a si própria. Gramsci, integrante do movimento socialista, reivindicava a participação ativa do intelectual na vida prática, o que Cordeiro incorporou em sua defesa constante pela integração do trabalho do artista na sociedade.

Apesar de participar do Grupo Ruptura e de apresentar-se como um artista concreto, operando, por volta de 1952, de acordo com as noções construtivas já mencionadas, Geraldo de Barros tinha parâmetros teóricos distintos dos de Cordeiro. Seu mentor intelectual era Mário Pedrosa⁶⁵, que conheceu por volta de 1949, tendo sido influenciado por sua tese sobre a Teoria da *Gestalt*. Apesar de ser um defensor do projeto social concreto, o crítico não excluía a noção de subjetividade com a mesma radicalidade com que fazia Cordeiro.

O próprio Pedrosa destacou o entusiasmo de Geraldo de Barros pelas experiências de terapia ocupacional com esquizofrênicos coordenadas pela médica Nise da Silveira, no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, como um marco de diferenciação entre as concepções de Barros sobre o Concretismo daquelas de Waldemar Cordeiro. 66

No entanto, apesar dessas diferenças, o Manifesto Ruptura, assinado por **todos** os integrantes do grupo, em 1952, marcava uma posição contrária às tendências artísticas

⁶⁵ Segundo depoimento de Barros em: COUTINHO, Wilson. "Um retorno à utopia". *Folha de São Paulo*, 22 de maio de 1986.

⁶⁶ PEDROSA, Mário. "A Bienal de cá para lá", p. 258.

ligadas à noção de subjetividade como o Expressionismo, o Surrealismo e a arte feita por crianças e "loucos", pois as classificava como "o velho" na arte.

O texto defendia a idéia de linguagem plástica autônoma e propunha um rompimento total com o passado reivindicando uma distinção clara e absoluta entre "o novo" e "o velho". Esse radicalismo era também uma estratégia de combate à arte figurativa de temática social e nacional predominante no modernismo brasileiro até os anos 1940, cujos representantes eram contrários a qualquer tipo de abstração.

Apesar da mostra inaugural do Grupo Ruptura ter sido precedida pela I Bienal de Artes do MAM/SP que, como foi visto, havia respaldado a abstração e o Concretismo no Brasil, essas questões continuavam polêmicas. Por isso, o Manifesto assume um tom extremista comum às vanguardas artísticas do início do século XX.

Isso faz pensar que, possivelmente, a adesão de Barros ao manifesto veio da necessidade estratégica de se aliar a quem, no contexto paulistano, marcava um posicionamento duro contra vertentes consideradas por ele, nesse momento, como retrógradas (a figuração nacionalista e tendências abstratas gestuais como o Expressionismo Abstrato) e não de uma adesão irrestrita aos pressupostos do texto.

Para compreender as forças envolvidas no embate entre figuração e abstração desencadeado em São Paulo por volta de 1948, é preciso resgatar as características do modernismo predominante na arte brasileira até essa data. A atenção dispensada a esse período se justifica pelo fato de que as *Fotoformas* foram desenvolvidas em paralelo aos debates e representam também um posicionamento de Barros perante a discussão.

Antes dos Museus, antes das Bienais

Até metade dos anos de 1940, a arte moderna produzida no Brasil manteve-se predominantemente ligada à figuração e às técnicas tradicionais como pintura, desenho, gravura e escultura. Os artistas haviam se afastado dos estereótipos acadêmicos e se aproximado dos pressupostos do Expressionismo, da pintura metafísica italiana, do Cubismo e do Futurismo, mas, quase sempre, mantiveram-se comprometidos com a representação da realidade social e humana do país. Até o pós-guerra, não houve um grupo engajado na busca de uma plástica autônoma, desvinculada de qualquer tipo de

representação, como aconteceu com as vanguardas européias ligadas à abstração lírica ou construtiva. Tampouco um grupo questionando o conceito de arte e suas instituições, como fizeram os dadaístas.

Entre as exceções, sempre pontuais e isoladas, estão as *performances* de Flávio de Carvalho, que podem ser relacionados ao Dadá, ao Surrealismo e ao Expressionismo⁶⁷, e as esculturas abstrato-geométricas do arquiteto Jacob Ruchti mostradas no III Salão de Maio, em 1939.⁶⁸

Na década de 1920, as formas geométricas eram signos de modernidade e atualização, mas não chegavam a protagonizar as telas dos artistas locais. A abstração geométrica surgia como pano de fundo de pinturas, cujo motivo principal era figurativo, ou, então, nas roupas e nos ambientes que envolviam as personagens retratadas nas telas. Imagens não figurativas são encontradas apenas em exercícios descontínuos de artistas como Vicente do Rego Monteiro, Lasar Segall e Ismael Nery.⁶⁹

De acordo com Annateresa Fabris, as peculiaridades do modernismo no Brasil se explicam, em parte, pelo fato de não ter havido, no país, até a década de 1920, um processo de industrialização desencadeador de grandes transformações econômicas e urbanísticas⁷⁰. Além disso, de acordo com a historiadora:

(...) a idéia de modernidade que vigorava no grupo modernista, (...) denota muito mais um desejo de atualização do que propriamente uma revisão profunda dos conceitos de arte e de obra de arte. É impossível não associar o não radicalismo da concepção brasileira de arte moderna ao momento histórico em que essa idéia é gestada, marcado não pelo ímpeto destrutivo das vanguardas históricas, e sim pelo olhar retrospectivo da volta à ordem, normalizadora dos 'excessos' cometidos no começo do século e restauradora do verdadeiro sentido da arte.⁷¹

⁶⁷ CHIARELLI, Tadeu. "Introdução". In: *Conciliando contrários: um modernismo que veio depois*. Vol. I. São Paulo: ECA/USP, Tese de livre-docência, 2005, p. XXXII.

⁶⁸ ZANINI, Walter. "Transformações Artísticas de 1930 ao período da Segunda Guerra Mundial." In: ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2 v., p. 585

Em 1941, Ruchti publicou na revista *Clima* um artigo intitulado "Construtivismo", aonde expunha as origens e preceitos desse movimento.

⁶⁹ AMARAL, Aracy. "Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil". In: _____. (coord.) *Arte construtiva no Brasil - Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos e DBA Artes Gráficas, 1998, p. 29 a 46.

⁷⁰ FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari. Artistas Brasileiros 4*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 161.

⁷¹ Idem, p. 160.

Essas singularidades não significam que não tenha havido uma arte moderna no Brasil até os anos 1950, e sim que, tanto a concepção de arte autônoma e universal quanto práticas ligadas às novas tecnologias não correspondiam às necessidades e às condições histórico-culturais locais.

Também o professor Tadeu Chiarelli enfatiza o vínculo dos modernistas brasileiros – sobretudo do escritor e crítico Mário de Andrade – com os pressupostos do Retorno à Ordem, vertente artística que surgiu na Europa no período entre guerras. Esse movimento foi uma reação à desestabilidade estética provocada pelas vanguardas das duas primeiras décadas do século XX, pois resgatou o gosto pela pintura "bem feita", figurativa e, em alguns casos, realista. Seus agentes acreditavam que a questão central da obra era sua estrutura plástica, mas não excluíam a importância do assunto retratado. Além disso, dedicaram-se à recuperação de tradições e culturas visuais nacionais. Na Alemanha, o movimento Nova Objetividade; na Itália, Pintura Metafísica e *Novecento*; e, na França, as obras de André Lhote, Metzinger, Léger, Derain e Bonnard são identificadas com os ideais do Retorno à Ordem.

Segundo Chiarelli, em compasso com essa tendência internacional, os modernistas que atuavam no Brasil, sobretudo nos anos 1920 e 1930, renovavam suas referências artísticas e, ao mesmo tempo, respondiam à necessidade preconizada pela crítica local de criar imagens que retratassem a paisagem física e humana do país. ⁷³ Para Mário de Andrade, o mais influente crítico a partir de 1922, até a primeira metade dos anos 1940⁷⁴, a "arte brasileira" deveria representar o "homem brasileiro". Além disso, a defesa de uma arte comprometida com questões sociais seria uma bandeira de Andrade até o fim de sua vida, o que teve forte ressonância entre artistas e também entre outros críticos locais. ⁷⁵

⁷² CHIARELLI, Tadeu. "Introdução". In: Conciliando contrários: um modernismo que veio depois.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Mário de Andrade faleceu em 1945. Nesse mesmo ano, Mário Pedrosa começa a publicar textos em defesa da abstração em sua coluna no jornal *Correio da Manhã*. A partir de então, Pedrosa tornou-se a principal referência crítica para as novas gerações que se ligavam às poéticas abstratas e construtivas.

⁷⁵ CHIARELLI, Tadeu. "Introdução". In: *Conciliando contrários: um modernismo que veio depois*. p. XXXVI e XXXVII.

No catálogo da I Exposição de Arte Moderna organizada em 1933 pela SPAM, Mário de Andrade, reticente em relação às poéticas abstratas e temendo sua influência, reclamou: "É uma falha sensível essa ausência de arte social entre nós, a não ser que compreendamos como tal o diletantismo estético, caracterizadamente burguês, em que persistimos." (citado em ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena.* São Paulo: Nobel, Edusp, 1991, p. 80).

Do ponto de vista da educação artística institucional, até os anos 1940, ainda eram poucas as possibilidades de formação. Na então capital federal havia a Escola Nacional de Belas Artes, onde o ensino permanecia resistente ao modernismo. Em São Paulo, antes da criação dos cursos do Masp e do MAM, existia o Liceu de Artes e Oficios, que oferecia uma instrução básica, a Escola de Belas Artes e a Associação Paulista de Belas Artes, ambas caracterizadas pelo ensino conservador.⁷⁶

Na década de 1930, em busca de uma formação alternativa a essas instituições, foram criados o Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e o Grupo Santa Helena, em São Paulo. Nos dois casos, os artistas se afastaram das regras acadêmicas rígidas sem, no entanto, se interessar pela abstração ou pelos comportamentos de vanguarda. Quanto à temática, voltaram-se para assuntos regionais e próximos de seu cotidiano: paisagens urbanas e suburbanas, cenas de operários, objetos pessoais, retratos e auto-retratos.

Do ponto de vista estético, segundo Walter Zanini, no Núcleo Bernardelli, a reação ao academicismo foi uma assimilação tardia do Impressionismo e do Pós-Impressionismo.⁷⁷ No Grupo Santa Helena, as principais referências eram também estas, sendo que se destacava a atenção dada a Cézanne e ao Expressionismo, principalmente aos gestos incisivos de Van Gogh. Além disso, na produção paulistana percebe-se também o contato com o *Novecento* italiano.⁷⁸

Já em sua versão sobre a história da arte moderna no Brasil, Mário Pedrosa destacava a arquitetura realizada nos anos 1930, com o patrocínio do governo ditatorial de Getúlio Vargas, como a segunda etapa do modernismo no país. A primeira havia sido a Semana de 22.

O crítico considerava a funcionalidade da arquitetura moderna como um dado cultural que antecedeu e repercutiu na implantação dos ideais construtivistas presentes nas artes visuais nas décadas seguintes.⁷⁹ Mesmo que os projetos não tenham acarretado em

⁷⁶ ZANINI, Walter. "Transformações Artísticas de 1930 ao período da Segunda Guerra Mundial, ...p. 643. A capital paulista contava ainda com o Sindicato dos Artistas Plásticos. Esta instituição era a antiga Sociedade Paulista de Belas Artes que, em 1936, devido às leis trabalhistas do governo Getúlio Vargas, foi transformada em Sindicato. Cabe ressaltar que, entre 1936 e 1949, a associação organizou Salões com a presença a cada ano mais constante de artistas modernos, entre eles, membros do Grupo Santa Helena.

⁷⁷ Idem, p. 599.

⁷⁸ Idem, p. 585.

⁷⁹ PEDROSA, Mário. "A Bienal de cá para lá" ..., p. 222.

mudanças sociais efetivas⁸⁰, com o fim da II Grande Guerra, o Brasil era conhecido internacionalmente como um país de vanguarda nessa área.⁸¹

Apesar do sucesso internacional da arquitetura brasileira, em São Paulo, antes da criação do Masp e do MAM, as principais referências de produção artística moderna eram ainda os trabalhos daqueles ligados direta ou indiretamente ao modernismo de 1922, como Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, além de Candido Portinari, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Ernesto Di Fiori, Yoshyia Takaoka, Mick Carnicelli e artistas do Grupo Santa Helena. ⁸² Internacionalmente, prevaleciam o Pós-Impressionismo e a Escola de Paris como os principais parâmetros.

Figuração X abstração e outros paralelos com o debate crítico internacional

Em São Paulo, os conflitos entre abstração e figuração se intensificaram em 1948, quando Degand realizou duas conferências no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo. No mesmo ano, Di Cavalcanti que fazia uma exposição individual no Masp, durante uma palestra no Museu, declarou:

O que acho, porém vital, é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. Estes artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios. (...) Os apologistas dessa arte, como o senhor Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível.⁸³

No ano seguinte, a mostra inaugural do MAM, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, com curadoria de Degand, acirrou ainda mais a discussão. Apesar de Sérgio Milliet, no texto de apresentação do catálogo, afirmar que a exposição não tinha a intenção de

⁸⁰ Segundo Argan, entre os princípios gerais que regeram a arquitetura moderna que se desenvolveu em todo o mundo, está "(...) a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade." ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 263.

⁸¹ Em 1937, os arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado, Afonso Reidy, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, executaram o projeto concebido por Le Corbusier para o prédio do Ministério da Educação e da Saúde no Rio de Janeiro. O arquiteto Le Corbusier já havia realizado projetos no Brasil na década de 1930 e, nesse sentido, sua exposição individual no Masp, em 1950, com pinturas, desenhos, projetos e fotografias de construções, era também uma maneira de enfatizar o aspecto construtivo de nosso passado modernista.
82 CARELLI, Antônio. Entrevista realizada em Caraguatatuba, em 20 de novembro de 2004.

⁸³ DI CAVALCANTI, Emiliano. "Realismo e Abstracionismo". *Fundamentos*. São Paulo: agosto de 1948, p. 241-246.

privilegiar nenhuma tendência da arte contemporânea, a maior parte das obras expostas eram abstrações.

No catálogo, Degand apresentou os pressupostos da abstração e expôs sua visão da história da arte, sugerindo que esta caminhava "do figurativismo ao abstracionismo". Na ponta desse processo, estariam os contemporâneos conscientes da autonomia da arte. O crítico também afirmava que, devido à vontade dos artistas de se concentrarem cada vez mais nas especificidades das linguagens, eles assumiam uma nova postura em relação às aparências do mundo exterior:

"(...) se a pintura se basta a si mesma e não deve ser outra coisa 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 — i. é, forma e cor expressivas por si mesmas — é precisamente a representação dos dados visíveis do mundo exterior."

Para se livrar de qualquer tipo de "subordinação", de acordo com Degand, os artistas contemporâneos suprimiam o assunto de suas obras, ou então sujeitavam o tema às especificidades da expressão plástica: o plano, a cor, as formas ou, no caso da escultura, o volume.

Ao excluir a importância do assunto na arte, Degand entrava em conflito com intelectuais e artistas que confiavam na idéia de que o compromisso com questões sociais passava pela representação da "identidade cultural" do país: herdeiros de Mário de Andrade como Ibiapaba Martins e Sérgio Milliet, por exemplo, e artistas ligados ao PC do B ou PCB como Di Cavalcanti e Portinari, além de integrantes do Clube da Gravura de Porto Alegre.

A discussão colocava São Paulo em sintonia com o debate crítico internacional, em que um dos focos era também a oposição entre figuração e abstração. No entanto, a princípio, as poéticas abstratas construtivas que ascenderam na América Latina eram fundamentalmente distintas daquelas que predominaram na Europa e nos Estados Unidos durante o pós-guerra.

A destruição de importantes cidades européias, o bombardeio atômico do Japão e a divulgação dos ocorridos nos campos de concentração nazistas fizeram com que o continente europeu vivesse uma profunda crise de seu sistema filosófico e cultural fundado

_

⁸⁴ DÉGAND, Léon. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Do figurativismo ao Abstracionismo. São Paulo, 1949, p. 27.

no pensamento científico racional. Nas artes, não foi o Concretismo de Max Bill a tendência predominante, mas sim o Informalismo, que Giulio Carlo Argan considerou como o "documento desesperador de uma civilização em crise." ⁸⁵

Segundo o historiador italiano, com o fracasso do projeto da *Bauhaus* de unir arte e indústria e com a falta de êxito do Realismo Socialista⁸⁶, predominava na Europa a noção de que a relação entre arte e sociedade havia se tornado impossível. Para alguns, a arte havia perdido seu poder de comunicar, o que gerou o desejo de agir diretamente sobre a matéria, sem a intermediação da linguagem racional ou da técnica.⁸⁷

Numa realidade desesperadora, na qual a razão nada podia diante da violência das políticas totalitárias, diversos artistas se voltaram para poéticas influenciadas pelas filosofias da crise, especialmente pelo Existencialismo de Jean-Paul Sartre. A sensação de impotência se traduzia no sentimento de que não era mais possível transformar a realidade por meio da arte.

Durante e após o conflito, em países que haviam sofrido com a ocupação alemã – França, Holanda, Bélgica e Dinamarca, por exemplo – surgiram poéticas neo-expressionistas desenvolvidas por artistas como Fautrier, Dubuffet e pelo Grupo CoBrA. Esses trabalhos ajudam a situar a obra fotográfica de Geraldo de Barros numa dimensão que vai além de seu vínculo com o Construtivismo, pois apresentam diversas analogias formais com as *Fotoformas* gravadas com ponta seca e nanquim sobre o negativo.⁸⁸

Na Holanda, entre 1948 e 1951, o CoBrA – que reuniu artistas de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, daí a origem de seu nome – revitalizou o Expressionismo e as idéias surrealistas relativas ao automatismo psíquico. Admiradores de Paul Klee e de Miró, buscavam superar a dicotomia entre figuração e abstração e se interessavam pela produção de pessoas sem formação artística, especialmente de crianças e de doentes psiquiátricos. O

_

⁸⁵ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 534.

⁸⁶ O Realismo Socialista foi a doutrina cultural anunciada por Moscou, em 1934, com o intuito de diferenciar a arte legitimadora do regime stalinista das correntes experimentais e vanguardistas da arte revolucionária russa. Segundo seus princípios, a arte deveria ser realista, estritamente figurativa e representar os males sociais causados pelo sistema capitalista, além de exaltar a força e as qualidades morais do trabalhador proletário. "A doutrina do Realismo Socialista vulgarizava as teorias de Marx e Engels e opunha-se a todas as formas de modernismo (inclusive as influenciadas pelo marxismo), (...)". FRANCINA, Francis. "Atitudes: origens e diferença cultural." In: HARRIS, Jonathan, *et alli. Modernismo em Disputa. A arte desde os anos quarenta.* São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 129.

⁸⁷ ARGAN, *op. cit.*, p. 547 a 551.

⁸⁸ No Capítulo II, as informações aqui apresentadas sobre o Grupo CoBrA e *art brut* servirão de base para análises sobre as *Fotoformas* gravadas.

grupo assumia uma postura antiestética contrária a práticas culturalmente consagradas e a todo tipo de formalismo. Mesmo sendo um movimento internacional, como resposta aos anos de censura, valorizava a liberdade de expressão e procurava retomar valores culturais locais que haviam sido reprimidos durante a guerra.

Na França, em meados dos anos 1940, também com o objetivo de desmistificar e democratizar a prática artística, Jean Dubuffet passou a colecionar trabalhos feitos por crianças, pacientes psiquiátricos, pessoas marginalizadas e distantes do meio profissional. Para ele, esses sujeitos não haviam sofrido influência da tradição e, por isso, seriam capazes de produzir uma arte "pura", afastada dos cânones de uma cultura corrompida. Vista como a manifestação de um desejo irrepreensível, essa produção foi chamada pelo artista de *art brut*.

Além de orientar sua própria produção a partir desse conceito, Dubuffet escreveu artigos e organizou exposições com as obras de sua coleção. Acreditava que o pensamento racional era inadequado para a apreensão da realidade e, por isso, propunha uma arte espontânea, com temas e formas de caráter totalmente pessoal e independente da lógica cultural ocidental.

Os trabalhos do Grupo CoBrA e de Dubuffet representam uma retomada do "primitivismo" que alimentou vanguardas do início século XX como o Expressionismo alemão, o Fauvismo e o Cubismo. Por isso, e pela ênfase no gesto individual, são considerados movimentos neo-expressionistas.⁸⁹

Como veremos adiante, ainda que Mário Pedrosa fosse um defensor das correntes construtivas, a questão do "primitivismo" como fonte de renovação da arte moderna era também um dos pontos centrais de sua teoria estética desenvolvida a partir do segundo pósguerra.

No mesmo período, nos Estados Unidos – embora o país estivesse distante da devastação da guerra – emergiu uma poética não figurativa e gestual também afastada da

Tinham como premissa a noção de que os sentimentos subjetivos possuem uma pureza natural e, por isso, sua expressão não deveria se submeter à regra de representação naturalista. Em termos gerais, valorizavam, sobretudo, a intuição e menosprezavam o pensamento racional e objetivo.

modelos de representação "natural" ou "verossímil".

40

⁸⁹ Um dos princípios fundamentais do Expressionismo era que os impulsos criativos "verdadeiros" se originam na vida interior do indivíduo num nível emocional não atingido pelo conhecimento racional, nem alcançado pelos padrões estéticos da arte acadêmica. Por isso, artistas expressionistas interessavam-se pelas manifestações artísticas por eles consideradas "espontâneas", tais como: desenhos infantis, esculturas e máscaras provenientes de povos não ocidentais, xilogravuras medievais e todo tipo de arte independente dos

arte concreta que se fixava no Brasil. Segundo Argan, a *Action Painting* de Jackson Pollock foi como uma "nódoa sombria" na otimista sociedade norte-americana. ⁹⁰ Como os informalistas europeus e os surrealistas, Pollock e outros artistas ligados ao Expressionismo Abstrato trabalhavam com a noção de que o conteúdo de sua arte estava neles mesmos e aspiravam à expressão do inconsciente como o caminho da verdade.

Por outro lado, paralelamente ao Informalismo, houve na Europa do segundo pósguerra um revigoramento de estéticas ligadas ao Realismo Socialista. Esta tendência era estritamente figurativa e se contrapunha a qualquer movimento modernista que se afastasse do caráter representativo da obra. Naqueles anos, parte dos artistas e intelectuais envolvidos com o Partido Comunista considerava o Realismo Socialista como uma espécie de humanismo visível na arte.

Na França, durante a ocupação alemã, o Partido Comunista Francês havia significado uma importante força de resistência, o que fez com que personalidades influentes como Picasso e Fernand Lérger se filiassem a ele. Para o PCF, a arte engajada deveria denunciar os males do sistema capitalista e enaltecer o proletariado. Além disso, consideravam a noção de "arte autônoma" inadequada à situação política mundial, pois era uma preocupação decadente de intelectuais burgueses sem compromisso social.⁹¹

No Brasil, assim como na França e em outros países europeus, o PC era para os artistas a ele filiados o principal agente para a mudança socialista. Por isso, defendiam a noção de que a arte figurativa e de temática social era a linguagem mais adequada para a compreensão das massas e, consequentemente, para a ação social do artista.

Em meio às divergências estéticas e ideológicas, às vésperas da I Bienal de São Paulo, o clima era de disputa entre figurativismo e abstracionismo, nacional e internacional. Para os adeptos da figuração, a arte abstrata era apenas decorativa e significava uma espécie de fuga dos problemas do mundo exterior. Acusavam-na de ser alienada e de representar a submissão do país ao imperialismo americano.

O crítico Ibiapaba Martins, comprometido com a idéia de que deveria haver uma produção "genuinamente" brasileira, acreditava que uma arte internacional só seria possível

.

⁹⁰ ARGA, Giulio Carlo. Op. cit., p. 527.

⁹¹FRANCINA, Francis. *Op. cit.*, p. 129 e 130.

(...) depois que se desenvolveram e se expandiram as culturas e possibilidades nacionais. Só depois que se falar numa cultura nacional argentina, brasileira, peruana, mexicana e estadunidense é que poderá se falar numa cultura no hemisfério ocidental, por exemplo.⁹²

No entanto, na mesma época, na Europa, nos Estados Unidos e também nos países da América Latina, havia uma corrente de intelectuais de esquerda que se contrapunham à doutrina stalinista do Realismo Socialista e se reportavam aos escritos de Marx e Trotsky como forma de resistência.

No final da década de 1920, quando Stálin passou a perseguir artistas russos de vanguarda, intelectuais socialistas de todo mundo romperam com o Partido Comunista soviético, o que culminou, em 1938, no lançamento do manifesto "Por uma arte independente e revolucionária", assinado por Trotsky, André Breton e Diogo Rivera.

O texto, reivindicando um lugar específico e independente para a arte, foi traduzido para o português por Mário Pedrosa, um representante da corrente trotskista no Brasil.⁹³

Mário Pedrosa e Geraldo de Barros: primitivismo, arte virgem e Gestalt

Nos anos 1940, quando viveu exilado nos Estados Unidos e na Europa por causa de suas divergências políticas com o Estado Novo, Pedrosa aproximou-se de diversos artistas de vanguarda, tais como André Breton, Henri Moore, Picasso, Magnelli e Alexandre Calder – contatos que foram fundamentais para sua adesão à arte abstrata.

Em sua coluna no *Correio da Manhã*, a partir de 1945, passou a divulgar a abstração e a propor a transformação social por meio da arte de uma maneira totalmente distinta daquela preconizada pelo Realismo Socialista. Pedrosa não acreditava no poder revolucionário de trabalhos como os de Portinari, por exemplo. Era avesso à figuração, por ser ela suscetível à propaganda partidária, como havia acontecido nos governos fascistas e como acontecia no stalinismo.

Para o crítico, a corrente abstrato-geométrica era a solução estética adequada ao mundo contemporâneo, pois não poderia ser veículo direto de nenhum discurso político.

⁹³ Em 1945, o manifesto foi publicado no jornal *Vanguarda Socialista*, editado por Pedrosa, Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz.

⁹² MARTINS, Ibiapaba. "Notas de arte: internacionalismo e nacionalismo na arte." São Paulo: *Correio Paulistano*, 1948. *In*: AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil.* São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 140.

Assim como a música, a geometria era vista como uma linguagem universal que poderia ser compreendida por todos os povos e classes sociais.

Na concepção de Pedrosa, a revolução aconteceria por meio do poder expressivo da forma e não através da representação de temas sociais. Acreditava que a principal tarefa da arte moderna era a constante renovação da sensibilidade e da percepção dos sujeitos contemporâneos. Fazendo-os enxergar o mundo com novos olhos, as formas abstratas promoveriam uma mudança de consciência que seria a verdadeira responsável pelas transformações sociais necessárias.

Em sua teoria sobre as origens da arte moderna, valorizava sobremaneira o contato de artistas europeus, no final do século XIX, com a arte produzida por povos não ocidentais, o que teria sido fundamental para os desdobramentos do modernismo em direção a formas não imitativas e não naturalistas. Esse encontro seria a matriz propulsora da nova sensibilidade moderna.

No cenário cultural brasileiro do pós-guerra, preocupado em renovar o gosto artístico ainda ligado à representação, o crítico passou a defender um tipo de produção que chamou de "arte virgem": trabalhos feitos não apenas por povos "primitivos", mas também por crianças, pacientes psiquiátricos e artistas *naïfs*. Via neles valores estéticos universais, o que o fazia pensar a arte como uma "necessidade vital": uma linguagem comum a todos os seres humanos e que independeria da formação cultural de seu produtor. ⁹⁴ Os artistas "virgens", por não estarem condicionados às normas artísticas convencionais, seriam mais aptos a manifestar espontaneamente formas de origem inconsciente que corresponderiam a valores estéticos puros e universais.

O conceito de arte virgem tem muito em comum com a noção de *art brut* desenvolvida por Dubuffet na mesma época. No entanto, o crítico brasileiro chamava a atenção para os "virgens" com o objetivo de que o meio artístico local incorporasse o que ele via como virtudes presentes em seus trabalhos: a noção de inconsciente e a abstração. Enquanto isso, para o artista francês era fundamental que os "brutos" se mantivessem à margem da cultura oficial para que continuassem independentes do sistema das artes.⁹⁵

⁹⁵ Segundo Gustavo Henrique Dionísio, Pedrosa conhecia o trabalho de Dubuffet, mas preferia o termo "arte virgem". Sobre as diferenças e semelhanças entre os dois conceitos, ver: DIONÍSIO, Gustavo Henrique. *O*

⁹⁴ PEDROSA, Mário. "Arte, necessidade vital." In: _____. (organização Otília Arantes). Forma e Percepção estética: textos escolhidos II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Pedrosa apoiou e defendeu publicamente o valor artístico das obras produzidas por psicóticos do Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, bem como as primeiras escolinhas de arte para crianças coordenadas por Ivan Serpa, a partir de 1947, na mesma cidade. A conjuntura do pós-guerra marca também o momento em que começa a ser difundido no Brasil um ensino artístico baseado na noção de arte como liberação emocional. 96

Anos mais tarde, o crítico afirmaria que, junto com a arquitetura moderna dos anos 1930, as experiências com arte infantil, o trabalho de Nise da Silveira e a presença de Max Bill no país foram acontecimentos chaves que anteciparam as transformações provocadas pela I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.⁹⁷

Na década de 1940, a terapia ocupacional como tratamento de pacientes psiquiátricos contou com duas iniciativas pioneiras cujos resultados acabaram sendo acolhidos pelas instituições artísticas criadas no período. No Rio de Janeiro, em 1946, a médica Nise da Silveira, com o auxílio de Almir Mavigner, criou o ateliê de artes do Hospital Pedro II. Em São Paulo, o psiquiatra e crítico de arte Osório César foi responsável pela Escola Livre de Artes Plásticas freqüentada por pacientes internos no Hospital do Juqueri. Na imprensa, o médico defendia os trabalhos de seus doentes como puras manifestações do inconsciente e, sendo muito ligado ao meio artístico, mostrava essas obras no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o Clubinho.

Mário Pedrosa acompanhava as seções de pintura do Engenho de Dentro e, no decorrer dos anos 1950, colaborou com Silveira na organização de livros e exposições sobre o assunto. Embora não fosse tão próximo de Osório César, conhecia o trabalho do médico de São Paulo.

O projeto de difusão de novos paradigmas de modernidade com o qual os Museus estavam comprometidos incluiu a divulgação de trabalhos de artistas "virgens". No Rio de Janeiro, no início de 1947, os trabalhos produzidos no Engenho de Dentro foram expostos no Salão Nobre do prédio do Ministério da Educação, chamando a atenção de intelectuais e

Antídoto do Mal. Sobre arte e loucura, Mário Pedrosa e Nise da Silveira. São Paulo: 2004. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo.

⁹⁶ DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989, p. 113.

⁹⁷ PEDROSA, Mário. "A Bienal de cá para lá" ..., p. 252.

artistas. ⁹⁸ No ano seguinte, o Masp realizou uma mostra com os trabalhos feitos no ateliê coordenado por Osório César e, em 1949, apresentou desenhos dos pacientes de Nise da Silveira. Nesse mesmo ano, Leon Degand e Mário Pedrosa selecionaram as obras da exposição *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, no MAM/SP. ⁹⁹

Segundo depoimento de Geraldo de Barros, durante essa mostra ele conheceu Almir Mavigner e, por intermédio do artista, o crítico Mário Pedrosa:

(...) fato importante foi conhecer Almir Mavignier. Ele trouxe uma exposição no MAM dos artistas do Hospital Pedro II, do Engenho de Dentro, do Rio. Essa amizade com o Almir me levou ao Rio de Janeiro, onde eu conheci uma pessoa extraordinária que exerceu grande influência sobre mim: Mário Pedrosa. 100

A partir desse momento, ao mesmo tempo em que freqüentava o núcleo de artistas concretos que começava a se reunir em São Paulo, Barros passou a viajar constantemente ao Rio de Janeiro, onde visitava os ateliês do Engenho de Dentro e encontrava com o grupo de abstratos reunidos em torno de Pedrosa.

1949 foi também o ano em que Pedrosa defendeu a tese "Da natureza afetiva da forma na obra de arte"¹⁰¹, no concurso para professor de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro. Nesse trabalho, utilizando-se da Psicologia da

⁹⁸ Na ocasião, Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito realizaram uma discussão na imprensa carioca sobre os trabalhos expostos. Campofiorito era contrário ao reconhecimento artístico das obras dos pacientes. Ver: DIONÍSIO. *Op. cit.*

⁹⁹ Além das mostras citadas acima, as instituições acolheram trabalhos de artistas *naifs* brasileiros até então desconhecidos. Um exemplo é o caso do trabalhador rural José Antônio da Silva, cujas pinturas, em 1946, chamaram a atenção de Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida e do filósofo João Cruz e Costa numa exposição em São José do Rio Preto. Dois anos depois, com o incentivo de Gomes Machado, Silva realizou uma mostra individual na Galeria Domus, em São Paulo, ocasião em que Pietro Maria Bardi adquiriu seus quadros e depositou parte deles no acervo do Masp. Autodidata, suas cores chapadas e os desenhos submetidos ao plano do quadro eram identificados com ideal modernista de autonomia formal. A idéia de valorização do artista local "puro" levou o MAM/SP a editar, em 1949, o primeiro livro de Silva, *Romance de Minha Vida*, onde ele descreve, por exemplo, o interesse de Leon Degand por seu trabalho. Na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, Silva recebeu o prêmio aquisição do Museu de Arte Moderna de Nova York.

¹⁰⁰ BARROS, Geraldo de. In: VASCONCELOS, Jorge. "Itinerários (Geraldo de Barros)". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 14 de jul. de 1979.

PEDROSA, Mário. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte" In: _____. Forma e Percepção estética: textos escolhidos II. (organização Otília Arantes). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Forma, a *Gestalt*¹⁰², o crítico desenvolve uma teoria que justifica cientificamente a noção de universalidade da linguagem artística e da experiência estética.

Para o crítico, a comunicação por meio da arte seria objetiva e universal porque a estrutura das formas expressivas, denominadas como "boa forma", coincide com as leis de funcionamento do campo cognitivo e perceptivo que haviam sido identificadas pela *Gestalt*. ¹⁰³ Sendo assim, a busca da simetria, por exemplo – um dos fenômenos mais importantes das leis de percepção visual – faz parte da natureza humana: "O prazer da simetria, verificado em todas as idades, é inato ao homem". ¹⁰⁴

Na lógica de Pedrosa, o conflito entre subjetividade e objetividade perdia seu sentido, pois toda expressão artística espontânea e de natureza inconsciente (a arte virgem, por exemplo) correspondia às leis científicas da *Gestalt*, que eram uma linguagem objetiva e, portanto, universal. Segundo a estudiosa Otília Arantes, na tese de Pedrosa:

(...) tudo se passa como se o Crítico estivesse decidido a recomeçar do zero, surpreendendo a arte em seus fundamentos vitais e psíquicos no que ela teria portanto de mais pessoal e ao mesmo tempo universal, evitando dissociar subjetividade e objetividade, primitivismo e lucidez plena. Também encarava a arte como linguagem não verbal, linguagem do inconsciente e talvez por isso mesmo, investidas de possibilidades insuspeitadas de comunicação (...)¹⁰⁵

A teoria justificava cientificamente a arte virgem e a abstração geométrica. Os trabalhos das crianças, dos loucos e dos *naïfs* eram espontâneos, mas reproduziam leis objetivas de equilíbrio e ritmo, daí seu interesse e seu valor artístico. Segundo Pedrosa, a arte concreta correspondia a impulsos elementares e inconscientes de organização, o que difere da noção de uma arte racional baseada em equações matemáticas defendida por Waldemar Cordeiro.

Segundo Otília Arantes "(...) nada esteve mais longe de nosso Crítico do que a defesa da 'racionalidade' moderna ocidental, ou da redução da arte a uma mera combinatória de

¹⁰² A Gestalt é uma teoria psicológica desenvolvida na Alemanha no início do século XX cujo princípio fundamental consiste na idéia de que a análise das partes não leva a uma compreensão do todo.

¹⁰³ "(...) de acordo com a *Gestalt*, a "boa forma" é tanto da realidade física quanto do sistema nervoso e das estruturas perceptivas." Essa coincidência entre as leis que regem a percepção e as leis do mundo físico é denominada "isomorfismo gestáltico". ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 74.

¹⁰⁴ PEDROSA, Mário. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte"..., p. 156.

¹⁰⁵ ARANTES, Otília. "Este Volume". In: PEDROSA, Mário. Forma e Percepção estética: textos escolhidos II, p. 11.

elementos agenciados pela razão científica." Mesmo sendo um defensor do Concretismo, essa noção o afastou do grupo de artistas paulistas e o levou a se contrapor a toda subordinação da arte à aplicações práticas na indústria como o *design*. ¹⁰⁶

A concepção de arte concreta de Geraldo de Barros pode ser observada na seguinte declaração do artista:

Quando saí do Brasil, o crítico Mário Pedrosa me esclareceu dúvidas sobre a criação do espaço e 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. ¹⁰⁷

É interessante notar que, ao citar a *Gestalt* e relacionar sua prática com o reconhecimento de uma "ordem natural", ele fala também de uma "compulsão organizadora" que remete à noção de arte como manifestação de uma necessidade individual. Como na tese de Pedrosa, para Barros, a busca da universalidade está ligada ao desejo de expressão de uma realidade interior.

Dessa maneira, na lógica de Pedrosa, não haveria antagonismo entre o Expressionismo e as poéticas construtivas, pois ambos obedecem às mesmas leis da *Gestalt*. Além disso, as duas vertentes teriam uma origem comum: a descoberta da arte "primitiva" no início do século XX.

As idéias de Mário Pedrosa não ressoam apenas nas *Fotoformas* abstrato-geométricas. A questão do primitivismo, por exemplo, está presente através do trabalho *Máscara Africana* (1949), que remete diretamente à pintura *Les Demoiselles d' Avignon* (1907) de Picasso, uma obra paradigmática da relação entre arte moderna e trabalhos considerados pela tradição européia como "primitivos".

_

¹⁰⁶ ARANTES, Otília. "Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração." In: PEDROSA, Mário. Forma e Percepção estética: textos escolhidos II, p. 22.

¹⁰⁷ Depoimento de Geraldo de Barros citado por Radha Abramo no texto para o catálogo da exposição Geraldo de Barros: 12 anos de pintura 1964 a 1976, no MAM/SP, em 1977.
No início do parágrafo, Barros refere-se à sua viagem de estudos à França, em 1951, quando estudou na École National Superiéure de Beaux Arts, em Paris.

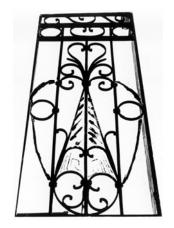


fig. 4 – Máscara Africana, 1949. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.
Objeto fotográfico feito a partir de negativo riscado com ponta-seca.

Para produzir essa fotografia-objeto, Geraldo de Barros partiu da foto de uma grade de ferro cujo desenho lhe sugeriu uma máscara. Ele completou sua idéia riscando o contorno do rosto e fazendo hachuras (que lembram as feitas por Picasso em dois rostos das senhoritas de Avignon) no negativo fotográfico. Além disso, ao recortar a foto num formato diferente do tradicional retângulo (ou quadrado) fotográfico e colá-la num suporte vertical apoiado numa espécie de pedestal, Barros criou um objeto.

O artista percebia formas e imagens que lhe interessavam em formas reais do dia-a-dia. Embora *Máscara Africana* não seja um registro documental, para fazê-lo, partiu do *design* de um portão, algo que fazia parte de seu cotidiano. Nas *Fotoformas* geométricas – imagens feitas a partir de portas, janelas, vidraças, grades e telhados, por exemplo –, ele via formas geométricas em objetos comuns. Em *Máscara Africana*, percebeu o desenho de uma carranca num portão.

Embora não se pretenda liquidar a questão da convivência entre concepções artísticas díspares no conjunto das *Fotoformas* – ponto que foi levantado na introdução desse trabalho – por meio do raciocínio de Pedrosa é possível compreender que não havia contradição no fato de Barros gravar desenhos livres em negativos fotográficos e, ao mesmo tempo, criar geometrias que parecem obedecer à mais rigorosa ordem concreta.

De acordo com suas concepções, também não haveria estranhamentos entre as duas exposições realizadas por Barros em 1952, no MAM/SP: a individual com desenhos, gravuras e monotipias inspiradas em Paul Klee e a mostra inaugural do Grupo Ruptura.

No entanto, a diversidade e o experimentalismo das *Fotoformas* não se explicam apenas através de uma justificativa teórica para a convivência entre informalidade e precisão, subjetividade e objetividade. Tampouco, as consequências do contato de Barros com trabalhos dos pacientes psiquiátricos de Nise da Silveira se esgotam aqui.

Além de freqüentar os museus, de acompanhar o debate entre figuração e abstração e de ter contato com as idéias de Mário Pedrosa, entre 1946 e 1951 – período em que começou a fotografar e que desenvolveu a maior parte das *Fotoformas* – Geraldo de Barros trabalhou com pintura e gravura, freqüentou a Biblioteca Municipal de São Paulo e o Foto Cine Clube Bandeirante.

Essas e outras características de sua formação artística, bem como suas ressonâncias nas *Fotoformas*, serão discutidas no capítulo seguinte.

Capítulo II

Facetas da máquina lúdica de Geraldo de Barros



fig. 5 – *Paisagem Urbana*, 1947, Geraldo de Barros. Óleo sobre tela.



fig. 6 – Movimento e contra movimento, 1952.
Geraldo de Barros. Esmalte sobre kelmite.
Acervo Família Barros.

Assim como outros pintores da geração que surgiu no segundo pós-guerra, por volta de 1947, Geraldo de Barros desenhava e pintava com gestos soltos e de aparência espontânea e, em poucos anos, passou a trabalhar com poéticas construtivas.

A professora Annateresa Fabris propõe que essa transição seja explicada através de um levantamento das profissões exercidas pelos artistas concretos:

(...) não será possível pensar que a prática profissional extra-artística, que obedecia determinações bem diferentes daquelas da pintura, objetivando o rigor e uma economia formal bastante raros na visualidade brasileira, tenham servido de passagem para uma nova concepção artística?. ¹⁰⁸

No início dos anos 1950, Geraldo de Barros tornou-se projetista gráfico e *designer* de móveis, mas entre a pintura de gesto aparente desenvolvida durante sua formação e as obras feitas com tinta industrial que participaram da exposição inaugural do Grupo Ruptura, em 1952, ele trabalhou principalmente com fotografía e gravura: duas técnicas de reprodução de imagens. Sua atuação na indústria coincidiu, portanto, com o início do movimento concreto, o que ocorreu depois da exposição *Fotoformas*, realizada no Masp em janeiro de 1951.

¹⁰⁸ FABRIS, Annateresa. "Figuras do moderno (possível)". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002, p. 50.

Nesta dissertação, a análise se restringe à atuação de Barros no campo artístico.

Neste capítulo, demonstro que através dessas experiências gráficas (fotografias, desenhos, gravuras e monotipias), o artista voltou-se para elementos específicos da linguagem visual como a linha e o plano. Para tanto, são apresentados aspectos de sua formação entre 1946 e 1951, e analisadas as conexões das *Fotoformas* com seus principais referenciais.

Repertório expressionista

Como chamou atenção a historiadora Shulamith Behr, entre as vanguardas artísticas européias do início do século XX, o Expressionismo é a que tem os pressupostos mais imprecisos e de difícil definição. ¹⁰⁹

Em diferentes períodos e contextos, o termo foi utilizado para designar (e explicar) trabalhos com formas distorcidas, cores não naturais, aspecto inacabado e, no caso da pintura, pinceladas visíveis na superfície da tela. Sob esse rótulo, tais características foram interpretadas como manifestações espontâneas dos sentimentos e do mundo interior do artista. 110

No Brasil, a historiografia identificou essa noção ampla de Expressionismo em obras de diversos (e emblemáticos) artistas do modernismo: Anita Malfatti, Lasar Segall, Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Lívio Abramo, Flávio de Carvalho, Oswaldo Goeldi e, também, em pinturas de integrantes do Núcleo Bernardelli, como Yoshyia Takaoka, e do Grupo Santa Helena, como Clóvis Graciano e Mário Zanini, entre outros.¹¹¹

_

¹⁰⁹ BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 6.

¹¹⁰ Na primeira década do século XX, o termo começou a ser utilizado para denominar a produção de artistas que atuavam na França e na Alemanha procurando se distanciar do Impressionismo. A diferença fundamental entre os dois grupos era o fato de que os impressionistas partiam de uma realidade externa, a natureza, enquanto os expressionistas buscavam em seu mundo interior o conteúdo de suas obras.

Por volta de 1914, O Expressionismo designava os trabalhos do grupo *Die Brücke* (A Ponte), de artistas ligados à revista alemã *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) e a produção de Oskar Kokoschka. A partir de então, o conceito vinculou-se ao contexto artístico germânico.

A noção de Expressionismo também foi problematizada por Gill Perry no texto "O primitivismo e o moderno". O historiador argumenta que, num certo sentido, todos os artistas se expressam, pois todo processo de criação artística envolve personalidades e interesses individuais. E pergunta: "Mas como é possível fazer uma distinção entre essa noção geral de expressão e a arte 'expressionista'? Com base em que decidimos que uma pintura é diretamente expressiva de algum sentimento interior, que ela é 'expressionista' (...)?".PERRY, Gill. "O primtivismo e o "moderno". In: HARRISON, Charles, *et alli. Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 63.

Para o professor Walter Zanini, a vinda de artistas imigrantes germânicos, ou de formação alemã, nos anos 1920 e 1930, reforçou a presença do Expressionismo no Brasil. 112 Entre eles, destaca-se o italiano Ernesto de Fiori, cuja pintura figurativa marcada pela gestualidade teve grande repercussão entre os pintores paulistanos na primeira metade dos anos 1940.¹¹³

Em relação à crítica de arte modernista, Annateresa Fabris chama a atenção para o fato de Mário de Andrade, desde os anos 1920, ter vislumbrado no Expressionismo de Lasar Segall a possibilidade de um projeto artístico que fosse ao mesmo tempo moderno e nacional. O crítico via a estética expressionista como o resultado de um embate entre o artista e o mundo exterior e, por isso, acreditava que se os agentes culturais locais estivessem ligados a esse movimento, acabariam por criar obras identificadas com a realidade nacional e, ainda assim, estariam em consonância com os movimentos internacionais. 114

A geração de pintores que surgiu em São Paulo após 1945, da qual fizeram parte Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Marcelo Grassmann, Ataíde de Barros e Antônio Carelli, entre outros, iniciou sua produção pautada, sobretudo, nessa corrente. No final da década de 1940, uma parte desse grupo voltou-se para o Concretismo, movimento cuja vertente paulista, em termos gerais, ficou conhecida por valorizar o pensamento racional e por considerar qualquer sinal de expressão subjetiva na obra como um hedonismo socialmente estéril.

Não faz parte dos objetivos dessa pesquisa analisar as especificidades do Expressionismo no modernismo brasileiro. Mesmo considerando que o termo parece um tanto vago quando aplicado sem uma contextualização mais ampla, ou sem estudos de caso, à pintura feita pelos artistas que começaram a atuar em São Paulo no segundo pós-guerra, essa classificação (bem como o adjetivo "expressionista") será adotada algumas vezes para designar a pintura de gesto aparente e cores não naturalistas feita pelo grupo estudado. Ainda que necessária, uma denominação mais cuidadosa exigiria uma análise direta das obras daquela geração, o que desviaria o trabalho de seu foco.

112 ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena.* São Paulo: Nobel,

Edusp, 1991, p. 61.

¹¹³ ZANINI, Walter. "Transformações Artísticas de 1930 ao período da Segunda Guerra Mundial." In: ZANINI, Walter (org.) História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 621 e 622. 114 FABRIS, Annateresa. *Op. cit.*, p. 46-47.

No imediato pós-guerra, continuavam limitadas as possibilidades de formação artística na capital paulista. Como alternativa, os jovens freqüentavam aulas nos ateliês de pintores mais experientes ligados ao modernismo (e ao Expressionismo) das décadas anteriores. Talvez por isso, num primeiro momento, a pintura feita por eles tivesse gestos aparentes, fosse figurativa e seguisse temáticas comuns nas obras do Grupo Santa Helena: cenas do cotidiano, objetos pessoais, os arredores da cidade, retratos e auto-retratos.

Outro motivo pode ser o fato de que esses trabalhos foram realizados durante, ou logo após, a II Grande Guerra. Segundo Maria Cecília França Lourenço, também no Brasil o conflito "(...) contribui (...) para instalar uma dose trágica na obra de arte"¹¹⁵, o que se percebe em artistas como Segall, De Fiori e em membros do Grupo Santa Helena.

Nesse período, o Expressionismo aliou-se com força à denúncia social. Portinari, por exemplo, que era ligado PCB, trabalhava com distorções e cores não naturalistas com o intuito de revelar o sofrimento das populações pobres representadas em suas telas.

Em torno de 1945, Geraldo de Barros iniciou seus estudos de pintura e desenho na Associação Paulista de Belas Artes, onde o ensino permanecia ligado às regras de representação naturalista. Em seguida, freqüentou os ateliês de Clóvis Graciano –integrante do Grupo Santa Helena cujo trabalho se caracteriza pelos traços soltos e incisivos – e de Colette Pujol, uma pintora que se dedicava, sobretudo, às paisagens e permanecia fiel aos postulados do Impressionismo. No final de 1946, tornou-se aluno do pintor japonês Yoshyia Takaoka.

Segundo Antônio Carelli, também aluno de Takaoka nessa época:

(...) não existia uma preocupação, uma fundamentação teórica, (...) uma informação mais direta sobre a vanguarda. A nossa referência (...) por exemplo, eu, como aluno do Takaoka, uma das primeiras coisas que ele falava era sobre o Cézanne, sobre Van Gogh, sobre a pintura Impressionista, Gauguin, enfatizando muito o lado intuitivo. (...) A gente via de vez em quando uns trabalhos no Salão do Grupo Santa Helena (...) então esses pintores eram importantes pra gente. (...) O Takaoka ele falava do Rembrandt, falava do Piero Della Francesca, falava de história da arte. (...) Ele citava artistas modernos, ele fazia uma comparação entre Matisse e Picasso, por exemplo. (...) ¹¹⁶

Sobre Takaoka, em 1982, Geraldo de Barros, declarou:

54

¹¹⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. Operários da Modernidade. São Paulo: Hucitec, EDUSP, 1995, p.

¹¹⁶ CARELLI, Antônio. Entrevista realizada em Caraguatatuba, em 20 de novembro de 2004.

Devo praticamente tudo que sou a esse homem. (...) foi para mim o mestre adorado. O pai. Estudar com ele, absorver suas lições, tanto de estética, cultura, pintura e coisas da vida (e que vida!) foi a coisa mais importante que me aconteceu. 117

Takaoka era ligado à figuração e se dedicou a retratar a paisagem urbana do Rio de Janeiro, de São Paulo e de cidades históricas do interior de Minas Gerais. Ficou conhecido, principalmente, por suas aquarelas e pelos auto-retratos. Em seus trabalhos, o Expressionismo é presente, sobretudo, nesses últimos.¹¹⁸

Nas aulas, o primeiro exercício que solicitava aos alunos era que desenhassem o próprio rosto com traços rápidos, o que evitaria uma representação naturalista. Conforme o depoimento de Carelli:

(...) a primeira aula que eu tive com o Takaoka foi o seguinte: era um quartinho pequeno, bem modesto, e ele tinha um espelho, um cavalete. (...) depois uma folha 50X70 de papel jornal, pegou um carvão e fez um auto-retrato em alguns segundos. E aí ele disse assim: agora você faz o seu. (...) Era o desafio do desenho. (...) no sentido da expressão. (...) Era a prova para ser aluno dele. (...) Você não pode imaginar o teste que isso representa, pois você não vai conseguir fazer em cinco minutos um auto-retrato realista. Ou você põe a essência daquilo, o geral (...) ele não dava meia hora para você desenhar. Era uma lição. 119



fig. 7 – *Auto-retrato*, c. 1947. Geraldo de Barros. Nanquim sobre papel. Paradeiro desconhecido.



fig. 8 – *Auto-retrato*, c. 1947. Geraldo de Barros. Óleo sobre tela. Acervo Família Barros.

55

¹¹⁷ BARROS, Geraldo. In: MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli. Arte brasileira nos anos 30 e 40.* Rio de Janeiro: Edições Pinakotheka, 1982, p. 102.

¹¹⁸ MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 103.

¹¹⁹ CARELLI, Antônio. Op. cit.

A orientação do professor era um estímulo à supressão de detalhes. No desenho de Barros (fig. 3) predominam o traço rápido e a economia de recursos, o que faz pensar que tenha sido feito sob a orientação descrita por Carelli. Já na pintura¹²⁰, o artista parece preocupado não apenas em captar traços fisionômicos, mas também em expressar aspectos psicológicos, como se, por meio de pinceladas, pudesse revelar a própria personalidade.

Grupo XV

Em 1947, Geraldo de Barros, Ataíde de Barros, Antônio Carelli, Yoshyia Takaoka, Flávio Shiró e outros pintores de origem nipônica formaram o Grupo XV – também conhecido como Grupo do Jacaré. Não havia líderes entre eles, tampouco uma orientação estética formalizada. Ainda assim, Takaoka continuava sendo uma figura central e o Expressionismo costuma ser citado como a principal referência do grupo.

A primeira exposição de Geraldo de Barros foi uma mostra de pintura junto com Ataíde no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1948. O cartaz de divulgação do evento trazia os retratos dos artistas.

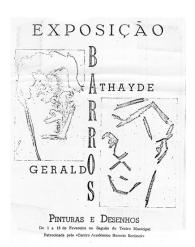


fig. 9 – Cartaz da exposição de Geraldo e Ataíde de Barros no Teatro Municipal de São Paulo.

¹²⁰ Segundo depoimentos de Lenora e Fabiana de Barros, essa pintura teria sido o primeiro trabalho de Geraldo como aluno de Takaoka.

¹²¹ Importante destacar que neste mesmo ano Geraldo de Barros passou a freqüentar o núcleo de artistas que se reunia em torno de Waldemar Cordeiro e que, poucos anos depois, formaria o Grupo Ruptura.

Há no cartaz uma integração entre a idéia de expressão individual e o arranjo "concreto" dos nomes. Os desenhos reportam à noção de subjetividade característica do Expressionismo, mas, ao mesmo tempo, a distribuição ordenada das letras remete aos projetos gráficos concretos que seriam desenvolvidos por artistas paulistas nos anos seguintes. Nomes e sobrenome dividem simetricamente a peça gráfica e emolduram parcialmente as ilustrações, o que denota sua função compositiva.

Entretanto, nessa primeira mostra realizada em 1948, Geraldo de Barros, com uma formação ainda indefinida, possivelmente apresentou obras sem compromissos com a geometria. Seus trabalhos receberam o seguinte comentário do psiquiatra e crítico de arte Osório César:

O seu temperamento é irrequieto. Nos seus nus sente-se uma certa violência de técnica e no conjunto de seus trabalhos uma acentuada desarmonia de estilo. A sua inquietação é grande e por isso não se pode saber agora o caminho que deve tomar a sua pintura. Nota-se que a maioria de seus óleos está influenciada na pintura de Mick (...) Estamos certos de que pouco a pouco se desvencilhará dessas influências e criará um estilo próprio. 122

Mick Carnicelli era um pintor italiano desvinculado de grupos que, também ligado à tradição expressionista, dedicou-se a registrar o crescimento urbano de São Paulo nos anos 1940 e 1950. Ele pintava pontos da cidade sem grandes atrativos e, neles, conforme chamou atenção Tadeu Chiarelli, mostrava índices de uma cultura visual moderna, tais como cartazes e pichações. 123

Em *Paisagem Urbana* (fig. 1), Geraldo de Barros, como fazia Carnicelli, mostra um recorte não emblemático da cidade: um espaço urbano atravancado, desordenado, que em nada remete a uma metrópole planejada racionalmente. Os *outdoors*, em frente a uma massa verde que lembra um terreno baldio, margeiam uma rua que não parece pavimentada. No centro superior da tela, um prédio "moderno" foi construído rente aos fundos de um casario, o que enfoca a convivência entre o antigo e o novo na capital paulista.

A superfície da tela recebeu um tratamento irregular que pode ser lido como um sinal da "inquietação" notada por Osório César. Pinceladas curtas em diferentes direções e áreas

_

 ¹²² CÉSAR, Osório. "Exposição Geraldo e Ataíde de Barros". Folha da Noite, São Paulo, 11 de fev. de 1948.
 123 CHIARELLI, Tadeu. "Algumas palavras sobre a obra de Mick Carnicelli." In: Mick Carnicelli. São Paulo paisagem da alma. São Paulo: Momesso Edições e Museu de Arte Moderna de São Paulo: 2004, p. 18.

pastosas conferem à tela de Barros um aspecto fragmentado que, de certa maneira, já o diferencia da pintura de Carnicelli.

Não é possível saber quais obras foram expostas no Teatro Municipal.¹²⁴ Provavelmente, a "desarmonia de estilo" apontada pelo crítico refira-se às tentativas do artista de experimentar características de diferentes movimentos da arte moderna, o que pode ser observado na coleção de desenhos e gravuras feitas entre 1945 e 1949 que hoje faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

A gestualidade está presente na maioria desses trabalhos, mas há uma série de desenhos de bailarinos, por exemplo, em que objetivo principal é a captação do movimento (fig. 7). Em alguns retratos e cenas de interiores, predomina a busca em apreender os contornos gerais das formas, em abstrair detalhes e mesmo em perceber estruturas geométricas nas aparências das coisas (fig. 9). Na gravura *Duas Mulheres* (fig. 8), o rosto de uma das figuras mostra um triângulo que remete mais uma vez à pintura *Les Demoiselles d' Avignon* de Picasso.

Diante dessas propriedades, denominar o conjunto como expressionista parece uma simplificação. Os trabalhos demonstram também um interesse por aspectos gerais do Cubismo, do Futurismo e da Abstração. A ênfase no gesto e na dramaticidade do assunto – que poderia ser identificada com o Expressionismo – é evidente, sobretudo, em gravuras com temática social como o linóleo *Trabalhador* (fig. 10).



fig. 10 – Sem título, 1948. Geraldo de Barros.



fig. 11 - Duas Mulheres, 1949. Geraldo de Barros.

¹²⁴ Não há como saber que obras foram expostas, pois não há documentação sobre o assunto.



fig. 12 – *Sem título*, 1947. Geraldo de Barros. Nanquim sobre papel. Acervo MAC/USP.



fig. 13 – *Trabalhador*, 1949. Geraldo de Barros. Linoleografia. Acervo MAC/USP.

Por volta de 1948, o crítico Ibiapaba Martins escreveu sobre o Grupo XV, reproduzindo no texto um depoimento de Barros sobre o motivo que levou os pintores a se unirem:

Reunimo-nos para que não houvesse distinção entre modernos e acadêmicos. Desconfiamos sempre de quem diz: EU SOU MODERNO! Queremos que diga: EU SOU PINTOR! E prove a afirmação pintando. Aliás, discordamos que exista realmente qualquer 'modernismo' e estamos inteiramente com Di Cavalcanti quando afirma que a arte deve humanizar-se. 125

Portanto, no começo da polêmica entre abstratos e figurativos, Barros, como portavoz do Grupo XV, ficou ao lado de Di Cavalcanti!

Talvez ele estivesse ligado a essas idéias por causa de sua relação com Yoshyia Takaoka. No mesmo texto, Ibiapaba Martins cita uma conferência proferida pelo artista japonês na Galeria Prestes Maia na qual ele fala sobre a "inexistência do modernismo".

alta reproduzem os caracteres conforme a publicação original.

59

Depoimento de Geraldo de Barros em matéria de Ibiapaba Martins. "Meia hora no 'atelier' do Jacaré. "Eu sou meio feijoada, não é?" – A dupla Geraldo e Ataíde mergulhada na colônia japonesa – Higaki, Aki e Tamaki - Desconfiamos sempre de quem diz: 'eu sou moderno' – Quem são os quatorze pintores do Grupo Quinze?" São Paulo: sem data, sem referência do periódico. (Biblioteca MAC/USP) As palavras em caixa-

Além disso, segundo Antônio Carelli, o pintor considerava o debate entre abstração e figuração como "uma falsa polêmica" pois, para ele, "(...) toda a grande obra é abstrata, tem na sua estrutura elementos abstratos." ¹²⁶

Barros fez esse pronunciamento possivelmente em 1948¹²⁷, o ano de sua exposição com Ataíde de Barros no Teatro Municipal e período em que iniciavam as reuniões com Cordeiro, Sacilotto e Charoux que, embora ainda fizessem uma pintura de teor expressionista, começavam a se interessar pelo Construtivismo.

A maior parte dos escritos sobre a trajetória de Barros considera sua fase "expressionista" como um período de formação sem importância e com o qual ele rompeu ao se ligar ao Concretismo. Mas sua declaração em defesa do ponto de vista de Di Cavalcanti demonstra que o acelerado processo de renovação de referências impulsionado pelos museus nem sempre foi vivenciado de maneira consciente pelos artistas e que, tampouco, foi uma transformação desprovida de contradições.

Os experimentos com a fotografía – uma técnica de reprodução mecânica –realizados também nessa época, foram fundamentais para as transformações que ocorreriam no trabalho de Barros.

Porém, assim como nos desenhos e gravuras, as referências em suas primeiras fotos são difusas. Em algumas imagens, a preocupação com a geometria já está presente, mas há também exemplos que retratam a população e o trabalhador brasileiro.

A fotografia na época do Grupo XV

No Grupo XV, estimulado pelo colega Ataíde de Barros, que desejava tornar-se fotógrafo profissional, Geraldo de Barros aprendeu a fotografar. ¹²⁸ No começo, os dois

¹²⁶ CARELLI. Antônio. Op. cit.

¹²⁷ Como as declarações de Di Cavalcanti na revista *Fundamentos* contra a arte abstrata e a favor do "conteúdo humano" na arte aconteceram em 1948, é provável que o texto de Barros a Ibiapaba Martins seja do mesmo ano.

¹²⁸ Há controvérsias sobre o ano em que Geraldo de Barros aprendeu a fotografar. Em suas declarações, o artista vincula seus primeiros contatos com a técnica ao seu encontro com o pintor Ataíde de Barros e ao período em que participou do Grupo XV.

Segundo seu depoimento na matéria "Itinerários (Geraldo de Barros)", no *Diário de São Paulo*, em 14 de julho de 1979, ele conheceu Ataíde de Barros por volta de 1945, quando ambos freqüentavam a Associação Paulista de Belas Artes e, em 1946, foram colegas também no ateliê de Yoshyia Takaoka. No acervo digital da Família Barros, algumas fotografias do artista estão datadas como tendo sido feitas em 1946.

registravam times de futebol de várzea na periferia de São Paulo e, no ateliê do Grupo, numa sala alugada no centro de São Paulo, montaram um laboratório.

Apesar das dúvidas em relação às datações de seus trabalhos e dos limites das fontes de imagens utilizados por esta pesquisa¹²⁹, é possível levantar algumas questões sobre a produção fotográfica do artista durante os primeiros anos de sua formação.

Nessa época, a maior parte de suas imagens são construídas com recursos de composição próprios da fotografia: a luz e o enquadramento.



fig. 14 – $A\ menina\ e\ o\ leite$, cerca de 1946. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

No entanto, em entrevista concedida a Paulo Herkenhoff, em 1988, Geraldo de Barros declarou que começou a fazer fotos em 1947, com o colega Ataíde, quando ambos faziam parte do Grupo XV. Essa informação consta também num texto de Walter Zanini para o jornal *O Tempo*, de 1953.

É possível que Geraldo e Ataíde tenham começado a fotografar em 1946 e, em 1947, já no Grupo XV, tenham intensificado suas experiências fotográficas. Mas como, infelizmente, não é possível aferir tais dados, optouse em considerar que o artista começou a fotografar "em torno de 1946". Da mesma maneira, considera-se que suas fotos feitas nesses dois anos foram tiradas em "cerca de 1946" e "cerca de 1947".

É importante destacar que a obra fotográfica de Geraldo de Barros ficou durante décadas guardada e que, muitas dessas datas foram especificadas pelo artista na década de 1980, quase quarenta anos depois das fotos terem sido realizadas. Isso explica algumas diferenças entre datações publicadas em livros e as informações do banco de dados da Família Barros.

Em tempo: apesar do sobrenome em comum, não há parentesco entre Geraldo e Ataíde de Barros.

¹²⁹ Banco de dados digital da Família Barros; acervos do MAM/SP, MAM/RJ e catálogos de referência sobre a obra do artista: *Fotoformas. Fotografias* (Raízes, 1994) e *Geraldo de Barros 1923 – 1998. Fotoformas* (Prestel, 1999).



fig. 15 - Sem título. Itanhaém, cerca de 1947. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

Figuras humanas são algo raro no conjunto de fotografias de Barros. ¹³⁰ Os dois exemplos mostrados são possivelmente casos isolados, pois não foram encontrados registros de que fazem parte de uma série.

Mesmo assim, essas fotos podem ser relacionadas com temas caros ao modernismo brasileiro: um retrato de uma personagem da cidade e uma cena de trabalhadores típicos do litoral do país. A foto dos pescadores remete também às cenas registradas por Pierre Verger e Marcel Gautherot, ambos colaboradores da revista *O Cruzeiro* nos anos 1950 que, assim como alguns pintores modernistas, contribuíram para a formação de um imaginário nacional a respeito do que seria a população mais representativa da Nação. 131

No entanto, os contatos de *A Menina e o Leite* e da foto dos pescadores arrastando o barco revelam sutis interferências que comprometem o realismo dos registros. Ambas tiveram seus enquadramentos redefinidos no laboratório, no momento da ampliação. Além disso, a imagem da criança foi invertida a fim de tornar a composição mais interessante, o que demonstra que o artista, nesse caso, colocou em segundo plano a questão documental da imagem. Já a foto dos homens, por estar tremida, também não corresponde ao padrão de nitidez quase sempre exigido pelo fotojornalismo.¹³²

¹³⁰ A maior parte das fotos com figuras humanas são auto-retratos.

¹³¹ A renovação de padrões estéticos ocorrida na fotografía de imprensa nacional, durante os anos 1940 – em grande parte desencadeada pela presença de fotógrafos internacionais que imigraram para o Brasil na época da II Grande Guerra – será assunto do Capítulo III.

¹³² A informação sobre a inversão da foto e os cortes consta no banco de dados digital da Família Barros.

Por outro lado, deve-se chamar a atenção para o fato de que, segundo o banco de imagens da Família Barros, essas fotos foram expostas em salões fotográficos durante os anos 1950, quando o artista já era conhecido por sua atuação junto ao Grupo Ruptura. *A Menina e o Leite* foi mostrada em 1952 no Salão Internacional de Porto Alegre. A imagem dos pescadores representou Barros no Salão de Mendonza (1953), no Salão Anual de Arte Fotográfica do Foto Clube de Jaú (1954), no IV Salão do Foto Cine de Ribeirão Preto e em exposição não identificada do Foto Cine Clube Bandeirante. ¹³³

Tal fato demonstra que, na época das exposições, elas atendiam aos critérios de qualidade artística estabelecidos por Barros, o que destoa do ideal de arte não representativa e não figurativa preconizado pelo Concretismo.

Por outro lado, desde os primeiros registros, as fotografías de Barros denotam características típicas de um repertório fotográfico moderno: além da preocupação com a luz e o enquadramento, já são comuns *closes*, geometrias e elementos seriados.



fig. 16 - Atibaia, c. 1947. Geraldo de Barros. Acervo MAM/RJ.

As duas imagens feitas em Atibaia denotam uma atenção voltada à estrutura formal e ao ritmo visual. Não há intenção de registrar um lugar e um tempo específico. A fotografia arquitetônica poderia ter sido feita em qualquer cidade e os chapéus, isolados no quadro, não são suficientes para identificar uma situação ou um espaço em particular. Essa

_

¹³³ Conforme banco de dados da Família Barros. A fonte não especifica a data das duas últimas exposições mencionadas.

atemporalidade denota princípios estéticos supostamente universais, aspecto que pode ser relacionado à busca por uma linguagem formal sem fronteiras culturais típica das poéticas construtivas.

Quando se tratava de fotografar pessoas, o artista freqüentemente apontava a câmera para si mesmo.¹³⁴ No período do Grupo XV, uma de suas primeiras experiências foi um auto-retrato fotográfico.



fig. 17 – Auto-retrato no ateliê do Grupo XV, 1947. Geraldo de Barros. Acervo Família Barros.

Este auto-retrato tem peculiaridades que o distingue daqueles feitos à mão no mesmo período. O desenho e a pintura mostrados anteriormente estão concentrados no rosto e denotam uma intenção de expressar aspectos de sua personalidade através de traços espontâneos. Em frente à máquina, Barros é irônico: parece consciente da própria pose e de que está representando.

Em *A Câmera Clara*, Roland Barthes chama a atenção para o caráter de encenação presente em todo retrato fotográfico. O autor relata que, ao posar para uma foto, todo seu corpo transforma-se de antemão em uma imagem:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.

¹³⁴ Foram localizados dezessete auto-retratos feitos por Barros entre 1947 e 1951.

¹³⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

(...) a Fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto (...). 136

No auto-retrato fotográfico de Barros, a expressão do "eu" se dá através da simulação, não por meio da idéia de expressão espontânea como no caso do desenho e da pintura feitos na mesma época. Suas roupas, sua postura, o enquadramento enfatizando a colocação dos braços, a luz difusa lateral e o modo como o artista encara a câmera demonstram que a foto foi produzida e encenada.

Percebe-se aí uma característica presente no conjunto de suas experiências: a fotografia como lugar de artifício e de construção, mais do que de documentação. Sua atitude frente ao aparelho denota também uma postura objetiva em relação ao meio técnico utilizado. Provavelmente devido à mecanização e ao distanciamento característico do ato fotográfico, nesse auto-retrato não há projeção, tampouco uma fusão entre o artista e os materiais, como acontece nos desenhos e pinturas de orientação expressionista.

Com o fim do Grupo XV, ele continuou se auto-retratando. Apesar de quase sempre identificarem seu rosto de forma clara e verossímil, esses trabalhos mostram a construção de um espaço fictício que não acontece por meio de uma ruptura formal e da manipulação do negativo, e sim através da atitude do artista diante da câmera. Em algumas imagens, percebe-se a pré-elaboração da cena, já que as roupas, o ângulo de câmera, a luz e a expressão facial não são aleatórias.



fig. 18 – *Auto-retrato*, 1949. Geraldo de Barros. Acervo Museu de Arte Moderna de Nova York.

¹³⁶ Idem, p. 27.

Este auto-retrato de 1949 faz alusão à postura de Barros diante da fotografía. A linha reta sobre os olhos e o foco de luz mais difuso na face criam uma máscara geométrica que pode ser lida como uma referência à geometria das *Fotoformas*. Aqui, ele representa o papel do artista (e do fotógrafo) moderno, cuja função é revelar novas formas de ver e de sentir. Sua boca levemente aberta e o olhar direcionado para fora do quadro mostram a expressão de leve espanto de um visionário que contempla algo que está fora do alcance do espectador.

Setor de Arte da Biblioteca Municipal

Em torno de 1948, quando freqüentava o Grupo XV e se encontrava com os artistas que formariam mais tarde o Grupo Ruptura, Barros passou a visitar o Setor de Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo. Segundo ele, foi ali que conheceu a obra de Paul Klee e, através do artista suíço, a *Bauhaus* e Gropius. O Setor contava com diversos títulos sobre arte moderna, incluindo álbuns específicos com trabalhos de Klee, Man Ray e Lazsló Moholy-Nagy.

Em dezembro de 1947, por exemplo, a Biblioteca adquiriu um exemplar do catálogo da exposição *In memoriam Lazsló Moholy-Nagy*, ocorrida em Nova Iorque entre os meses de maio e julho daquele ano em homenagem ao artista falecido em 1946.

O álbum *Photographs by Man Ray* foi comprado em 1943 e o livro *The new vision:* fundamentals of design, painting, sculpture, architecture, da série Bauhaus Books, de autoria de Moholy-Nagy, foi doado pelo prefeito Francisco Prestes Maia em 1945. 138

O principal ponto de encontro entre os trabalhos de Barros e Man Ray é o caráter experimental de ambos que, na maioria das vezes, desconsidera o interesse documental da

¹³⁷ VASCONCELOS, Jorge. "Itinerários (Geraldo de Barros)". Diário de São Paulo, Diário de São Paulo, 14 de jul. de 1979; ZANINI, Walter. "Geraldo de Barros: Jovem Pesquisador, corpo e alma integrados na formulação da arte viva: de Klee à pintura concreta. Impressões ligeiras de sua viagem à Europa". Jornal *O Tempo*, São Paulo, 08 de mar. de 1953.

¹³⁸ A data de aquisição ou doação desses livros está anotada nos exemplares ainda hoje disponíveis para consulta no Setor de Artes da Biblioteca Mário de Andrade que, até 1965 se chamava Biblioteca Municipal de São Paulo. Segundo o bibliotecário Rizio Bruno Sant'Ana, funcionário da instituição, na década de 1940, após a aquisição, o material passava por um processo burocrático de catalogação até ser disponibilizado para o público. De acordo com Rizio, esse trâmite não ultrapassava o período de um ano. Isso significa que o livro de Man Ray era acessível em 1944, o livro de Moholy-Nagy em 1946 e, o catálogo da exposição *In memoriam Lazsló Moholy-Nagy*, em 1948.

imagem fotográfica. Além do não compromisso com a veracidade, Barros pode ter conhecido através de Man Ray técnicas como a solarização e o *rayograma*¹³⁹, embora existam poucos exemplos desses métodos no conjunto de fotos do artista paulista.

Os *rayogramas* estão ligados à noção de expressão automática característica do Surrealismo, vanguarda da qual Man Ray participou. No caso de Barros, atualmente é possível ter acesso a apenas cinco fotogramas feitos por ele no final dos anos 1940, sendo que todos demonstram seu interesse pela geometria construtiva. O exemplo aqui mostrado – que lembra, sobretudo, Mondrian e Albers – foi feito a partir de cartões de computador das máquinas do Banco do Brasil, onde Barros trabalhava.

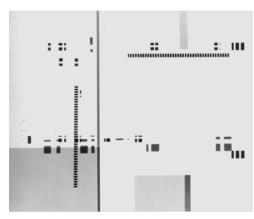


fig. 19 – *Fotoforma*, 1949. Geraldo de Barros. Fotograma. Acervo Musée de l'Elysée.

Barros e Moholy-Nagy

Para Moholy-Nagy, professor construtivista da Bauhaus e, a partir de 1937, diretor do Instituto de *Design* de Chicago, a fotografía foi um caminho fundamental para o estudo da

_

¹³⁹ Solarização é uma técnica de laboratório que consiste em interromper o processo padrão de revelação expondo o papel ou o filme à luz antes de fixar a imagem. Como resultado, ocorre uma inversão de tons e uma acentuação nos contornos que acabam por descaracterizar o naturalismo das imagens. *Rayograma* é um tipo de fotografia realizada em laboratório sem a utilização da câmera fotográfica. Objetos são dispostos diretamente sobre o papel fotográfico que, exposto à luz, tem nele gravadas as sombras e texturas dos materiais. A técnica é mais conhecida como fotograma, mas Man Ray, considerando-se o inventor do método, preferia a referência ao seu nome. Cabe lembrar que as primeiras fotografias feitas pelo inglês Willian Fox Talbot, um dos inventores da fotografia no século XIX, eram silhuetas de objetos gravadas diretamente sobre o papel sensível à luz.

¹⁴⁰ Três deles estão reproduzidos em livros e dois integram coleções internacionais. Segundo Fabiana de Barros, o artista produziu outros fotogramas no final dos anos 1940 que foram extraviados e, antes de falecer, o artista reclamava muito por essa perda.

luz, que ele via, sobretudo, como o elemento fundador de toda visualidade. Seus fotogramas eram feitos com diferentes materiais tridimensionais colocados sobre o papel fotossensível. O objetivo era observar efeitos de reflexão e refração, novas relações de contraste e sutis gradações de cinza gravados no papel. A fotografía sem câmera participava de um projeto mais amplo de busca por novas relações espaciais, pois o artista estudava o comportamento do fenômeno luminoso também através de esculturas feitas com materiais transparentes.

Assim como os fotogramas de Moholy-Nagy, a maior parte das *Fotoformas* rompeu com a perspectiva linear característica das imagens criadas através da câmera obscura e adquiriu um caráter abstrato. No entanto, como no exemplo mostrado (fig. 17) o cartão perfurado colocado sobre o papel fotográfico é plano, o interesse de Barros parece estar mais no ritmo criado pelas seqüências de quadrados e retângulos na superfície do que nos efeitos de reflexão ou refração sobre o material sensível.

A relação entre esses dois pintores que se voltaram para a realização de uma prática fotográfica absolutamente experimental, e que, em ambos os casos, não pode ser lida apenas por meio dos pressupostos construtivos, se dá também por outras vias.

Nagy é responsável pelo conceito de Nova Visão – um dos principais paradigmas da fotografía moderna –, segundo o qual a invenção da fotografía transformou a maneira do ser humano ver o mundo, pois a câmera oferece imagens que não podem ser percebidas a olho nu. Deste modo, a Nova Visão tinha como objetivo apresentar relações óticas inusitadas a partir de objetos comuns e de situações cotidianas e por isso investia em perspectivas oblíquas e enquadramentos que somente a câmera fotográfica poderia criar.

O artista classificou oito tipos de "visão fotográfica" que possibilitaram ao homem o acesso a novas dimensões da realidade: 1. *visão abstrata* realizada por meio do 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 tempos de exposição); 5. *visão intensificada*, que corresponde à microfotografia e às imagens feitas com filtros que permitem o registro de comprimentos de onda 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). 141

Segundo Eleanor M. Hight, o conceito de Nova Visão, elaborado durante a expansão industrial alemã dos anos 1920, identificava formas modernas de ver o mundo. 142 O trabalho de Geraldo de Barros foi desenvolvido também num contexto de intensa industrialização e modernização.

Entre as *Fotoformas*, há exemplos de visões abstrata, exata, lenta, intensificada e simultânea.



fíg. 20 – "Visão exata": Tatuapé, São Paulo, c. 1948. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

Apesar de ser uma "visão exata", a foto registrando balões e fios elétricos demonstra mais um interesse pelo ritmo da composição realizada por meio de uma seqüência de linhas retas e formas circulares do que uma intenção documental.



fig. 21 – "Visão lenta": Máquina de escrever (Homenagem a Homero Silva), 1949. Geraldo de Barros.

¹⁴² HIGHT, Eleanor M. *Picturing Modernism. Moholy-Nagy and Photograph in Weimar Germany.* Massachusetts: MIT Press, 1995.

69

¹⁴¹ MOHOLY-NAGY, Laszlo. "Del pigmento a la luz". In: FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 2003, p. 193.

O exemplo de "visão lenta" lembra as experiências fotográficas dos futuristas italianos feitas na década de 1910 com o intuito de representar o movimento e, em alguns casos, o dinamismo característico da vida urbana. O jornalista Homero Silva, homenageado na foto de Barros, foi um dos símbolos do intenso processo de modernização vivido por São Paulo naqueles anos, pois foi locutor da Rádio Tupi e, a partir de 1950, da TV Tupi, a primeira rede de televisão brasileira. Deste modo, não apenas o aspecto "futurista", mas também a informação fornecida pelo título, contribui para vincular essa foto à noção de modernidade.

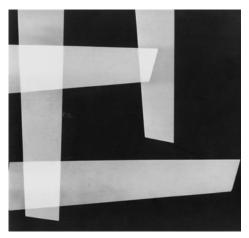


fig. 22 – "Visão Simultânea": Fotoforma, 1950. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

Em Barros, as "fotomontagens automáticas" – também chamadas "visões simultâneas" – têm quase sempre um caráter geométrico, de modo que podem ser vistas como uma junção entre "visão abstrata" e "visão simultânea". Sobretudo nesses trabalhos – a experiência mais recorrente no conjunto das *Fotoformas* – o artista amplia a noção de espaço através da sobreposição de elementos que se fundem, criando diversas tonalidades de cinzas e, conseqüentemente, múltiplas possibilidades de percepção, além de relações móveis entre figura e fundo.

O processo de produção da *Fotoforma* (1950) mostrada acima revela, além do domínio sobre os resultados, um interesse específico na luz e no modo como ela é registrada pela máquina e pelos materiais fotossensíveis. O referente é uma porta semi-

aberta fotografada diversas vezes em contra-luz. A cada exposição, Barros girou sua câmera Rolleiflex (cujo mecanismo permite múltiplas exposições) e a deslocou sutilmente para frente e para trás, de maneira que o mesmo desenho se repete em posições e tamanhos distintos. O alto contraste entre luz e sombra elimina toda ilusão de profundidade, pois os detalhes são tragados pela escuridão, o que demonstra uma preocupação específica em gravar a forma geométrica desenhada pela luminosidade.

Além de remeter às experiências do artista húngaro, essa *Fotoforma* corresponde à definição do *Manifesto Ruptura* para "o novo": "todas as experiências que tendem a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria)."¹⁴³ A *Fotoforma* "inova" por não ser icônica (ela não representa a porta) e por ser plana (o que explicita a condição real de seu suporte). Ela poderia ser considerada uma "fotografía concreta" pois, além de apresentar formas geométricas que se interseccionam, nada mais é do que a gravação da luminosidade "pura" sobre o papel.

Num texto publicado na ocasião da exposição *Fotoformas*, em 1951, Waldemar Cordeiro apontou a conexão das fotos de Barros com o movimento que ocorria na pintura:

Nesse processo de desnaturalização, Geraldo de Barros descobriu elementos técnicos novos, o que se deve ao próprio senso estético do artista. De fato, a sobreposição de chapas foi explorada por determinados critérios compositivos que criaram por movimentos rotativos de ritmos uma nova emoção fotográfica. (...)

A origem e o significado dessas obras transcende as pesquisas puramente técnicas para revestir-se de uma experiência estética toda particular. Através do gênero da fotografia, Geraldo vive o atual momento de renovação. 144

Para o autor, as *Fotoformas* participavam do enfrentamento à arte figurativa de teor regionalista que caracterizava o modernismo no país. O Manifesto Ruptura foi lançado no ano seguinte, mas nesse texto pode-se perceber que Cordeiro não teria dificuldades em alinhar as experiências fotográficas de Barros àquilo que considerava como "o novo" na arte.¹⁴⁵

¹⁴⁴ CORDEIRO, Waldemar. "Ponto parágrafo na pintura brasileira." Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 de janeiro de 1951.

71

¹⁴³ "Manifesto Ruptura". In: AMARAL, Aracy. (supervisão, coord. geral e pesquisa). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 – 1962.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 69.

¹⁴⁵ A professora Annateresa Fabris, no curso "Vanguarda e Fotografía", ministrado no Centro Universitário Maria Antônia, na USP, em 2004, chamou a atenção para as correspondências entre as *Fotoformas* e que o Manifesto Ruptura considera como "o novo".

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.

Mas mesmo sendo um professor da *Bauhaus* – escola que buscava unir o progresso técnico com a responsabilidade social – Moholy-Nagy não acreditava na possibilidade de um processo criativo exclusivamente racional. Achava que os criadores contemporâneos deviam trabalhar com ferramentas de seu tempo e não via perigo, como temiam alguns, na mecanização provocar uma desumanização da arte:

Este é um temor infundado, pois a evocação consciente de todos os elementos da criação será sempre impossível. (...) toda criação visual reterá a espontaneidade inconsciente de sua experiência como seu elemento básico de valor. 147

Além disso, para ele, a representação, a figuração e o trabalho manual não estavam excluídos do campo artístico. O importante era que fossem utilizados as formas e os meios mais adequados e eficientes para cada finalidade expressiva. O fundamental não era o caráter mecânico ou manual da obra, mas sim que o artista estivesse constantemente engajado em ampliar os limites da técnica e criar novas relações óticas e espaciais.

No prefácio do livro *Vision in Motion*¹⁴⁸, elaborado quando lecionava no Instituto de *Design* de Chicago, Moholy-Nagy procura desfazer preconceitos em relação aos meios expressivos que lidam com a emoção e sugere uma conciliação entre conhecimentos objetivos e a manifestação dos sentimentos. Ele afirma, por exemplo, a necessidade de uma "atuação balanceada do intelecto e do sentimento." Acreditava que seus alunos deveriam

¹⁴⁶ MOHOLY-NAGY, Laszlo. *La Nueva Visión y Resenha de um artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963, p. 140.

¹⁴⁷ MOHOLY-NAGY, Laszlo. "Del pigmento a la luz", p. 187.

¹⁴⁸ MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947. Esta edição foi concebida como uma extensão de seu primeiro livro, *The New Vision*, escrito na época da Bauhaus alemã e que expôs os métodos de ensino dos primeiros anos de formação naquela escola. Em *Vision in Motion*, o autor concentra-se em suas atividades com os alunos do Instituto de *Design* de Chicago.

estudar tanto as linguagens construtivas quanto aquelas ligadas à expressão subjetiva de conteúdos conscientes ou inconscientes. 149

Além de ser um importante instrumental pedagógico, o artista via a fotografía sob o binômio reprodução e produção. Essa concepção enfatizava a dupla capacidade da fotografía de repetir o que já existia e de produzir fenômenos novos e relações desconhecidas. O caráter reprodutivo se adequava à concepção de que a arte não deveria impor-se como obra única, tampouco como realização individual, mas como um padrão de aplicação industrial. Mesmo assim, em primeiro lugar deveria estar a liberdade de experimentação:

O inimigo da fotografía é a convenção, as regras fixas de 'como fazer'. A salvação da fotografía vem da experimentação. O artista experimental não tem idéias pré-concebidas sobre a fotografía, ele não acredita que a fotografía é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados (...). Ele ousa chamar de 'fotografía' todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios foto sensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão, etc." ¹⁵¹

O hibridismo das técnicas empregadas por Barros nas *Fotoformas* priorizava também a busca pelo "novo", mais do que uma fidelidade aos métodos mecânicos e racionais preconizados por concretistas mais dogmáticos. A valorização do acaso e a concepção de que a fotografía não é apenas uma técnica de documentação aparecem num dos únicos depoimentos do artista brasileiro sobre seu trabalho fotográfico:

A fotografia é para mim um processo de gravura. (...) Acredito também que é no "erro", na exploração e domínio do acaso, que reside a criação fotográfica. Preocupei-me 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. (...) durante todo o tempo em que a objetiva funciona, eu

1.

Para atingir seus objetivos pedagógicos, nas aulas de literatura, Moholy-Nagy apresentava aos alunos os escritos de crianças e de pacientes psiquiátricos como exemplos de criativo "vigor primordial". Idem, p. 292.
 MOHOLY-NAGY, László. *La Nueva Visión y Resenha de um artista...*, p. 30.

MOHOLY-NAGY, Lazsló. Vision in Motion..., p. 197. Tradução livre do original em inglês: "The enemy of photography is the convention, the fixed rules of the 'how to do'. The salvation of photography comes from the experiment. The experimenter has no preconceived idea about photography. He does not believe that photography is only as it is known today, the exact repetition and rendering of the customary vision. He does not think that the photographic mistakes should be avoided (...). He dares to call 'photography' all the results which can be achieved with photographic means with camera or without, all the reaction of the photo sensitive media to chemicals, to light, heat, cold, preassure, etc."

faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, do qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. 152

Interessado em criar imagens geométricas através da câmera e partindo de uma visão pouco ortodoxa da técnica, ele fez um conjunto de imagens que, na maior parte das vezes, desloca a função pragmática da fotografía – quase sempre representativa e temática – de registrar instantâneos e aparências.

Além disso, a aproximação entre fotografia e gravura vai além da noção de que a primeira é resultado da impressão física da luz sobre uma película com sais de prata. O artista via o negativo também como uma matriz para incisões feitas com ponta seca.

As fotos gravadas foram realizadas numa época em que seu interesse pela gravura era intenso. Em torno de 1948, o artista teve aulas com Lívio Abramo, com quem estudou as técnicas utilizadas por Paul Klee. No segundo semestre de 1950, freqüentou o primeiro ateliê de gravura do Masp coordenado por Poty Lazarotto¹⁵³. Em 1951, quando fez uma viagem de estudos à França, foi aluno do gravador inglês Stanley Hayter, no Ateliê 17, em Paris, além de freqüentar a *École National Superiéure de Beaux Arts*.

As fotos gravadas e pintadas podem ser consideradas como uma série, pois junto das múltiplas exposições de negativos, são as experiências mais recorrentes no conjunto das *Fotoformas*. Elas agregam uma rede de referenciais que não se vinculam diretamente ao Construtivismo, e sim a poéticas ligadas à expressão individual surgidas na Europa durante o segundo pós-guerra.

Foi justamente nessas fotografías que o crítico Paulo Herkenhoff identificou aproximações com os trabalhos do Grupo CoBrA e de Dubuffet. Paul Klee, que era uma influência para esses artistas, é uma presença evidente nos trabalhos gráficos de Barros – o que muitas vezes foi mencionado por ele. Além disso, suas imagens remetem a Dubuffet

¹⁵⁴ Ver Introdução.

¹⁵² BARROS, Geraldo de. Fotoformas. Fotografias. São Paulo: Raízes, 1994.

¹⁵³ Não há como ter certeza dessa data. Num depoimento para o livro *Unilabor. Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*, o professor Carlos Lemos declara que conheceu Geraldo de Barros por volta de 1948 no ateliê de gravura coordenado por Poty Lazarotto no Masp. No entanto, este ateliê foi inaugurado no segundo semestre de 1950 e, no ano seguinte, Barros viveu na Europa como bolsista do governo francês. Como muitas gravuras do artista são datadas como feitas em 1950, suponho que ele tenha freqüentado as aulas no Masp nesse ano. No centro de documentação do museu, não há registros sobre os alunos que freqüentaram os cursos de gravura.

através da semelhança contundente com a série de fotos de grafite realizadas por Brassaï e que foram também uma importante fonte para o criador do conceito de *art brut*.

Barros e Brassaï¹⁵⁵

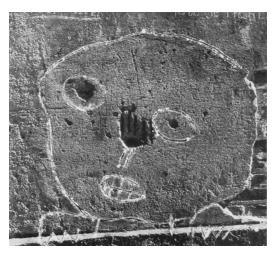


fig. 23 – Homenagem a Paul Klee, 1949. Geraldo de Barros. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. Acervo Musée de l'Elysée.



fig. 24 - *Série IV, Máscaras e Faces*, 1933. Brassaï. Fotografia.

Em 1933, o fotógrafo húngaro Brassaï mostrou na revista surrealista *Minotaure* uma série de fotos de desenhos feitos nas paredes e nos muros de Paris. Junto, publicou o texto "Da parede da caverna à parede da fábrica", no qual compara os grafites urbanos com inscrições rupestres milenares encontradas em sítios arqueológicos europeus. Para ele, ambos seriam manifestações de uma necessidade atávica de expressão.¹⁵⁶

As correspondências entre as imagens de Barros e Brassaï levam a acreditar que o artista brasileiro conheceu os grafites do fotógrafo húngaro. No entanto, seu interesse por Klee e pelos trabalhos do Engenho de Dentro mostra que havia mais que uma analogia formal entre as duas séries fotográficas. Com conotações distintas, Brassaï e Barros se interessaram pelo "primitivismo" e pelos desenhos "rudes" feitos por desconhecidos.

Não foram encontradas evidências de que, no fim dos anos 1940, havia livros com fotos de Brassaï na Biblioteca Municipal de São Paulo. Isso não impede que Barros tenha conhecido esses trabalhos através de outros canais.

¹⁵⁶ BRASSAÏ. "From cave wall to factory wall". *Minotaure* n. 3-4, dezembro de 1933. In: BRASSAÏ. *Brassaï. The Monograph*. Alain Sayag and Annick Lionel-Marie (editors). Boston; New York; London: Bulfinch Press Book; Little, Brown and Company, 2000.

A semelhança entre os resultados e o interesse em comum por grafites chamam a atenção também para as diferenças entre os artistas. Uma delas, talvez a mais fundamental, está no fato de que Brassaï fotografava desenhos feitos por outras pessoas, enquanto Barros – embora também tenha registrado desenhos que já estavam nos muros – na maioria das vezes, gravava sobre os negativos.

Para Brassaï, a natureza do grafite não está no traço, mas na incisão. A maior parte de suas fotos foi feita a partir de desenhos riscados profundamente em superfícies de granito. No texto publicado na *Minotaure 3-4*, o artista determina que essas imagens não pertencem a uma estética infantil. Para ele, o enfrentamento e a persistência em gravar a matéria dura, muitas vezes com instrumentos improvisados como facas e chaves, traduzia a urgência de uma necessidade humana quase "selvagem" de expressão. De acordo com Brassaï, a relação do grafite com o muro é essencial, pois é ela que determina a aparência rude dos desenhos.

Os dois artistas buscavam se aproximar de noções de espontaneidade e universalidade na arte. Mas enquanto as fotos de Brassaï chamam a atenção para uma ação anônima e arriscada, de difícil realização e que implica numa exposição pública do grafiteiro, a intervenção de Barros tem um caráter introspectivo e privado, pois é feita num negativo de 6 x 6 centímetros.

As linhas de Barros também são irregulares e isso se relaciona igualmente com as características do material e dos instrumentos trabalhados por ele (a ponta seca risca a emulsão de gelatina e sais de prata). Mas sua operação é delicada e a dificuldade está em desenhar na superfície frágil de um espaço tão pequeno.

Outra distinção pode ser percebida nos títulos das fotos. Brassaï via os grafites como símbolos arquetípicos e, por isso, suas séries remetem a questões de dimensão universal: *O Nascimento da Face, O Nascimento do Homem, O Amor, A Morte, A Magia, Os Animais, As Máscaras* e *As Faces*, etc. Em Barros, não apenas as gravações nas fotos parecem desenhos feitos por crianças, os temas também são infantis: a menina, o sapato, o balão, o barco, o gato, o rei, o pássaro, o anjo, etc.

Os grafites anônimos registrados por Brassaï são conseqüência de uma intervenção feita no espaço real da cidade. O "vandalismo" de Barros é contra a fotografia (ou contra a idéia de pureza dos meios presente em algumas vertentes da fotografia moderna). Se o

interesse de Brassaï tem um caráter antropológico que logo foi abraçado pelos surrealistas¹⁵⁷, em Barros, que age diretamente sobre a fotografía, a ênfase está na pesquisa formal e na ampliação das possibilidades de percepção da imagem.

As fotos de Brassaï foram uma fonte importante para a retomada do "primitivismo" – a busca de uma arte democrática e não condicionada por padrões estéticos legitimados – que aconteceu nos anos 1940 na Europa. No contexto brasileiro, também Geraldo de Barros procurava na expressão gráfica "espontânea" e aparentemente infantil um afastamento dos cânones de representação naturalista.

No entanto, Dubuffet e o Grupo CoBrA eram profundamente descrentes em relação à sociedade industrial e ao pensamento racional. Não acreditavam que a arte pudesse ser projetada e, de modo geral, buscavam uma ação direta sobre a matéria, uma intervenção que fosse a "pura" manifestação do inconsciente sem a intermediação do intelecto.

Ao contrário, Barros participava de uma conjuntura que apostava na industrialização e em proposições racionais como uma possibilidade efetiva de mudança. Além disso, ele e outros artistas, pautados na ideologia construtiva e no pensamento crítico de Mário Pedrosa, confiavam na capacidade da forma de transformar os indivíduos e a sociedade.

Ainda assim, as fotos gravadas de Barros destoam do ideal de clareza e ordem propostos pelo Concretismo. Em *Homenagem a Paul Klee* (fig. 21), vê-se um boneco traçado à mão (um ser disforme que pode ser um menino ou um bicho) se apoiar num muro esburacado, velho e decadente.

Em seu texto sobre a exposição *Fotoformas*, em 1951, Waldemar Cordeiro, notou nesses trabalhos "fantasmas sobre os muros maltrapilhos da cidade". Em seguida, o artigo alia as fotos gravadas de Barros à descoberta do plano, ao questionamento das linguagens figurativas e, conseqüentemente, ao movimento de renovação das artes em São Paulo. Para o crítico, "sentado sobre o cadáver da fotografía convencional (...)", Barros afastava a arte dos "preconceitos regionalistas" que predominavam no modernismo brasileiro. Naquele

_

¹⁵⁷ A partir da edição 3-4 que publicou as fotos de grafítes de Brassaï, *Minotaure* torna-se receptiva a experiências marginais (a arte feita por psicóticos, por exemplo) freqüentemente reprimidas pela sociedade. Além disso, a revista não escondeu seu interesse e admiração pelas descobertas arqueológicas e antropológicas que aconteceram no início do século XX.

momento, esse aspecto parece mais relevante do que o fato dessas imagens não se alinharem ao sentido ordenado e racional do Concretismo. 158

Por outro lado, por sua semelhança com grafites de rua, os desenhos de Barros nos negativos apreendem uma noção de anonimato. Eles não expressam traços peculiares do artista, ao contrário, poderiam ter sido feitos por qualquer pessoa. Nesse sentido, apesar de feitos à mão, podem ser relacionados com a idéia de uma arte não individualista e não hedonista proposta pelo Grupo Ruptura.

Para que se possa compreender como o aspecto (aparentemente?) negativo dessas imagens convive e dialoga com a positividade típica do projeto construtivo dos anos 1950, é preciso investigá-las também a partir de sua relação com Paul Klee e, mais uma vez, com as idéias de Mário Pedrosa sobre arte virgem e arte moderna.

Essas referências aprofundam a reflexão a respeito das qualidades lúdicas das Fotoformas e sobre como elas participam de uma pesquisa formal que pretende agir na percepção dos espectadores ampliando as possibilidades de leituras sobre as imagens.

O traço kleen¹⁵⁹

O contato com a obra de Paul Klee por meio de livros e de encontros com o gravador Lívio Abramo foi essencial para o desenvolvimento da obra de Barros em direção à abstração e ao Concretismo. 160 Em Homenagem a Paul Klee, a referência ao artista suíço não se encontra apenas no título.

Uma das pesquisas de Klee era o desenho livre de regras de representação naturalista que muitas vezes conferia um aspecto infantil aos seus traços. Para ele, esse resultado estava relacionado com a busca pela integridade das formas e da linha. Acreditava que a

janeiro de 1951.

¹⁵⁸ CORDEIRO, Waldemar. "Ponto parágrafo na pintura brasileira." Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 de

A expressão "o traço kleen de Geraldo de Barros" foi utilizada por Sérgio Pizoli em seu texto para o catálogo da exposição Geraldo de Barros: precursor, em 1996, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, sob sua curadoria.

¹⁶⁰ Foi também a partir da segunda metade da década de 1940 que Abramo, um gravador ligado às temáticas sociais, se aproximou da abstração, o que pode ser observado nas séries sobre a paisagem do Rio de Janeiro e, mais tarde, do Paraguai.

realidade da arte consistia na expressão dos elementos visuais. A partir de suas tentativas de estabelecer um diálogo entre a linguagem gráfica e as aparências das coisas (e da impossibilidade da realidade gráfica representar a realidade das aparências), surgia o aspecto precário de seus desenhos:

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

Se eu quisesse mostrar o homem 'como ele é', precisaria de uma tal complexidade de linhas enredadas que qualquer apresentação elementar pura estaria fora de questão, e o resultado seria algo vago e confuso a ponto de se tornar incompreensível. 161

A "precariedade" técnica do boneco desenhado em *Homenagem a Paul Klee* acaba enfatizando características da linha que, sobre a foto de um muro cheio de texturas, chama a atenção para a qualidade planar do suporte, ou seja, para a realidade da fotografia como sendo imagem bidimensional. Desta forma, ao descaracterizar sua função mimética, os riscos sobre o negativo enfatizam a materialidade da obra.

As pesquisas de Klee eram guiadas pela convicção de que a atividade artística é, antes de tudo, movida pela necessidade subjetiva de expressão. Ele foi também um moderno interessado pela arte de povos não ocidentais, pessoas com distúrbios psiquiátricos e crianças. Assim como outros expressionistas, via nesses trabalhos valores de "autenticidade" e "pureza" que contrastavam com a decadência da sociedade industrial e da tradição artística ocidental. Acreditava que para o desenvolvimento de uma nova linguagem das formas era imprescindível voltar-se para esse tipo de produção: "Tudo isso deve ser levado muito a sério, mais sério do que pinacotecas inteiras, se o que se pretende é reformar a arte hoje." 162

Essa concepção coincide com as idéias de Mário Pedrosa sobre a arte virgem e remete ao interesse de Barros pelos trabalhos dos pacientes da doutora Nise da Silveira. A maior parte das *Fotoformas* foi feita em 1949 e 1950, época em que ele estudava a obra de Klee e freqüentava o ateliê de artes do Hospital Pedro II.

¹⁶² KLEE, *Op. cit.*, p. 33.

-

¹⁶¹ KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 67.

As Fotoformas e o Engenho de Dentro

Além dos depoimentos de Geraldo de Barros citarem as visitas ao Engenho de Dentro como um momento marcante em sua formação humanística, esse contato parece ter repercutido diretamente sobre sua expressão gráfica. Percebe-se, por exemplo, correspondências entre seus desenhos e os de Raphael Domingues, um dos internos do hospital.



fig. 25 – Sem título, 1949. Raphael Domingues. Nanquim sobre papel. Acervo desconhecido.



fig. 26 – *Retrato*, 1950. Geraldo de Barros. Desenho com papel carbono. Acervo MAC/USP.



fig. 27 – *A Menina e o Sapato*, c. 1949. Geraldo de Barros. Desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. Acervo Musée de l'Elysée.



fig. 28 – *Retrato*, 1950. Geraldo de Barros. Monotipia em cores sobre papel. Acervo MAC/USP.

Pelas semelhanças entre os desenhos de Raphael e Barros e pelo fato do último ter trabalhado praticamente com a mesma figura de *Retrato* (fig. 26 e 28) na fotografía *A Menina e o Sapato* (fig. 27), sugiro que suas visitas ao Engenho de Dentro tiveram conseqüências também nas *Fotoformas*.

Na década de 1940, os desenhos de Raphael, que sofria de esquizofrenia, chamaram a atenção de intelectuais e artistas pelos traços ao mesmo tempo concisos e ornamentais. Após a exposição dos internos do Engenho de Dentro realizada em 1949 no Masp, Pietro Maria Bardi pretendeu lançar um álbum com trabalhos de Raphael que seria a primeira publicação do setor de artes gráficas do Instituto de Arte Contemporânea do Masp. 163

Além da simplificação formal e da abstração de detalhes, os traços de Barros e do artista do Engenho de Dentro parecem conciliar harmonia e "espontaneidade" (fig. 25 e 26). Como nos desenhos de Amilcar de Castro, o traço é conseqüência de um gesto que não titubeia, não usa borracha e nem volta atrás. No caso de Barros e Raphael, o aspecto infantil contribui para que o desenho pareça "naturalmente exato".

Nos termos teorizados por Pedrosa em sua tese de 1949, o retrato feito por Raphael seria um exemplo do caráter "atávico" e inconsciente das leis da *Gestalt*:

Em Raphael dá-se a fusão desses dois elementos supremamente desinteressados: o jogo e o ornamento. A atitude dele no trabalho de criação é a expressão mesma desse jogo desinteressado. Raphael desenha cantarolando ou em solilóquio monossilábico. (...)

Sua linha é a projeção de uma mímica gratuita. Obedece a um ritmo misterioso que não nasce na tela nem se limita ao plano da composição. Vem de longe, como um seguimento do gesto do braço que desliza sobre o papel. É dotada por isso mesmo de uma gratuidade natural, que faz o seu encanto. É afirmação pura. Não tem assunto, morrendo e nascendo ali mesmo, sem outra finalidade que realizar-se em pureza, em graça, harmonia e finura. Daí provém o seu estranho poder sobre nós. (...)

Nunca o misterioso 'como' da elaboração da forma foi mais concretamente visível que em Raphael, pois nele é que se percebe de que profundezas vem ela. É um fenômeno físico, físiológico mesmo, e, ao mesmo tempo, intuitivo, misteriosamente dirigido por um conhecimento supra-sensível, super racional. 164

Um desenho de Raphael Domingues foi capa da exposição 9 Artistas do Engenho de Dentro, em 1949, no MAM/SP.

81

-

¹⁶³ Segundo carta de Pietro Maria Bardi endereçada a Nise da Silveira, em 25 de março de 1950. Possivelmente as intenções de Bardi não saíram do papel, pois não foram encontrados indícios dessa publicação no centro de documentação do Masp.

¹⁶⁴ PEDROSA, Mário. In: DA SILVEIRA, Nise. O Mundo das Imagens. São Paulo: Ática, 1992, p. 31 a 33.

Para Pedrosa, a arte virgem e as obras dos "grandes artistas" correspondiam à necessidade de dar formas a sentimentos a imagens do "eu profundo". 165

Por sua ligação com o pensamento de Mário Pedrosa, é provável que Barros freqüentasse o Engenho de Dentro com a intenção de se aproximar da expressão espontânea e "virgem" dos internos do Hospital¹⁶⁶. Talvez quisesse trazer para sua prática artística o conteúdo inconsciente, "natural" e, portanto, "universal" desses trabalhos.

Aqui cabe chamar a atenção para mais uma diferença entre a concepção de *art brut* e de arte virgem. Enquanto Dubuffet buscava o lado irracional, instintivo e animal do homem – o que poderia resultar em desarmonia e "selvageria" – em Pedrosa, o inconsciente tem também um conteúdo ordenado que corresponde às leis da *Gestalt*: equilíbrio, simetria, unidade, etc. Talvez por isso, os desenhos "espontâneos" e "infantis" feitos por Barros nessa época fossem equilibrados e harmoniosos.

Seus trabalhos gráficos (incluindo as *Fotoformas* gravadas) demonstram que o contato com "o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas" – que o Manifesto Ruptura categoriza como "o velho" – foi para ele uma importante fonte de pesquisa e de renovação estética. Ao contrário do que afirma o Manifesto, perante o modernismo de temática nacionalista que predominava no Brasil nessa época, as *Fotoformas* gravadas – assim como o descondicionamento do gosto artístico proposto por Mário Pedrosa através da "arte virgem" – eram algo bastante "novo" para os padrões locais.

Mas quando o desenho *Retrato* (fig. 26) é feito sobre um negativo, como acontece em *A Menina e o Sapato* (fig. 27), além de perder a leveza que tinha sobre o papel comum, descaracteriza a função documental da fotografia.

Apesar da bota manter sua identidade como referente (sabemos que o artista elaborou o trabalho a partir da foto de um sapato), como foi notado em *Homenagem a Paul Klee*, por ser totalmente alheio à fotografía original, o desenho gravado enfatiza a qualidade bidimensional do suporte e explicita a condição da fotografía como imagem.

Raphael já se interessava por arte, tendo fregüentado aulas de desenho.

82

 ¹⁶⁵ PEDROSA, Mário. "Arte, necessidade vital." In: ______. (organização Otília Arantes). Forma e Percepção estética: textos escolhidos II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 54.
 166 No livro O Mundo das Imagens, Nise da Silveira informa que, antes de ser internado no Hospital Pedro II,

Já a monotipia *Retrato* (fig. 28) chama atenção para a geometrização do desenho. Mesmo traçados à mão, os olhos parecem losangos e o nariz tem o formato de um triângulo. As formas vazadas trazem o suporte de papel para o primeiro plano criando um dinamismo perceptivo entre figura e fundo. Essa característica é recorrente também nas *Fotoformas* e, mais tarde, nas obras concretas de Barros.¹⁶⁷

De acordo com a teoria da *Gestalt*, a diferenciação entre figura e fundo é uma condição primordial de percepção. *A Menina e o Sapato* e os trabalhos da série de grafismos sobre fotos de muros também lidam com essa relação perceptiva ao trazer o *background* da imagem para o primeiro plano, de modo que não há uma hierarquia entre o desenho e o fundo e sim uma integração entre eles.

Foi também a *Gestalt* que, no início do século XX, propôs a análise dos fenômenos psicológicos a partir da noção de que o todo não é apenas a soma de suas partes. Segundo a teoria, há uma interdependência entre o todo e as partes, pois ambos só podem ser conhecidos se consideradas suas relações entre si. Na tese de 1949, Mário Pedrosa aplicou essas idéias ao campo da teoria da arte definindo a forma como o resultado da relação entre as partes que, por sua vez, são inseparáveis do conjunto. Em *A Menina e o Sapato*, a imagem depende da interação entre o desenho (figura) e a foto (fundo), o que pode ser lido como uma aplicação da noção de todo sugerida pela *Gestalt*.

Além dos temas dos grafísmos serem infantis, as associações entre desenho e fotografía realizadas em trabalhos como *São Paulo* (fig. 24), *Máscara Africana* (Cap. I, fig. 10) e *A Menina e o Sapato* revelam uma concepção lúdica do trabalho. São como um jogo de descobrir imagens em formas do cotidiano: ver os olhos do gato em tijolos, a máscara africana num portão, a boca e o nariz da menina na bota.

Essa característica, aliada ao deslocamento da função documental da fotografia, relaciona, mais uma vez, as *Fotoformas* com o pensamento de Mário Pedrosa, especialmente com as qualidades destacadas pelo crítico nos trabalhos de Alexandre Calder.

168 GUILLAUME, Paul. Psicologia da Forma. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960, p. 8 e 9.

¹⁶⁷ Ver *Função Diagonal* (1952), fig. 5 da Introdução.

¹⁶⁹ PEDROSA, Mário. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte." In: _____. (organização Otília Arantes). *Forma e Percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 105 a 177.

Barros e Calder (através de Pedrosa)

Os móbiles de Calder podem ser vistos como sendo grafismos em três dimensões. Na Fotoforma (fig. 30), a fotografia é utilizada para registrar também um desenho feito com linhas no espaço. Sob uma luz intensa, Barros fixou alfinetes (muito parecidos com as estruturas de arame usadas pelo artista norte-americano) em diversos ângulos numa superfície branca, de modo que as sombras projetadas se confundem com os objetos. Em relação à montagem original desse cenário em miniatura, o artista apresenta a foto de cabeça para baixo, o que contribui para a impressão de suspensão provocada pela imagem.

Durante a exposição individual de Calder no Masp, em 1948, Mário Pedrosa realizou a conferência "Calder e a Música dos Ritmos Visuais", ocasião em que apresentou algumas de suas idéias sobre arte contemporânea. ¹⁷⁰

O crítico defendia a liberdade inventiva desvinculada do ideal produtivista e reivindicava a concepção de que a "fantasia" deveria superar a funcionalidade do objeto artístico. Nesse sentido, o modelo ideal de artista moderno era sintetizado por Calder, que trabalhava com formas abstratas e ao mesmo tempo líricas, não se limitando aos pressupostos construtivistas. De acordo com o intelectual, a importância de Calder estava na sua capacidade de reunir o purismo de Mondrian com a ironia de Miró.¹⁷¹

Pedrosa via os móbiles como espécies de mecanismo sem função e nisso reconhecia uma valorização do homem sobre a máquina. Em sua leitura, pelo fato de Calder ter nascido nos Estados Unidos e por ter crescido acostumado com a velocidade dos automóveis, não tinha o mesmo fascínio pela máquina que a geração de Léger, e, por isso, era capaz de dar fins inconsequentes à mecânica e aos materiais industriais. Aí residia seu humor e o aspecto lúdico de seus trabalhos, pois, para o crítico, ao superar o utilitarismo, o artista norte-americano "brincava" com a modernidade.

Com esses materiais industriais, não ficou Calder, entretanto, escravo do funcional; ao tratá-los o impulso da própria fantasia lhe desviou o curso, lhes torceu as formas e com estas, o destino utilitário e convencional. Ele sabe, para realce da dramaticidade plástica, como violentar a própria

84

¹⁷⁰ As idéias apresentadas pelo crítico nessa ocasião estão parcialmente expostas nos textos "Calder, Escultor de Cataventos" (1944), "Tensão e Coesão na Obra de Calder" (1944) e "A Máquina, Calder, Lérger e Outros" (1948). In: PEDROSA, Mário. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos VI.* (organização Otília Arantes). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

¹⁷¹ Homenagem à Paul Klee não parece também um desenho de Miró?

funcionalidade do material. Fez assim da mecânica um sistema a serviço de nada, trabalhando ao deus dará para o sonho e a especulação – para não mover coisa alguma, para não ganhar dinheiro. 172

Além disso, os móbiles que podiam ser tocados e eram expostos ao ar livre, segundo Pedrosa, estabeleciam um novo tipo de relação entre a obra e o espectador, que seria mais próxima e democrática. Isso, em última instância, desvestia a arte de sua aura e a aproximava da vida.

Assim como Calder inventava máquinas sem destino prático, ao utilizar a câmera para fazer fotos que não documentam, Barros incorpora o ideal de modernidade proposto por Pedrosa: a criação de obras de arte sem utilidade pragmática. Mesmo criando imagens estáticas e que não têm o apelo do toque como tinham os móbiles, o artista brasileiro propunha, por meio de conexões lúdicas, uma relação perceptiva dinâmica e interativa entre o espectador e a fotografía.

Geométricas ou não, as *Fotoformas* oferecem quase sempre mais que uma possibilidade de leitura. Em *O rei e o gato e O gato e o rei*, Barros brinca ao apresentar a mesma foto duas vezes apenas invertendo sua posição e a ordem das palavras no título. O mesmo grafismo pode ser tanto uma coisa quanto a outra.



fig. 29 – *O rei e o gato*, 1949. Geraldo de Barros. Ponta seca e nanquim sobre negativo. Acervo Musée de l'Elysée.



fig. 30 - *O gato e o rei*, 1949. Geraldo de Barros. Ponta seca e nanquim sobre negativo. Acervo Musée de l'Elysée.

Nesses trabalhos, percebe-se uma operação típica dos grafites de rua nos quais os riscos são feitos a partir das marcas que já estão no muro e, mais uma vez, acontece uma

85

¹⁷² PEDROSA, Mário. "Tensão e coesão na obra de Calder", p. 76 e 78.

interação entre figura e fundo. Além disso, como em A Menina e o Sapato, Barros substitui os limites precisos do papel fotográfico por um formato irregular, cujas bordas são adequadas à deformidade do muro e dos traços. Sem uma moldura ou um passe par tout para intermediar sua presença no mundo, esses trabalhos parecem mais integrados à realidade que as fotografías convencionais.

As Fotoformas subvertem a função de registro sem deixar de ser fotografias, pois, pelo fato do artista fazer intervenções diretamente no negativo, os trabalhos mantêm sua qualidade reprodutiva. 173

Além disso, os trabalhos continuam sendo frações de realidades. Barros montava objetos, riscava, remontava e expunha o negativo várias vezes, mas partia sempre de um referente externo que então era interpretado fotograficamente.

Essa característica foi apontada por Pietro Maria Bardi no folheto de divulgação da exposição Fotoformas no Masp, em 1951. Nesse material, o historiador da arte chama a atenção para a conexão dos trabalhos de Barros com a pintura não figurativa e para a maneira como ele criava imagens abstratas a partir de formas cotidianas:

> Geraldo vê, em certos aspectos ou elementos do real, especialmente nos detalhes geralmente escondidos, sinais abstratos fantasiosos olímpicos: linhas que gosta de entrelaçar com outras linhas numa alquimia de combinações mais ou menos imprevistas e às vezes ocasionais, (...). A composição é para Geraldo um dever, ele a organiza escolhendo no milhão de segmentos lineares que percebe, sobrepondo negativo sobre negativo. (...) Os mestres de Geraldo são os pintores que renunciam à figura, de Kandinsky, a Mondrian, a Bill (...).

> Geraldo fotografa de má vontade o real, diria que não o compreende, e, sem contorná-lo, procura nele descobrir purezas úteis às suas meditações: linhas depuradas a meio de revelações e luzes reduzidas a esquemas das quais é impossível reconstruir as origens. 174

Nesse trecho, Bardi destaca o fato de que Barros "descobre" na fisionomia das coisas reais formas que fazem parte de suas preocupações estéticas. Um exemplo dessa operação é a máscara africana vista no portão, outro seria o conjunto de fotos abstrato-geométricas realizadas na Estação da Luz, no centro de São Paulo.

¹⁷³ O questionamento da noção de obra única torna-se mais tarde uma das principais características do Concretismo de Barros. Além de realizar projetos de móveis para serem feitos em série, a partir de 1953, ele passa a desenvolver protótipos de objetos-pinturas que, pelo menos utopicamente, estavam destinados à produção em grande escala.

174 BARDI, Pietro Maria. Folheto da exposição *Fotoformas*, 1951, Masp.

No terminal de trens urbanos, uma construção de estilo eclético do início do século XX, o artista focou sua atenção nas linhas retas das barras de ferro que estruturam o edifício. Como resultado, a imagem reporta a uma arquitetura sem adornos e à geometria das poéticas construtivas.



fig. 31 - Fotoforma, Estação da Luz, c. 1949.

Fotografia (múltiplas exposições sobre negativo). Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

Bardi destaca ainda o acaso como um elemento presente na elaboração das *Fotoformas*. Apesar de feitas com um aparelho mecânico, seu processo de criação não é absolutamente previsível, pois quando realizava múltiplas exposições, o artista trabalhava com hipóteses formais. Por isso, suas fotografias apresentam quase sempre um equilíbrio assimétrico. Conseqüência de linhas que se entrecruzam em múltiplas direções, nelas a ordem e a precisão convivem com o caos e o aleatório.

Fotoformas, Masp, 1951¹⁷⁵

A partir de registros fotográficos do espaço expositivo, é possível saber em parte o que foi a mostra ocorrida em janeiro de 1951 na pequena sala de exposições temporárias do Masp.

¹⁷⁵ Provavelmente no mesmo ano, Fotoformas foi mostrada também no prédio do Ministério da Saúde e Educação, no Rio de Janeiro, e em Salvador, na Bahia. O fato da mostra ter sido itinerante é citado em livros sobre o artista e em periódicos da época, no entanto, sem precisão quanto às datas e locais da exposição. A análise que segue é feita a partir de fotos do espaço expositivo cedidas pela Família Barros e de informações sobre imagens que estiveram na mostra conforme o banco de dados digital da família. Infelizmente, não foi possível reconstituir completamente a mostra.

Fotoformas reuniu fotos gravadas, abstrato-geométricas (feitas principalmente a partir de sobreposições de janelas e vidraças em contra-luz), fotos diretas (quase sempre de caráter geométrico) e as já mencionadas foto-objetos.



fig. 32 - Exposição Fotoforma, 1951.

Os tubos metálicos que sustentam as obras faziam parte do projeto expositivo desenvolvido por Lina Bo Bardi para essa sala do Masp. Suas idéias eram alinhadas às propostas museográficas de arquitetos modernos como Mies van der Rohe que pretendiam integrar os objetos de arte ao espaço de exposição e eram inspiradas em exposições realizadas por artistas construtivos na década de 1920.¹⁷⁶

As primeiras tentativas de incorporar a pintura ao ambiente foram realizadas na década de 1920 por Piet Mondrian e El Lissitzky. O artista holandês montava telas sobre molduras dando a elas uma conotação de objetos tridimensionais. Foi também pioneiro ao pintar as bordas laterais de suas molduras criando um contínuo entre as telas e a parede. El Lissitzky, nos projetos Sala de Arte Construtivista (1926) e Gabinetes Abstratos (1927/28)¹⁷⁷, transformou o formato das paredes em função de suas obras. Nos dois

¹⁷⁶ RESENDE, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de São Paulo.

¹⁷⁷ Idem, p. 58 a 60. Os ambientes de El Lissitzky foram montados na Exposição Internacional de Desdren, em 1926, e no Landesmuseum, em Hanover, em 1927 e 1928.

exemplos, a obra intervinha na configuração do espaço expositivo, o que passou a ser uma das principais questões da museografia moderna.

No Brasil dos anos 1940, Lina Bo Bardi inovou ao incorporar esses conceitos em seus projetos para a sede do Masp na Rua 7 de Abril, no centro de São Paulo. A arquiteta foi responsável pela museografia da versão original da instituição, inaugurada em 1947, e pela reforma realizada no primeiro semestre de 1950. Até então, as exposições no país seguiam os padrões do século XIX, dispondo os quadros conforme normas dos salões de arte em paredes de ambientes elegantes que lembravam as casas da época.

No primeiro projeto do Masp, a arquiteta desenvolveu um sistema de fixação das obras em cilindros tubulares de alumínio para o salão principal de exposições. Após a reforma de 1950, manteve essas estruturas na pequena sala de eventos temporários e, para o espaço que abrigava o acervo, criou painéis sustentados por tubos de aço. Nos dois casos, o objetivo era proporcionar leveza e fluidez ao ambiente. 178

Os suportes vazados utilizados na mostra *Fotoformas* eram adequados ao padrão expositivo construtivista adotado pelo museu. Painéis com fotos eram usados nas mostras didáticas e, na exposição de Le Corbusier, em 1950, um sistema de molduras brancas e igualmente vazadas havia sido empregado. ¹⁷⁹

Em *Fotoformas*, as imagens estão incorporadas aos suportes e esses ao ambiente. Além dos objetos lembrarem as pinturas de Mondrian, as fotos foram fixadas aos painéis por meio de sutis molduras pintadas de preto ou branco que funcionam também como linhas integradas ao conjunto. Todos os outros elementos (os planos pretos, o suporte branco, os espaços vazios e os tamanhos das ampliações) têm uma função compositiva. As estruturas vazadas remetem às janelas e vidraças das fotos abstrato-geométricas, o que estabelece também uma correspondência entre as imagens e os suportes.

Apesar de reunir fotos gravadas à mão e trabalhos de conotação intimista como o vazo de flores e a chaleira em contra-luz (fig. 35), o conjunto da exposição tem um caráter construtivo.

A montagem desestabiliza os limites entre as obras e o ambiente comuns em exposições em que os quadros são emoldurados e pendurados à parede. Esse

¹⁷⁸ Idem, p. 143 a 146.

¹⁷⁹ SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o Masp na 7 de abril.* São Paulo, 2000. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 2000.

questionamento estava presente também nas foto-objetos de contornos imprecisos como A Menina e o Sapato e a dupla O Gato e o Rei e vice-versa. Nessa época, os perímetros arredondados e irregulares aparecem igualmente nas gravuras do artista – ele utilizava placas de metal cortadas dessa maneira -, o que estabelece outra conexão entre as Fotoformas e seus trabalhos gráficos. Nas duas técnicas, Barros buscava alternativas para os tradicionais retângulos do negativo e das placas. 180

A exposição individual de Thomaz Farkas realizada em 1949 no MAM/SP também apresentou um projeto expositivo alinhado às poéticas construtivas. Na mostra projetada pelos arquitetos Jacob Ruchti¹⁸¹ e Miguel Forte, algumas imagens foram fixadas em prismas sustentados por fios quase imperceptíveis ligados ao teto e ao chão de modo que os objetos pareciam suspensos no ar. Além disso, essas estruturas surpreendem pela tridimensionalidade que, como nas Fotoformas, agregava uma identidade de objeto às fotografias.



fig. 33 - Os arquitetos Jacob Ruchti e Miguel Forte na exposição de Thomaz Farkas no MAM/SP, em 1949. Acervo Thomaz Farkas.

 $^{^{180}}$ É curioso notar que algumas das características da exposição Fotoformas aqui mencionadas vinculam a obra fotográfica de Barros ao movimento Neoconcreto. Aspectos que encontram correspondências nas experiências realizadas por Lygia Clark, na década de 1950, no sentido de incorporar a moldura à tela e de romper com a estrutura convencional dos quadros representativos seriam: 1. a não hierarquia entre figura e fundo; 2. os formatos irregulares que desestabilizam os limites entre as imagens e o ambiente; 3. o caráter tridimensional de algumas fotos e dos suportes; 4. a integração entre suportes, obras e entorno; 5. a incorporação da moldura como elemento constitutivo da composição.

Renato Rodrigues e Helouise Costa já apontaram aproximações entre as Fotoformas e o Neoconcretismo. COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. A Fotografia Moderna no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 44.

¹⁸¹ Além de arquiteto, Jacob Ruchti foi pioneiro ao apresentar esculturas construtivas no III Salão de Maio, em 1939, e ao publicar um artigo sobre o assunto na revista Clima, em 1941.

As duas exposições rejeitam as paredes como suporte. Na individual de Farkas, as imagens foram fixadas também em painéis e em estruturas vazadas onde a disposição das fotos tem uma função compositiva. Nesse caso, o sistema de barras brancas verticais que se estende do chão ao teto num dos cantos da sala funciona como um cenário. Curioso notar também que as fotos são distribuídas de maneira assimétrica e que algumas estão quase rentes ao chão. Isso devia estimular os visitantes a uma observação dinâmica e integrada ao espaço.

As individuais de Farkas e Barros foram as primeiras exposições de fotografía realizadas nos museus recém inaugurados e, por isso, foram importantes marcos no processo de aproximação da fotografía ao ambiente das artes plásticas iniciado nessa época. As duas mostras destoavam do padrão expositivo adotado nos Salões Internacionais de Arte Fotográfica realizados no mesmo período pelo Foto Cine Clube Bandeirante. Nesse evento, as imagens fotográficas eram apresentadas como se fossem desenhos ou pinturas, geralmente emolduradas em *passe par tout.* ¹⁸²

Os dois artistas são considerados pioneiros da fotografia de caráter formalista e de temática urbana desenvolvida em São Paulo a partir do segundo pós-guerra. Ambos foram sócios do Foto Cine Clube Bandeirante cujas atividades tiveram um importante papel no processo de reconhecimento da fotografia como arte.

A diferença fundamental entre eles está no fato de Farkas não trabalhar com manipulações. Ele estava alinhado aos ideais da *Straight Photography* – a vanguarda norteamericana – enquanto Barros, como foi visto, tinha mais pontos em comum com o experimentalismo de Laszlo Moholy-Nagy.

Em *Estudos Fotográficos*, o fotógrafo húngaro (que se naturalizaria brasileiro em 1949) mostrou fotos de assuntos variados: registros de uma companhia internacional de balé, cenas do cotidiano da cidade, retratos, fotos de viagens e imagens de caráter abstratogeométrico feitas de maneira direta e nas quais é possível reconhecer o referente. ¹⁸³

¹⁸² Informações sobre os Salões Internacionais de Arte Fotográfica serão apresentadas no Capítulo III. ¹⁸³ É possível saber em parte o que foi mostrado em *Estudos Fotográficos* através dos registros do espaço expositivo. Além disso, numa mesa-redonda na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 10 de junho de 2006, organizada na ocasião do lançamento do livro *Thomaz Farkas. Notas de viagem* (Cosac & Naify, 2006), o artista declarou que, na mostra individual de 1949, apresentou fotos de temas diversos que haviam sido feitas nos anos 1940.

Na década de 1940, Farkas era um dos mais jovens e atuantes sócios do FCCB. Desde que entrou na associação, por volta de 1943, destacou-se com prêmios em salões nacionais e internacionais e como um dos primeiros clubistas a desenvolver um repertório característico das vanguardas internacionais: *closes*, ângulos de visão pouco convencionais, elementos repetidos ordenadamente e recortes que valorizavam as linhas da composição.

Seus trabalhos conciliavam documentação e formalismo. Farkas registrou a população paulistana comemorando o fim da II Grande Guerra, torcedores no Estádio do Pacaembu e cenas triviais do dia-a-dia: o engraxate trabalhando ou o homem diante de uma banca de revistas. Suas fotos revelam a maneira como as pessoas se vestiam e se comportavam e ambientes públicos sem descuidar do enquadramento e do arranjo ritmado das formas.

As imagens que mais se aproximam da poética de Barros são aquelas que registram detalhes arquitetônicos de edificações modernas. Nesses trabalhos, Farkas isola elementos e enfatiza a geometria daquilo que é registrado. No entanto, permanecem ambigüidades entre plano e profundidade, entre forma e conteúdo.

A fotografia acima remete às formas construtivas sem deixar de ser também um documento. Não existe uma relação convencional entre figura e fundo – o céu aparece como uma superfície chapada –, mas as linhas em perspectiva sugerem a cidade em ascensão.

Barros, como foi visto, se voltou poucas vezes para a figura humana ou para cenas do cotidiano. Além disso, as *Fotoformas* geométricas ou gravadas, quase sempre explicitam a condição bidimensional do suporte e ocultam o referente.

Mesmo assim, os dois artistas, cada um a seu modo, retrataram São Paulo num momento em que a paisagem urbana se transformava aceleradamente. Farkas apontando a câmera diretamente para a cidade num esforço de organizar elementos diversos (pessoas, construções e narrativas). Barros, sobrepondo registros que, apesar de geométricos, revelam um compasso nem sempre regular, simétrico ou ordenado.

No início de 1951, a abstração das *Fotoformas* ainda destoava da produção dos outros sócios do FCCB. A relação de Barros com o Clube e o lugar de sua produção no desenvolvimento da fotografía moderna em São Paulo serão discutidos no próximo capítulo.

Capítulo III

Geraldo de Barros e o sistema da fotografia

A arte não quer ser fotografia 184

Os estudos sobre a presença da fotografia no modernismo brasileiro inaugurado pela Semana de Arte Moderna de 1922 permanecem, na maior parte dos casos, como tentativas de identificar pistas que revelem (ou não) sua efetiva participação nesse movimento histórico.

Isso porque, entre as décadas de 1920 e 1940, os modernistas mantiveram-se, em sua maioria, ligados a práticas tradicionais como desenho, gravura, pintura, escultura e à literatura. Assim como a abstração e as poéticas questionadoras do sistema das artes como o Dadaísmo, a fotografía esteve restrita a experiências pontuais e isoladas.

No século XIX, a técnica não tardou em chegar ao Brasil. O daguerreótipo aportou no Rio de Janeiro poucos meses após a divulgação de sua invenção na França e, nos anos seguintes, quando a fotografía se industrializou, entre os artistas que aqui atuavam, seu uso como auxiliar da pintura tornou-se recorrente.¹⁸⁶

Durante o modernismo, considerada principalmente por suas características documentais e miméticas, foi utilizada esporadicamente como modelo para pintura. 187

Quando se tratava de estabelecer parâmetros para a arte moderna local, a noção de verossimilhança era tida como um dado negativo e, consequentemente, a fotografía era vista de maneira pejorativa. É o que se observa nas palavras de Oswald de Andrade num artigo sobre o escultor Victor Brecheret, em 1921:

(...) de fato, o artista é o ser privilegiado que produz um mundo supra terreno, anti-fotográfico, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante, profundo. (...) Mas isso que faz o critério julgador de nossas populações (frases assim: como está parecido! que beleza! é como se fosse...) é a maior vergonheira

O panorama sobre a ausência da fotografia no modernismo histórico brasileiro aqui apresentado é apenas uma introdução ao assunto e se atém aos exemplos mais paradigmáticos da questão. Não se pretende esgotar o problema, o que exigiria uma análise mais detalhada e novas investigações sobre o assunto. A proposta dessa breve introdução é contextualizar o significado histórico da aproximação entre fotografia e o ambiente das artes plásticas ocorrido no final dos anos 1940, em São Paulo.

¹⁸⁵ CHIARELLI, Tadeu. "A fotomontagem como 'introdução à arte moderna': visões modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo". In: *ARS. Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP*. São Paulo, ano 1, n. 1, 2003.

¹⁸⁶ Benedito Calixto e Pedro Américo são dois exemplos de artistas que basearam algumas de suas pinturas em fotografías.

¹⁸⁷ Ao se comparar algumas pinturas de Lasar Segall, Vicente do Rego Monteiro e Tarsila do Amaral com fotografías, acredita-se que os artistas tenham se pautado em imagens fotográficas para construir seus trabalhos.

de uma cultura. Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido. 188

Nessa passagem, o escritor deixa entrever que suas idéias sobre fotografia estavam ligadas à concepção predominante no século XIX de que as imagens gravadas com a luz eram apenas cópias da natureza, "espelhos do real". Oswald vinculava a técnica prioritariamente à idéia de fidedignidade e, por isso, o adjetivo "fotográfico" identificava uma arte com pretensões exclusivamente representativas.¹⁸⁹

Dos agentes da Semana de 1922, a produção fotográfica mais conhecida é aquela desenvolvida por Mário de Andrade entre 1923 e o início da década seguinte. O escritor realizou cerca de 700 fotos de parentes, amigos e, sobretudo, de suas viagens ao interior do país.

Conforme a pesquisadora Telê Ancona Lopez, suas imagens – principalmente aquelas feitas em idas ao Norte e Nordeste, em 1927 e 1928 – denotam, além do interesse documental, seu cuidado com os enquadramentos e com a técnica fotográfica. 190

Segundo a mesma estudiosa, a partir de 1923, o escritor passou a colecionar a revista alemã *O Corte Vertical*, na qual conheceu fotógrafos ligados à Nova Objetividade¹⁹¹. No entanto, apesar do contato com trabalhos internacionais, não há sinais de que Mário de Andrade considerasse a fotografía como uma possibilidade de criação artística no cenário cultural brasileiro. Sua própria produção permaneceu, durante anos, restrita ao âmbito privado.

Ismael Nery é frequentemente citado por Tadeu Chiarelli como um exemplo de artista envolvido com a fotografia que suscita interessantes especulações, mas que dificilmente poderão ser averiguadas. Como Nery tinha o hábito de destruir seus trabalhos, restaram apenas dois registros de seu interesse pela técnica: uma foto por contato de sua autoria e

¹⁸⁸ ANDRADE, Oswald. "Questões sobre arte". Jornal do Comércio, São Paulo, 25 de julho de 1921. Citado por: HERKENHOFF, Paulo. "O automático e o longo processo de modernidade." In: TOLIPAN, Sérgio (et alli). *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: 1983.

¹⁸⁹ O emprego do adjetivo "fotográfico" como sinônimo de "não-artístico" ou meramente documental, é encontrado também em correspondências e escritos de Monteiro Lobato. Sobre o assunto, ver: CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia. Cultura e Fotografia Paulistana no Século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992, p. 37 e 38.

¹⁹⁰ LOPEZ, Telê Ancona. "As viagens e o fotógrafo". In: *Mário de Andrade e o Turista Aprendiz*. São Paulo: IEB/USP, 1993, p. 111 e 113.

¹⁹¹ Estilo que propõe uma fotografia objetiva caracterizada por linhas fortes, documentação factual e realismo. August Sander é um dos expoentes do movimento.

uma declaração do poeta Murilo Mendes sobre a conviçção do artista de que a pintura seria superada pelo cinema. 192

Outras experiências isoladas são o conjunto de fotomontagens realizadas pelo poeta e pintor Jorge de Lima nos anos 1930 e 1940 e três fotomontagens de Alberto da Veiga Guignard produzidas também na década de 1940.

No primeiro caso, os trabalhos apresentam cenas insólitas e de teor surrealista que, em 1943, foram parcialmente publicadas no livro *Pintura em Pânico*. Segundo Tadeu Chiarelli, esse título demonstra a consciência de Jorge de Lima a respeito da desestruturação do conceito de obra única produzido pela fotomontagem. 193

Em Guignard, as colagens têm igualmente um caráter onírico que permite relacionálas ao Surrealismo. Além disso, por evidenciarem a planaridade do suporte, podem ter participado das pesquisas que levaram o artista a configurar a exploração do plano como uma das principais características de sua pintura. 194

Apenas no final da década de 1940, com a projeção alcançada pelos Salões Internacionais de Arte Fotográfica promovidos pelo Foto Cine Clube Bandeirante e com o interesse do Masp e MAM/SP em atualizar os parâmetros do modernismo local, iniciou-se um processo mais efetivo de integração da fotografía ao ambiente das artes plásticas.

Além desses exemplos pontuais, a idéia de que a fotografia poderia ser uma manifestação artística circulava predominantemente num reduto paralelo ao meio artístico modernista: os Foto Clubes.

96

¹⁹² CHIARELLI, Tadeu. "De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a Arte Contemporânea." In: MATTAR, Denise (org.). Ismael Nery. Rio de Janeiro: Ed. Curatorial Denise Mattar, 2005, p. 171 a 185. Na imagem Mão de Ismael Nery (sem data) o artista movimentou sua mão sobre o papel fotográfico enquanto este era exposto à luz. Em seguida, colou a imagem num papel comum e acrescentou a legenda "A mão que fez os desenhos. Cópia em papel prussiato."

No depoimento mencionado, Murilo Mendes declara: "(...) Quando conheci, em 1921, havia Ismael regressado pouco antes da Europa, muito desanimado com a pintura. Lembro-me bem da confissão que me fez: depois de conhecer Tintoretto e Ticiano, tinha vontade de quebrar os pincéis... entendia que a pintura estava em crise, pois muitas de suas possibilidades deveriam ser realizadas pelo cinema. Queria fazer cinema. Mostrou-me alguns cenários de filmes escritos por ele, pedindo-me também que colaborasse nos seus projetos - coisa que nunca pude fazer (...)". In: MENDES, Murilo. Recordações de Ismael Nery. São Paulo: Edusp, 1996. pág. 100.

¹⁹³ CHIARELLI, Tadeu. "A fotomontagem como 'introdução à arte moderna': visões modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo." In: ARS. Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, ano 1, n. 1, 2003.

194 Idem.

A fotografia quer ser arte

Nas três primeiras décadas do século XX, a tradição das associações de fotógrafos teve mais força na capital carioca. Em 1919 foi fundado o Photo Club do Rio de Janeiro e, em 1923, o Photo Club Brasileiro, que existiu até o final dos anos de 1950. Em São Paulo, a Sociedade Paulista de Fotografia, criada em 1926, durou apenas seis anos. No entanto, em 1939, Benedito Duarte, Eduardo Salvatore, José Yalente, José Medina, Guilherme Malfatti, Valêncio de Barros, entre outros, fundaram o Foto Clube Bandeirante, associação que está em funcionamento até hoje. Em 1945, o FCB agrega o cinema amador a seu campo de interesses e passa a se chamar Foto Cine Clube Bandeirante.

Nessas associações, até meados dos anos 1940, predominou a prática do pictorialismo, um conjunto de técnicas e intervenções manuais feitas no negativo e/ou na cópia fotográfica com o objetivo de gerar uma imagem única com aspecto de gravura ou pintura. Os praticantes dessa corrente surgida na França, Áustria e Inglaterra, no final do século XIX, acreditavam que era preciso superar o caráter empírico da foto documental e, sobretudo, reagir à mecanização, à industrialização e à conseqüente massificação do processo fotográfico. A fotografia seria arte quando expressasse a subjetividade de seu autor, o que, acreditavam, se manifestava pela composição e, principalmente, por meio da manipulação de materiais oleosos, gomas e tintas sobre o papel fotográfico. Quanto aos temas, predominavam paisagens bucólicas e cenas pautadas em movimentos pictóricos do século XIX como o Realismo, o Romantismo e o Impressionismo.

No entanto, no Clube carioca e no paulista alguns integrantes questionaram os pressupostos pictorialistas.

Segundo a pesquisadora Maria Teresa Bandeira de Mello, no Rio o debate aconteceu na *Photogramma*, revista do Photo Clube Brasileiro publicada entre 1926 e 1931. Embora prevalecesse o pictorialismo, no fim dos anos 1920, alguns sócios já discutiam se a intervenção do fotógrafo deveria ser manual ou realizada através de meios estritamente fotográficos. O debate envolveu os dois principais nomes do fotoclubismo carioca da época: Guerra Duval – defensor das técnicas manuais e do vínculo da fotografia com a

 $^{^{195}}$ As técnicas pictorialistas mais conhecidas são: bromóleo, goma bicromatada e $\it flou$.

pintura - e Alberto Friedmann - partidário da concepção de que a fotografia deveria ser arte por meio da exploração de suas especificidades técnicas. 196

A respeito dessa cisão, Bandeira de Mello ressalta que os dois grupos concordavam a respeito da importância da expressão da subjetividade como algo determinante do valor artístico de uma foto. A divergência estava nos métodos para alcançar a expressão da individualidade. Além disso, a pesquisadora chama a atenção para o fato de que, na verdade, a maior parte dos fotógrafos cariocas transitou pelas duas tendências. 197

Como já apontaram Helouise Costa e Renato Rodrigues, no Foto Cine Clube Bandeirante o questionamento do pictorialismo ganhou força a partir da segunda metade da década de 1940. 198

Questões da fotografia moderna

A busca da especificidade do meio e o posicionamento contra o pictorialismo são características de diferentes vertentes da fotografía moderna surgidas na Europa e nos Estados Unidos nas duas primeiras décadas do século XX: a Straight Photography, o formalismo russo, a Nova Visão e a Nova Objetividade. Apesar de se desenvolverem em contextos específicos e de terem conotações ideológicas distintas, essas vanguardas têm em comum os temas urbanos e procedimentos técnicos e formais tais como: closes, ângulos "de cima", "de baixo" e imagens de caráter geométrico. 199

Os fotógrafos ligados à Bauhaus e ao Construtivismo russo atuavam na perspectiva de dar uma função social para a arte valorizando o caráter reprodutivo da fotografia e visando sua aplicação em escala pública. A partir dos anos 1920, esses artistas promoveram grandes transformações na imprensa por meio de inovações gráficas e da publicação de fotomontagens e de fotografias identificadas com a Nova Visão. Nesse momento, essas características formais tinham um sentido político, pois seus agentes acreditavam que, ao difundir imagens que causavam um estranhamento em relação à percepção cotidiana,

¹⁹⁶ DE MELLO, Maria Teresa Bandeira. Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998, p. 69 e 78.

⁷ Idem, p. 97.

¹⁹⁸ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. A Fotografia Moderna no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁹⁹ COSTA, Helouise. Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotojornalismo. São Paulo: 1998. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, p. 66.

estariam contribuindo para a formação de um novo homem mais adaptado aos desafios da vida industrial, urbana e, em alguns casos, socialista.

Na vanguarda norte-americana conhecida como *Straight Photography*, a ênfase era a valorização das qualidades específicas da fotografia. Artistas como Alfred Stieglitz (na última fase de seu trabalho), Paul Strand, Edward Weston e Anselm Adams acreditavam que a câmera possuía uma estética particular e, portanto, muito diferente da linguagem da pintura e da gravura.²⁰⁰

Em 1916 e 1917, Stieglitz publicou nas duas últimas edições de *Camera Work*, revista editada por ele em Nova York, imagens de Paul Strand, o principal representante dessa corrente, um defensor da pureza do meio e das potencialidades criativas da fotografía através do corte e de um cuidadoso trabalho de laboratório.²⁰¹ Para Strand, a imagem não deveria sofrer retoques ou interferências gráficas que descaracterizam a tonalidade própria dos materiais fotossensíveis. Sua produção reúne trabalhos de temática social, formalista (jogos de linhas, contrastes e perspectivas) e abstrações (formas puras sem referência a um objeto).

Nos anos 1930, essas idéias levaram jovens fotógrafos como Edward Weston e Anselm Adams a formar o Grupo f.64. 202 Contrários à estética *flou* do pictorialismo, buscavam dar o máximo de nitidez e detalhamento a suas fotos, preconizavam a necessidade de um absoluto domínio técnico e acreditavam que o fotógrafo deveria ser capaz de prever os resultados da imagem antes de expor o negativo. Muitas vezes, essas características levavam seus trabalhos a um virtuosismo que afastava a fotografía do âmbito amador.

A partir do final dos anos 1930 – por meio de canais variados, como veremos –as propostas da Nova Visão, da *Straight Photography* e fotomontagens de caráter experimental e político passaram a fazer parte do repertório visual dos artistas que atuavam em São Paulo. Na década de 1940, embora com ênfases distintas, esse fato provoca

²⁰⁰ O conceito de *Straight Photography* surgiu na primeira década do século XX para designar os trabalhos de fotógrafos reunidos em torno de Stieglitz, da revista por ele editada, *Camera Work*, e de sua *Galeria 291*. Embora expusesse fotos pictorialistas e ele mesmo tivesse utilizado essas técnicas, a partir dessa data, seu trabalho passou a privilegiar a investigação estética das qualidades próprias dos meios fotográficos: a câmera, as lentes e os materiais fotossensíveis.

²⁰¹ STRAND, Paul. "La motivación artística en fotografia". *In*: FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 2003, p. 105 a 120.

²⁰² O nome se refere à especificação técnica que determina a menor abertura para a passagem da luz em lentes de câmeras de grande formato.

ressonâncias naqueles que, sócios ou não do Foto Cine Clube Bandeirante, começavam a fotografar.²⁰³

Fotografia moderna, imprensa e cultura visual

Na capital paulista, em 1937, Benedito Duarte, fotógrafo, cineasta e crítico de cinema do jornal O Estado de São Paulo, lamentou publicamente a ausência de artistas trabalhando com fotografia no Brasil.²⁰⁴ No artigo, Duarte, que assinava seus textos e fotos sob o pseudônimo Vamp, citou importantes nomes da fotografia internacional e solicitou aos organizadores do Salão de Maio - evento restrito às artes plásticas - que incluíssem a técnica nas próximas edições do evento:

> Quem, por acaso, resolvesse delinear um estudo crítico ou analítico sobre o que tem sido ou o que seja a fotografía em nosso âmbito de vida, qual a sua posição nos círculos artísticos, já não digo no Brasil, mas apenas de São Paulo, desde logo se acharia em sérias dificuldades na colheita de dados e no traço dos perfis a serem esbocados.

> Tal atividade não logrou, de modo estável, afirmar-se em nosso meio, nem tem atraído, como deveria atrair, tanta mentalidade moça e audaciosa, que a outros campos se dirige, sem um olhar sequer à arte do branco e preto. (...)

Por que tal aversão? Qual a causa desse desdém? (...)

Na Europa, nos Estados Unidos, em que a fotografía conquistou brilhantemente foros de cidade, penetrando, palmo a palmo, em todos os campos da arte e da cultura, homens como Steichen, que maneja um raio de luz como um escultor num bloco de argila, Man Ray, o caleidoscópio surrealista, Abbé, o fotógrafo andarilho, viram seus nomes transporem as fronteiras internacionais, (...)

De São Paulo, que com os olhos do coração tem apoiado tanta iniciativa, que tem apoiado tanta idéia nova, é preciso que parta o primeiro aceno em prol da desprezada arte monocrômica. Se me fosse dado sugerir alguma coisa, alvitraria aos organizadores do Salão de Maio, que esse, no próximo ano acolhesse em seu bojo, após prévia seleção, os trabalhos de quem, com um pouco de boa vontade quisesse expor à luz o maravilhoso encanto de uma composição bem equilibrada ou a maciez de um "flou" numa paisagem bem "angulada"...

²⁰³ Geraldo de Barros associou-se ao FCCB em abril de 1949.

²⁰⁴ Duarte havia estudado fotografía na França nos anos de 1920, o que proporcionou seu contato com a produção fotográfica da vanguarda européia. Em 1935, tornou-se chefe da seção de iconografia do recém criado Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Foi também um dos fundadores do Foto Clube Bandeirante e, na década de 1940, publicou textos comentando os Salões Internacionais de Arte Fotográfica promovidos pela associação, o que comprova sua atividade como crítico de fotografia.

²⁰⁵ VAMP (Benedito Duarte J.) "O primeiro Salão de Maio e a Photographia." *O Estado de São Paulo*. Suplemento em Rotogravura (107): set. 1937. Esse texto é mencionado por Mônica Junqueira e Ricardo Mendes no livro Fotografia. Cultura e Fotografia Paulistana no Século XX.

Afastada do ambiente das artes, uma fotografía ligada ao experimentalismo modernista passa a fazer parte da cultura visual paulistana na década de 1930 e na seguinte por meio de jornais e revistas ilustradas. Nessa época, fotomontagens são abundantes no próprio *Suplemento em Rotogravura* – caderno de cultura e variedades do jornal *O Estado de São Paulo* publicado quinzenalmente, entre 1930 e 1944 – e em *São Paulo*, revista de propaganda política lançada pelo governo de Armando Salles de Oliveira em dezembro de 1935.²⁰⁶

A diagramação dos dois periódicos privilegiava a imagem fotográfica em relação aos textos que, muitas vezes, estavam limitados às legendas. Sobretudo a revista *São Paulo*, também impressa em rotogravura, surpreende pelas imagens sangradas em suas páginas de 44x30 cm, pelos ângulos das tomadas, os fortes contrastes de luz e os *closes* enfatizando texturas e ritmos. Essas características, bem como seu projeto gráfico, remetem às práticas das vanguardas russa e alemã na década de 1920 e às revistas de esquerda para as quais aqueles artistas colaboravam.

É importante destacar que Benedito Duarte trabalhou nas duas publicações. No *Suplemento de Rotogravura*, além de fotógrafo, atuou como articulista e, no final da década de 1930, foi responsável pela coluna *Photographia*, que apresentava fotos consideradas artísticas (quase sempre imagens ligadas à tradição pictorialista). Em *São Paulo*, trabalhou como fotógrafo ao lado de Theodor Pressing.

Além dessas revistas ilustradas, entre o final da década de 1930 e o segundo pósguerra, quase sempre fugindo dos regimes fascistas, imigraram para o Brasil fotógrafos europeus que haviam se formado em periódicos e escolas de tradição moderna. Destacamse os nomes de Hildegard Rosenthal, Pierre Verger, Marcel Gautherot, Jean Manzon e Hans Gunter Flieg que, atuando no jornalismo ou na publicidade, enriqueceram e renovaram a fotografía de imprensa paulistana.

Lançada em 1928, a revista de circulação nacional *O Cruzeiro*, empresa de Assis Chateaubriand, a partir da década de 1940 ampliou o espaço concedido à fotografia,

²⁰⁶ São Paulo foi uma revista ilustrada de propaganda política que seguia o modelo de periódicos europeus com a mesma vocação. Em dez números publicados mensalmente, trouxe matérias mostrando de forma sempre positiva aspectos culturais e econômicos do Estado de São Paulo durante o governo de Armando Salles de Oliveira. Era editada por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Leven Vampré. Para mais informações, ver: MENDES, Ricardo. *A Revista S. Paulo: a cidade nas bancas*. Imagens, Unicamp, (3): 91-97, dez. 1994.

modernizou sua diagramação e adotou modelos internacionais de reportagem. A contratação do fotógrafo francês Jean Manzon, que já havia trabalhado em periódicos europeus como *Vu* e *Paris Match*, foi fundamental nesse processo de reestruturação.²⁰⁷

Pouco antes da II Grande Guerra, a fotografia moderna já havia perdido seu potencial de estranhamento e subversão e, por isso, pôde ser assimilada por periódicos tanto comerciais quanto políticos de cunho fascista. As intenções originais das poéticas construtivas estavam diluídas e, ao serem assimiladas por jornais e revistas desse tipo, se tornaram um dado de renovação apenas visual.²⁰⁸

Com a colaboração de Manzon, *O Cruzeiro* deu amplo destaque à imagem empregando um estilo de reportagem que correspondia à estética fotográfica moderna: tomadas de detalhes, ângulos de cima e de baixo, seqüências fotográficas, flagrantes e iluminação preparada com cuidado. Segundo Helouise Costa, esse padrão fotográfico, ao ser adotado pela mídia, levou para um público de massa o repertório visual das vanguardas artísticas, o que funcionou como uma espécie de "pedagogia do olhar".

A nova visualidade que circulava em grande escala certamente colaborou para o desenvolvimento da fotografía de caráter formalista e de temática urbana surgida no Foto Cine Clube Bandeirante na década de 1940.²¹⁰ Essas características ressoam também nas experiências fotográficas de Geraldo de Barros na época do Grupo XV que, como foi visto no capítulo anterior, antes de associar-se ao FCCB, o que ocorreu em abril de 1949, já fazia fotos com ênfase em formas geométricas.

Foto Cine Clube Bandeirante

Em contato com a nova visualidade proposta pelas revistas, com o intenso processo de urbanização e industrialização vivido por São Paulo e com a movimentação cultural

_

²⁰⁹ Idem n 5

²⁰⁷ *Vu* foi um dos periódicos que, na década de 1930, aderiram formalmente à estética fotográfica proposta pela Nova Visão sem, no entanto, se vincular ao projeto político social das vanguardas construtivas.

²⁰⁸ COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotojornalismo...*, p. 140 e 141.

²¹⁰ Sobre a repercussão do trabalho de Jean Manzon na obra de German Lorca, sócio do FCCB, ver: SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? O flagrante, o pseudo-flagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo.

promovida pela inauguração dos Museus, uma parte dos sócios do FCCB passou a questionar os padrões pictorialistas para a elaboração de uma "fotografia artística".²¹¹

Esses fotógrafos – a maioria, profissionais liberais que tinham a fotografía como *hobby* – se voltaram para aspectos do espaço urbano que, na época, sofria intensas transformações. Passaram a registrar temas cotidianos e banais, tais como: postes, poças d'água, vitrines, detalhes de objetos ou da cidade.²¹² Além disso, buscavam ângulos que fugissem do ponto de vista convencional à altura dos olhos e, por isso, tornaram-se comuns os enquadramentos construídos a partir de intensos *plongées* e *contre-plongées*.²¹³

Com o fim da II Guerra Mundial, assim como a cidade, o Bandeirante estava em pleno desenvolvimento e expansão. A associação possuía uma biblioteca especializada²¹⁴, laboratório e promovia cursos com ênfase na técnica fotográfica. Além disso, crescia o número de sócios e de anúncios no *Boletim Foto Cine*, publicação mensal lançada pelo Bandeirante em 1946.

Em 1942, o Clube inaugurou o I Salão Paulista de Arte Fotográfica. Dois anos depois, o evento tornou-se internacional e, em 1946, passou a ser chamado Salão Internacional de Arte Fotográfica. A mostra era realizada anualmente na Galeria Prestes Maia, no centro da cidade, com o apoio da Prefeitura de São Paulo.

O prestígio alcançado pelos Salões demonstra o quanto, na década de 1940, a fotografia ganhou espaço no cenário cultural paulistano. As inaugurações contavam com a presença de políticos e personalidades da cultura local. Segundo o clubista Jacob Polacow, o Salão de 1948 chegou a atrair cerca de 100 mil visitantes.²¹⁵

Nessa época, os boletins registram palestras de críticos como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado realizadas em eventos do Clube e, nos anos 1950, textos de

103

-

²¹¹ "Fotografía artística" é uma expressão típica da estética pictorialista da virada do século XIX para o século XX que persistiu nos textos do Boletim do FCCB durante o período estudado.

²¹² COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

²¹³ POLACOW, Jacob. "Arte fotográfica em seus aspectos locais". *BFC n. 43*, novembro de 1949, p. 8. *Plongée* é uma especificação comum na linguagem técnica cinematográfica que corresponde à posição de câmera de cima para baixo e *contre-plongée*, ao contrário, de baixo para cima.

²¹⁴ Infelizmente, não é possível saber que materiais faziam parte da biblioteca do Clube nas décadas de 1940 e 1950. Nos livros e revistas de seu atual acervo, não há registros sobre as datas de aquisição ou doação dos materiais. Além disso, parte da biblioteca daquela época dispersou-se em conseqüência de diversas mudanças de sede do Clube.

²¹⁵ POLACOW, J. "Arte fotográfica em seus aspectos locais". BFC n. 43, novembro de 1949, p. 8.

Wolfgang Pffeifer, Walter Zanini e Mário Pedrosa sobre fotografía ou comentando exposições promovidas pela associação.

Além do contato com a produção internacional por meio de livros, revistas e Salões, o FCCB manteve diálogo com associações fotográficas de diversos países, sendo que trocava correspondências com a *Photographic Society of América* (P. S. A.) e a *Fédération Internacionale de L'Art Photographique* (F. I. A. F.), associação da qual o Clube brasileiro participou.²¹⁶

De acordo com a tradição das primeiras sociedades fotográficas criadas no século XIX, o ambiente do FCCB se caracterizava pela hierarquia entre os associados, que eram classificados como "seniors", "juniors" ou "novíssimos", conforme o número de premiações e participações em salões. Nestas listas, durante a década de 1940, são comuns os nomes de José Oiticica Filho, German Lorca, Thomaz Farkas e Eduardo Salvatore, por exemplo.²¹⁷

No *BFC* encontram-se textos discutindo o estatuto artístico da fotografia, questões técnicas, além da divulgação de exposições, concursos e salões fotográficos de diversos estados do país. A publicação destacava os eventos promovidos pelo Bandeirante, inclusive festas, comemorações e excursões, o que enfatiza seu caráter de clube social.

A partir de 1947, cresce o número de textos de autores locais e estrangeiros discutindo tendências, critérios e métodos para a realização de uma "fotografia artística". Os artigos eram produzidos, traduzidos e adaptados de periódicos internacionais por fotógrafos do Clube que, então, assumiam o papel de críticos.

Até o início dos anos 1950, é muito difícil definir os debates e as tendências do Foto Cine Clube Bandeirante de maneira unilateral, pois o *Boletim* muitas vezes publicava opiniões divergentes. Ali são encontrados escritos sobre técnicas pictorialistas e artigos divulgando os pressupostos da *Straight Photography* norte-americana, textos defendendo a importância do assunto e, outros, que o interesse está na forma, e não no tema.

_

²¹⁶ SOBRINO, Vanessa. "Crítica Fotográfica no Boletim Foto Cine clube Bandeirante, 1948 – 1953." In: *Studium n. 21*. Revista eletrônica do Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação. Departamento de Multimeios. Unicamp. Inverno de 2005. (http://www.studium.iar.unicamp.br)

²¹⁷ Nesse aspecto, Geraldo de Barros, que se tornou membro do FCCB em 1949, não correspondia ao perfil competitivo do fotógrafo clubista. Nas poucas vezes em que aparece na secção "Os que se destacam" do *BFC*, uma espécie de *ranking* dos sócios que computava os prêmios e aceitações em salões, nunca está entre os primeiros e, por isso, permanece classificado como "novíssimo".

Vemos, nos *Boletins*, paisagens bucólicas, bromóleos, fotos de bebê, flores, moças, animaizinhos, etc. junto com composições de forte sentido geométrico, mas onde ainda é possível reconhecer o referente. Essas últimas são cada vez mais recorrentes, sobretudo, no final da década de 1940.

Tal situação demonstra o caráter heterogêneo do FCCB. No entanto, uma questão crucial presente em muitos artigos é a reivindicação do estatuto de arte para a fotografia, além de argumentações contra o senso comum que a via como simples operação mecânica.

Apesar dessa pluralidade, é possível entrever já no primeiro texto publicado no *Boletim*, em maio de 1946, as preferências de Eduardo Salvatore, presidente da associação.²¹⁸ Ele era um dos principais colaboradores do periódico e, muitas vezes, o responsável também pela "Nota do Mês", o editorial da revista. Nesse primeiro texto, Salvatore comenta a boa recepção da imprensa em relação ao IV Salão Paulista de Arte Fotográfica, ocorrido em 1945, e lamenta o ineditismo desse fato:

Na verdade, até então, com raras exceções, nenhuma atenção davam à fotografia como manifestação de arte. Reminiscência, sem dúvida, dos velhos preconceitos que viam na fotografia uma simples operação mecânica, negando-lhe o caráter de arte completa e independente, com características próprias e peculiares onde o espírito criador do artista pode se manifestar em toda a sua plenitude, servindo-se da objetiva e do material sensível como meros instrumentos, da mesma forma que o pintor se serve do pincel e das tintas para exteriorizar sua sensibilidade e personalidade. ²¹⁹

Nesta defesa da fotografia como arte "independente" e "com características próprias" ressoam a busca da especificidade do meio preconizada pela fotografia moderna. Além disso, o trecho exemplifica uma idéia recorrente em outros textos do *Boletim*: a concepção de que a arte é uma expressão individual e que, portanto, o fotógrafo-artista é aquele que expressa sua subjetividade por meio de lentes e de materiais fotossensíveis, assim como o pintor o faz através de tintas.²²⁰

²¹⁹ SALVATORE, Eduardo. "À margem do IV Salão". *BFC n.1*, maio de 1946, p. 1.

²¹⁸ Salvatore presidiu o FCCB de 1943 a 1990.

²²⁰ É possível identificar correspondências entre os argumentos de Salvatore o texto de Paul Strand, "A motivação artística da fotografia", de 1923. No início desse artigo, ao definir o tipo de fotografia que irá comentar, o fotógrafo americano esclarece: "Refiro-me ao uso dos meios fotográficos como veículos de expressão da mesma forma em que a pintura, as pedras, as palavras e os sons se empregam com esse propósito, concretamente, considerando-os como outro conjunto de materiais que, nas mãos de uns poucos indivíduos que se encontram sob uma profunda necessidade interior combinada com o conhecimento, podem converter-se em organismos com vida própria (...)". STRAND, Paul. "La motivación artística en fotografia".

A proximidade dos clubistas com a fotografía direta havia se fortalecido, em parte, pelo contato com trabalhos de outros países expostos nos Salões Internacionais de Arte Fotográfica de São Paulo. Segundo Jacob Polacow – clubista e crítico – o convívio com obras de colegas de outros países teria levado os bandeirantes a buscarem uma distinção clara entre fotografía e pintura. Conforme o autor, a partir do Salão Internacional de 1944, notava-se um afastamento das técnicas pictorialistas e uma preocupação maior dos clubistas com a variação dos ângulos na construção de suas composições:

Começamos a perceber que se poderia imprimir um cunho mais pessoal ao tratamento de cada assunto, descartando-nos do convencional e vencendo o temor de contrariar os cânones do pictorialismo, tal como eram compreendidos na época.

Firmou-se a convicção de que pelos processos fotográficos, poder-se-ia empreender uma modalidade de Arte inteiramente diferente da pintura, dela se assemelhando apenas pela representação bidimensional. (...)

O ângulo de tomada passou a preocupar os fotógrafos como fator preponderante no melhor arranjo. (...) o fotógrafo não é mais o cavalete ambulante, sempre com o aparelho a altura do umbigo ou do nariz. Verdadeiras acrobacias lhe são exigidas e não raro é encontrá-lo de ventre ao solo ou encarapitado num girau em busca do melhor efeito. 221

Nesse texto, Polacow também distingue o "fotógrafo artista do mero fotógrafo" e pretende provar que fotografar não é apenas "apertar um botão". O "artista" deve conhecer profundamente a ótica e a mecânica do aparelho, além dos filmes e os químicos. Além disso, deve permanecer atento às regras de composição:

Capítulo importante é o conhecimento da luz em todas as suas variações e possibilidades, o que exige estudo e observação demoradíssimos. (...) Tudo isso para obter apenas o esboço que, nesse caso, é o negativo. Entre este e o quadro pronto, ainda há uma estrada muito dura a percorrer. (...) Atrás da câmera deverá estar um temperamento verdadeiramente artístico, (...) que consiga transmitir suas emoções num simples retângulo de papel.

O apreço pela técnica é um tema recorrente nos *Boletins*, o que torna a *Straight Photography*, nesse momento, a vanguarda mais próxima das discussões dos bandeirantes.

In: FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 2003, p. 105 a 120. Tradução livre da autora.

SALVATORE, Eduardo. "À margem do IV Salão". BFC n.1, maio de 1946, p. 1.

Sobre a defesa do estatuto de arte para a fotografía, ver também: SALVATORE, Eduardo. "Fotografía também é Arte." *Boletim n. 3*, julho de 1946.

²²¹ POLACOW, J. "Arte fotográfica em seus aspectos locais". *BFC n. 43*, novembro de 1949, p. 8.

Outro sinal da proximidade dos clubistas com a fotografía moderna norteamericana é o fato de Thomaz Farkas – um dos mais jovens e atuantes sócios do período, ter trocado correspondências com Edward Weston a partir de 1946.²²² Há registros de que Farkas enviava fotografías de sua autoria para o artista norte-americano que então as comentava e dizia em que aspectos o colega poderia melhorá-las. Em 1948, Farkas chegou a visitar Weston nos Estados Unidos.²²³

Em 1949, outro texto já havia argumentado em favor do potencial artístico dos meios especificamente fotográficos. Em "Tendências da fotografia", artigo publicado originalmente no *Circolo Fotográfico Milanese*, Volf Sterental se contrapõe às técnicas pictorialistas e defende a realização de uma fotografia pura e distinta de outros meios de expressão plástica:

Penso que a tendência essencial da fotografía contemporânea seja a de conservar plenamente e desenvolver sempre mais a sua característica personalidade individual independente: ser, acima de tudo, uma verdadeira fotografía, obtida por meios puramente fotográficos e nitidamente distinta dos outros meios de expressão artística, precisamente por suas essenciais qualidades fotográficas.

A nova tendência é contrária a qualquer hibridismo, a qualquer promiscuidade com os outros meios de expressão artística. Ela se destaca claramente das escolas anteriores tendentes a tratarem a fotografia como um meio simplificado de arte gráfica, mediante o qual se procurava atingir resultados o mais possível semelhantes aos obtidos com o desenho, cinzel, água-forte, e não valorizando suficientemente a fotografia como meio distinto (...)²²⁴

No entanto, não foi apenas com os Salões Internacionais e com os textos publicados no periódico do Clube que os fotógrafos paulistanos se aproximaram mais intensamente da fotografia direta. Além do *Boletim Foto Cine*, também os artigos da *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, lançada em 1947, comprovam o quanto, a partir do pós-guerra, o discurso em torno da especificidade do meio, sobretudo nos termos da *Straight Photography*, ganhou força em São Paulo.

Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia

A família de Farkas era proprietária da loja de materiais fotográficos Fotóptica que, na época, importava lovas de fotografia, entre eles, de artistas norte-americanos como Edward Weston e Anselm Adams.

²²³ FARKAS, Thomaz. *Notas de uma viagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

²²⁴ Ver: STERENTAL, Volf. "Tendências da fotografia". *BFC n. 39*, julho de 1949, p. 6.

Em janeiro de 1947, foi lançada em São Paulo a primeira revista comercial brasileira, sem vínculos com Foto Clubes, exclusivamente dedicada à fotografia e ao cinema: a *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*. Em seu primeiro editorial, a publicação explicitou seus princípios e objetivos: ser independente, contribuir para o conhecimento fotográfico técnico e artístico dos leitores e publicar artigos de especialistas nacionais e estrangeiros.²²⁵

Entre 1947 e 1954²²⁶, a *Íris* não teve uma linha editorial uniforme. De maneira inconstante, privilegiou assuntos ligados à fotografia, ao cinema ou às artes gráficas. Apesar disso, publicou diversos artigos sobre técnica e estética fotográfica.

Há muitas semelhanças entre as idéias apresentadas na *Íris* e os artigos publicados no *Boletim Foto Clube* na mesma época. Isso se deve, possivelmente, à proximidade dos principais agentes do Clube com a revista. Eduardo Salvatore era membro da comissão patrocinadora da *Íris*; e Thomaz Farkas e Benedito Duarte, também clubistas, faziam parte da comissão técnica do periódico. Além disso, a *Íris* costumava destacar os eventos do Clube e a publicar fotos produzidas pelos sócios.²²⁷

No ano de inauguração da revista, três questões são recorrentes em seus artigos e editoriais: a discussão sobre o estatuto artístico da fotografia — o que inclui diversos textos divulgando as virtudes da exploração criativa dos meios estritamente fotográficos, a importância cultural dos Estados Unidos como um exemplo a ser seguido pelo Brasil e a ressonância da fotografia norte-americana na produção brasileira.

Demonstrando sua abertura ao debate internacional, a *Íris n.1* trouxe um artigo do crítico e fotógrafo norte-americano Herbert Bearl mencionando idéias que, entre as vertentes modernas, podem ser identificadas principalmente com a *Straight Photography*:

Diferentes meios de expressão possuem seus próprios padrões de beleza, que não devem ser confundidos.

Uma fotografia não é artística por ser semelhante a um desenho e, muito ao contrário, deve manter-se em seu próprio terreno. É justamente a diferença entre o

_

²²⁵ "Fala o editor". Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia, n. 1, ano I. São Paulo: janeiro de 1947,

p. 2. ²²⁶ Em 1954 a revista cessou temporariamente suas atividades.

²²⁷ É interessante destacar também que, em 1947, as sedes da *Íris*, do FFCB e da loja Fotóptica (estabelecimento da Família Farkas) eram vizinhas na Rua São Bento, no centro de São Paulo, que comportava um intenso comércio de materiais fotográficos.

desenho e a fotografía que deve determinar o método de apreciação, e não as suas semelhanças. $(...)^{228}$

A importância da independência estética da fotografía foi também apontada num artigo de G. K. Morell, publicado na *Íris n. 2*. Ao chamar a atenção para as qualidades das fotografías mostradas no MoMa de Nova Iorque, o autor demonstra também o quanto essa produção já estava legitimada pelo Museu:

(...) podemos notar em muitas boas fotografias, e especialmente nas expostas no "Museum of Modern Art" de Nova York, algo de especial que nada tem em comum com a pintura. Sentimos distintamente que nesses quadros a fotografia encontrou terra virgem, suscitando no contemplador sensações diferentes das proporcionadas por quadros de pintura. Examinando, pois, boas fotografias, (...) temos que admitir que sentimos então a presença de personalidade, força de expressão e uma potente vontade artística.

Em julho de 1947, um evento patrocinado pela União Cultural Brasil Estados Unidos (IBEU), o Foto Cine Clube Bandeirante e a *Íris* evidencia o intenso processo de divulgação da fotografia norte-americana durante os anos do pós-guerra. Trata-se de uma exposição didática organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque na Biblioteca Municipal de São Paulo que, como foi visto, era um importante centro cultural na cidade.

A mostra didática Fotografia Artística

Fotografia Artística apresentou cartazes preparados pelo MoMA/NY com o auxílio técnico do fotógrafo Andreas Feininger. Os painéis mostravam reproduções de fotografias desse artista e também de Helen Levitt, Anselm Adams, Ralph Steiner, Arthur Rothstein, Chaim Soutine, Charles Sheele, Erich Salomon, Louise Dahl Wolfe, Henri-Cartier Bresson, Walker Evans, Berenice Abbot, Paul Strand, Edward Weston, Barbara Morgan e Cedric Wright, acompanhadas de textos explicativos sobre as potencialidades expressivas da máquina e dos materiais fotográficos. Em sua maioria, as imagens eram fotojornalísticas – na época, Feininger era repórter da revista Life – ou exemplos da chamada Straight Photography.

MORELL, G. K. "Pintura e fotografia". *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 2, ano I. São Paulo: fevereiro de 1947, p. 4.

²²⁸ BEARL, Herbert. "A fotografia é uma arte." *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 1, ano I. São Paulo: janeiro de 1947, p. 29.

O evento foi divulgado com antecedência pela Íris e pelo Boletim do Clube Bandeirante²³⁰. O editorial da *Íris n. 5*, em maio, anunciou a importância da exposição e adiantou as idéias que seriam vinculadas nela:

> Trata-se de um certame digno de todo o interesse daqueles que guerem inteirar-se, mais uma vez e por meio de exemplos incomuns, das imensas possibilidades oferecidas pela câmera, na criação de quadros verdadeiramente artísticos. Embora trabalhando com o dispositivo puramente mecânico (...) o bom fotógrafo, dominando o seu aparelho e aproveitando-se tanto da capacidade, como também das deficiências do mesmo, torna-se verdadeiro artista. O fotógrafo, porém, não imita as qualidades das outras artes, muito pelo contrário, apenas usa os seus próprios métodos para interpretar o mundo em que vive, no preto e branco, e num quadro de duas dimensões, dominando as proporções de luz e sombra e o contraste entre elas.²³¹

No mês seguinte, a *Íris n.6*, num encarte, reproduziu os cartazes expostos na Biblioteca Municipal, de modo que hoje podemos ter acesso a seu conteúdo. 232

O objetivo central da mostra era demonstrar que, apesar de ser um processo mecânico, a fotografia é um meio de expressão e o fotógrafo, portanto, um artista.

Os cartazes apresentavam, por meio de imagens e legendas, dois temas principais: primeiro definiam as qualidades do "fotógrafo artista"; em seguida descreviam as peculiaridades do aparelho fotográfico.

Junto de uma imagem de Anselm Adams, Fotografia Artística ensinava:

O fotógrafo é um artista (...) Quando (...) domina o seu aparelho fotográfico, o assunto de sua fotografia, a maneira pela qual ele o mostra, e as qualidades que enaltece são de sua escolha. 233

Seguida da afirmação:

O seu meio de expressão é uma escala de valores.

Na fotografia de branco e negro, o fotógrafo artista domina a proporção da luz e sombra em sua fotografia e o contraste entre ambas. (...)

Um bom fotógrafo utiliza tanto a capacidade, como as deficiências de sua máquina fotográfica.

(...) O bom fotógrafo não imita as qualidades das outras artes; faz uso somente dos métodos fotográficos para interpretar o mundo em que vive num quadro de duas dimensões. (...)

Um bom fotógrafo não procura simplesmente um assunto - procura um quadro no assunto que se lhe antepara. (...)

²³¹ "Fala o editor". Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia, n. 5, ano I. São Paulo: maio de 1947, p.

²³² Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia, n. 6, ano I. São Paulo: junho de 1947.

²³⁰ *Boletim n. 14,* junho de 1947.

²³³ Idem.

Compõe com sua máquina fotográfica. (...) Escolhe o momento certo. (...)²

Essa última idéia era ilustrada com imagens de Erich Salomon e Henri Cartier-Bresson, os dois ícones da idéia de "instante decisivo".

Em seguida, os preceitos tratavam da câmera fotográfica:

A máquina fotográfica reproduz detalhes infinitos.

A máquina é capaz de reproduzir mais detalhes com maior fidelidade que qualquer outro método. Também focaliza toda uma área ao mesmo tempo, o que os nossos olhos não podem fazer.

O fotógrafo pode fazer uso dessas características para reproduzir imagens brilhantes, quase super-realistas. (...)²³⁵

A observação sobre a capacidade da câmera de focalizar diversos planos ao mesmo tempo remete a uma das principais características dos trabalhos de Edward Weston, que buscava criar imagens com o máximo de definição. Não por acaso, o texto é ilustrado com uma paisagem desse fotógrafo, além de fotos de Berenice Abbot e Paul Strand.

Em seguida os temas abordados são:

A máquina fotográfica cria sua própria perspectiva. (...)

A máquina fotográfica comprime ou amplia o espaço. (...)

A máquina fotográfica paralisa ou prolonga o movimento. (...)

A máquina fotográfica traduz as cores em branco e negro. (...)

A ênfase na idéia de autoria e na necessidade de um rigoroso domínio técnico na construção da imagem fotográfica a fim do "autor" ter controle total sobre os resultados remete também ao virtuosismo característico dos trabalhos de Adams, Strand e Weston.

É interessante lembrar que, na década de 1940, Anselm Adams ocupou o cargo de vice-presidente do Departamento de Fotografia do MoMA e, junto do historiador Beaumont Newhall²³⁶, o então presidente dessa seção, organizou diversas exposições para o Museu.

²³⁴ Idem.

²³⁵ Idem.

²³⁶ Em 1937, Beaumont Newhall organizou no MoMA/NY a primeira exposição de história da fotografia num Museu de Arte. A mostra Photography. 1839-1937 foi acompanhada pelo lançamento do catálogo Photography. A Short Critical History. 1839-1937. A exposição teve uma ótima recepção no meio artístico de Nova York e viajou por dois anos pelos Estados Unidos. Newhall permaneceu até 1947 na direção do Departamento de Fotografía do MoMA e, em 1949, o lançou o livro The History of Photography. From 1939 to the Present Day. Este livro, reeditado, revisado e ampliado diversas vezes, tornou-se um modelo para a história da fotografía até o final dos anos 1970. De modo geral, as principais características desse paradigma são a valorização da idéia de gênio criativo e uma abordagem da história da fotografia como um ramo da história da arte.

Segundo Christopher Phillips, este período foi marcado pelo afastamento de Newhall da estética funcionalista da Bauhaus e sua aproximação à concepção de fotografia moderna pautada em noções de raridade, autenticidade e expressão individual.²³⁷

Provavelmente, a mostra *Fotografia Artística* foi concebida sob essa orientação, pois Newhall permaneceu como diretor do Departamento de Fotografia do MoMA até a metade de 1947.

Entre os promotores do evento, estava o IBEU, um órgão não governamental criado em 1937 que, na época da II Guerra, havia sido um importante parceiro dos Estados Unidos na promoção da política de Boa Vizinhança coordenada pelo Birô Interamericano no Brasil. Naqueles anos, além de escola de inglês, o IBEU havia cumprido o papel de centro cultural sediando palestras, concertos e exposições de arte.²³⁸

Com o início da II Grande Guerra, os Estados Unidos buscavam se afirmar como uma grande potência e, para isso, era fundamental assegurar sua hegemonia no continente.

Em 1940, o presidente Franklin Roosevelt criou um novo órgão estatal subordinado ao Conselho de Defesa Nacional com a finalidade de tratar de assuntos econômicos e culturais relativos à América Latina: o *Office for Coordination of Comercial and Cultural Relations between the American Republics*. No ano seguinte, o escritório passou a se chamar *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. No Brasil, a agência ficou conhecida como Birô Interamericano.

Cheñado pelo banqueiro e até então presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Nelson Rockefeller, o Birô investiu grandes esforços de propaganda política na ideologia do panamericanismo, a idéia de que havia um conjunto de valores culturais e de interesses comuns aos países americanos. No entanto, na prática, suas ações visavam divulgar a superioridade militar norte-americana frente ao Eixo e a idéia de que os Estados Unidos era um modelo de civilização para a América Latina.

O Birô patrocinava exposições e viagens de intelectuais latino-americanos ao seu país, com a certeza de que, de volta aos locais de origem, divulgariam a cultura norte-americana. Em 1943, por exemplo, o crítico de arte brasileiro Sérgio Milliet passou três meses nos Estados Unidos como convidado do programa.

No campo das artes visuais, o Birô aliou-se ao MoMA e à Galeria Nacional de Arte de Washington. Ainda que houvesse abandonado temporariamente o cargo de presidente daquele Museu, Rockefeller manteve-se ligado à instituição, chegando a utilizar sua estrutura para realizar projetos do governo.

Entre as atividades relacionadas a essa área, estava o fornecimento de livros e catálogos sobre arte norteamericana a bibliotecas, museus e escolas da América latina. Além disso, o Birô promovia exposições didáticas com painéis fotográficos sobre arte estadunidense nessas mesmas instituições.

No Brasil, encerrou suas atividades em 1946, mas, segundo Gerson Moura, alguns projetos foram mantidos até cerca de 1949 pela Embaixada Americana, e através dos vínculos estabelecidos anteriormente com meios de comunicação, universidades e institutos culturais. Isso significa que a mostra *Fotografia Artística* possivelmente fez parte da programação da Política de Boa Vizinha.

Para mais detalhes sobre a atuação de Nelson Rockefeller no Brasil, nos anos 1940, e sua influência na fundação dos museus, ver: DE BARROS, Regina Teixeira. *Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949)*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de São Paulo.

112

.

²³⁷ PHILLIPS, Christopher. "The Judgment Seat of Photography". In: CRIMP, Douglas, et alli (editors). *October. The First Decade*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988, p. 266 e 267.

²³⁸ MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural Americana*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985, p. 48.

No final dos anos 1930, preocupado com o estreitamento das relações culturais e comerciais entre América Latina e Alemanha, o governo norte-americano criou a chamada Política de Boa Vizinhança.

Além de trazer a exposição didática em suas páginas, a Íris n. 6 foi uma edição especial inteiramente dedicada aos Estados Unidos. Na capa, a Estátua da Liberdade e, no interior da revista, artigos aludindo diretamente ao trabalho do Birô Interamericano e à ideologia do panamericanismo.²³⁹

A seção "Fala o Editor", assinada por João Pires D'Ávila, fotógrafo membro da comissão técnica da revista, destacou a influência da produção norte-americana no Brasil:

> Dedicando esta edição da Íris aos Estados Unidos da América do Norte seria muito justificado que nos ocupássemos por uma forma toda especial da influência que a fotografía norte-americana exerce sobre a fotografía nacional. E essa influência é tão evidente e tão interessante que estamos certos de que os nossos leitores concordarão com nosso ponto de vista. Se a fotografia teve seu berço em outra parte, foi, contudo, na América que efetivamente encontrou o campo mais propício para o seu desenvolvimento. (...)

> Sendo a fotografia uma linguagem universal, e sendo as nossas inclinações tão semelhantes às dos nossos amigos do norte, é perfeitamente compreensível que ocorra toda essa nossa receptividade ao expressionismo fotográfico. ²⁴⁰

Os artigos deste número deixavam claro que os Estados Unidos era o exemplo a ser seguido pelo Brasil. Ao gosto da Política de Boa Vizinhança, a edição trouxe textos sobre a supremacia técnica da indústria fotográfica norte-americana, a atuação das mulheres americanas na fotografía, avanços na área dos registros astronômicos e invenções recentes, como a câmera Polaroid.241

A exposição Fotografia Artística, a presença de textos reverberando os ideais da Straight Photography na Íris e no Boletim, juntamente com o intercâmbio de informações propiciado pelos Salões Internacionais de Arte Fotográfica, podem ser vistos como fatores de incentivo às transformações ocorridas a partir do segundo pós-guerra na produção dos fotógrafos paulistanos reunidos no Foto Cine Clube Bandeirante.

No entanto, se for levada em conta a exposição promovida pelo MoMa na Biblioteca Municipal de São Paulo, nota-se que os fotógrafos clubistas rompiam com os padrões pictorialistas amplamente amparados por uma política de introdução dos valores culturais norte-americanos no Brasil.

²⁴¹ Cita os trabalhos de Louise Dahl Wolf, Barbara Morgan e Berenice Abbot.

113

²³⁹ Um deles tinha como título "O Pan-Americanismo e o cinema educativo".

²⁴⁰ "Fala o editor". *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 6, ano I. São Paulo: junho de 1947, p.

A idéia de "expressionismo fotográfico" aparece também em textos críticos do Boletim na década de 1940 e no início da seguinte. Ao que parece, denominava-se como "expressionistas" imagens que, segundo os críticos, agregavam um componente subjetivo ao caráter documental da fotografia. Segundo essa concepção, a subjetividade se manifestava por meio das escolhas do fotógrafo, tais como o ponto de vista e o corte.

À luz dos artigos da *Íris* e dos textos da exposição divulgando uma produção já reconhecida pelo MoMa/NY como exemplos de "fotografia artística", a adesão dos bandeirantes aos fundamentos da *Straight Photography* significou a assimilação de uma tradição modernista já legitimada internacionalmente.

Geraldo de Barros no FCCB

A atuação de Geraldo de Barros como sócio do Foto Cine Clube Bandeirante é motivo de controvérsias. Em declarações, o artista costumava enfatizar seus conflitos com os sócios, afirmando que seus trabalhos eram rejeitados e que ele era visto como "louco" pelos colegas. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1994, Barros afirmou que os desentendimentos chegaram, certa vez, a agressões físicas.²⁴²

Em entrevista concedida a Paulo Herkenhoff, em 1988, a respeito da contribuição dos eventos do Bandeirante nas suas pesquisas fotográficas, Barros responde:

Tive muitas brigas no Bandeirante, pois minhas idéias, minha visão da arte da fotografía, divergiam das dos outros fotógrafos que freqüentavam o clube. Eles tinham uma visão acadêmica da fotografía, e eu me comportava como um 'curioso', buscando sempre soluções não convencionais para as minhas fotos. (...) Eles tinham graus de classificação para os associados, de acordo com o número de prêmios e participações obtidos em salões. Dentro dessa classificação, eu nunca passei de 'novíssimo'. O que eu fazia eram experiências e todos no Bandeirante me marginalizavam e me tinham como "louco".

As versões de que ocorriam discussões "acaloradas"²⁴⁴ e "ativadas"²⁴⁵ entre os sócios do Clube, e de que os trabalhos de Barros causavam polêmica, foram confirmadas por German Lorca e Eduardo Salvatore, que eram membros do Bandeirante no mesmo período. Ambos declararam que Barros era visto como artista plástico e que suas experiências com cortes e riscos no negativo não eram consideradas como procedimentos fotográficos pelos clubistas. Nas palavras de Salvatore: "Nós achávamos isso uma intervenção indevida, (...) o

114

²⁴² Depoimento de Geraldo de Barros. Projeto Memória da Fotografía. Produção Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura. Depoimento realizado em 17/08/1994. (fita de vídeo VHS, 100°)

²⁴³ HERKENHOFF, Paulo. Entrevista concedida por Geraldo de Barros. Material datilografado disponível no Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As perguntas foram formuladas em 19 de abril de 1988.

²⁴⁴ SALVATORE, Eduardo. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 22 de outubro de 2004.

²⁴⁵ LORCA, German. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 16 de dezembro de 2004.

procedimento de Barros era artificial, não fotográfico. E nós procurávamos realizar as coisas simplesmente através da fotografia."²⁴⁶

Para além dessas polêmicas, o fato de haver atritos entre os sócios do Bandeirante não significa necessariamente que os debates não tivessem nenhuma interferência na produção fotográfica de Geraldo de Barros.

As declarações do artista causam estranhamento ao se constatar que ele participou dos Salões Internacionais de Arte Fotográfica promovidos pelo FCCB em 1950, 1952, 1953 e 1954. Na mesma época, apresentou fotografias como membro do Clube em outros Salões fora e dentro do país, tais como aqueles em que expôs a imagem dos pescadores e *A Menina e o Leite*.

Além disso, como apontam Helouise Costa e Renato Rodrigues em *A Fotografia Moderna no Brasil*, Barros foi um dos articuladores da sala de fotografía com trabalhos dos bandeirantes na II Bienal do MAM, ocorrida em 1953 e 1954.

No mesmo livro, os autores afirmam que os procedimentos criativos de Barros determinaram seu isolamento no Clube, mas, numa nota para a edição de 2004, ponderam:

As publicações acerca da produção fotográfica de Geraldo de Barros, lançadas nos últimos anos, renegam a importância de sua participação no fotoclubismo. Se de fato o artista se contrapôs ao segmento mais conservador do Foto Cine Clube Bandeirante, não se pode deixar de apontar que sua produção fotográfica desenvolveu-se em diálogo com o universo fotoclubista, no qual circulavam as idéias de renovação da fotografia no pós-guerra.

A hipótese que apresento é de que a relação de Geraldo de Barros com o Foto Clube é marcada por dois momentos:

1. o tempo de conflito, em 1949 e 1950, quando ele riscava e montava negativos²⁴⁸, enquanto a idéia de inovação no Clube estava mais ligada à pureza do meio, sobretudo nos termos da S*traight Photography*. Veremos que em suas primeiras participações, o artista procura adaptar-se às idéias que circulavam no FCCB;

²⁴⁶ SALVATORE, Eduardo. Entrevista concedida a Heloisa Espada R. Lima. São Paulo, 22 de outubro de 2004.

²⁴⁷ COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. cit.*, p. 44 e 45.

²⁴⁸ Nos livros de referência sobre a obra de Geraldo de Barros, nos acervos de museus e no banco de dados de sua família, consta que suas fotografias com interferências de desenhos e riscos sobre o negativo foram realizadas em 1948 e 1949. Se não houver problemas com a datação das obras, isso significa que Barros fez alguns desses trabalhos antes de sua entrada no Foto Clube Bandeirante. De todo modo, para as análises, considera-se que trabalhou com esse tipo de interferência gráfica em torno de 1949.

2. o tempo de conciliação, a partir de 1952, quando o Clube assimila a arte abstrata e, então, começa a mostrar as fotos que o artista havia feito anos antes. Nesse momento, Barros já havia sido premiado na I Bienal Internacional de Artes e aparece na imprensa como um jovem e promissor talento ligado à arte abstrata e ao Concretismo.²⁴⁹

As declarações de Geraldo de Barros nos últimos anos de sua vida enfatizaram o primeiro momento dessa relação.

Seminários de Arte Fotográfica

O ingresso de Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante foi publicado no *Boletim Foto Cine n.30*, edição de maio de 1949, o que significa que ele se associou no mês anterior, abril.

Nesse ano, o Clube começou a fazer reuniões mensais para debater as fotos classificadas em seus concursos internos: os Seminários de Arte Fotográfica. As discussões aconteciam num ambiente aberto ao público interessado, mas o direito ao debate ficava restrito ao orientador da reunião, aos membros do júri e ao autor da foto. Suas falas eram transcritas e publicadas no *Boletim* do mês seguinte.

Assim que entrou para o Clube, Barros interessou-se pelos seminários, chegando a apresentar trabalhos em três deles. Essas participações correspondem ao momento em que suas fotos aparecem com mais freqüência nos *Boletins*.

Além dos artigos sobre a fotografía norte-americana e discutindo a especificidade do meio presentes no *Boletim* e na revista *Íris* durante a segunda metade da década de 1940, a questão do conteúdo social na arte esteve também em pauta em reuniões no Bandeirante.

Pode-se identificar aí ressonâncias do debate que ocorria no campo das artes plásticas entre artistas e críticos defensores de uma arte figurativa com valores nacionais e sociais e aqueles que pretendiam realizar uma arte abstrata e universal. Por não representar a realidade social, a abstração era freqüentemente acusada de ser alienada e vazia de significado.

²⁴⁹ Em 1951, Barros realizou uma viagem de estudos pela Europa e esteve afastado dos eventos promovidos pelo FCCB.

O problema do conteúdo social foi o ponto central do III Seminário de Arte Fotográfica, ocasião em que Geraldo de Barros apresentou a fotografia *Relevo*. Na reunião, após expor as características técnicas e as condições de iluminação da foto, o artista explicou que, com aquela imagem, pretendia obter um relevo a partir do jogo de luz e sombra.

Manoel Morales Filho – via na fotografía um trabalho simplesmente decorativo (...)

Autor – Realmente, na época de obtenção do negativo, antes de ingressar no clube, o conceito de fotografia artística que possuía era muito falho e julgava ser fundamental apenas o jogo de luzes e sombras para impressionar, sem cuidar de outros valores expressionais, sem cuidar do conteúdo, valores estes que hoje já conhece e dos quais tomou pulso no convívio com os colegas do clube, nos concursos internos e seminários. Agora já vê na fotografia novas idéias, mais sociais, traduzindo as constantes modificações e problemas a que a vida social nos apresenta.

Orientador (**Eduardo Salvatore**) — confirma as palavras do autor ressaltando que, na atualidade, procura-se um maior conteúdo humano, e não a fotografia simplesmente pictorial de alguns anos atrás, as paisagens banais (...), as fotografias apenas decorativas, com jogos de luz e sombras, interessantes sem dúvida, mas isentas de conteúdo. Uma corrente nova surge na arte fotográfica, especialmente entre os artistas europeus, e em particular entre os italianos, procurando interpretar com sinceridade, espontaneidade e realismo, todos aqueles problemas sociais que o pós-guerra nos trouxe (...)²⁵⁰



fig. 34 - Relevo, 1949. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

²⁵⁰ "3° Seminário de Arte Fotográfica", *BFC n. 42*, outubro de 1949, p. 19. As citações dos debates ocorridos nos "Seminários de Arte Fotográfica" são transcrições *ipsis literis*.

Na fala de Barros, é interessante notar que ele adere ao discurso sobre a importância do conteúdo social e, de alguma maneira, renega o formalismo da foto em questão. Isso causa estranhamento, pois algumas *Fotoformas* abstrato-geométricas são datadas como feitas em 1949.²⁵¹

No Seminário seguinte, em outubro de 1949, Geraldo de Barros mostrou a foto *Na Janela*. Para elaborar o trabalho, ele substituiu o diafragma da lente da máquina por um cartão furado com um alfinete. Desta vez, menos hesitante, afirmou que, ao optar por essa técnica, sua intenção era fugir do tema do concurso, "Cristais e metais", pois o considerava "mais técnico que artístico".²⁵² Jacob Polacow, o orientador do debate, discordou de Barros e:



fig. 35 - Na janela, 1949. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

Orientador (Polacow) - Solicita ao autor que diga à casa qual seu modo de pensar: se é preferível deixar que os associados se guiem pela própria intuição, ou se deveria ser feito um esquema explicativo para cada tema fixado?

Autor - Julga que deve-se deixar a cada um interpretar a seu modo o tema pré-fixado, pois assim poder-se-á melhor aquilatar a força criativa de cada autor, (...)

Orientador – Nesse caso, o pensamento do artista é de que o artista deve ser absolutamente livre?

Autor – Sim, todo artista deve ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo.

Orientador – Discorda do autor, pois julga que o artista tem compromissos bastante fortes não apenas para consigo, mas para com os outros, ou melhor, com o público. (...)

Autor – Mesmo assim, o artista não deve ter compromissos nem sujeitar-se a regras algumas, dando livre expansão ao seu íntimo seja na escolha do assunto seja na composição do mesmo. (...)

²⁵¹ Na década de 1940, a situação social dramática da Itália estimulou produtores culturais de diferentes áreas como a literatura, o cinema e a fotografia a utilizarem a arte como um instrumento de crítica social. Esse movimento ficou conhecido internacionalmente como Neo-Realismo italiano. Na época, como se nota na argumentação de Salvatore, a fotografia italiana engajada na denúncia de injustiças sociais era uma referência para os sócios do FCCB.

²⁵² BARROS, Geraldo de. "IV Seminário de Arte Fotográfica". BFC n. 43, novembro de 1949, p. 17.

E. Salvatore – Discorda também do autor. O artista, embora pareça livre, na verdade está preso a regras de composição. Destas, há uma da qual nenhum artista se livra, (...) a de dispor os elementos que entram na fotografia de forma agradável á vista. (...) o próprio trabalho em estudo, no qual o autor, mesmo pensando ser absolutamente livre, compôs o seu quadro dentro das regras de composição e equilíbrio. ²⁵³

Nessa discussão, ao defender a liberdade de expressão individual perante regras de composição pré-estabelecidas, Geraldo de Barros assume o papel do artista moderno em luta contra uma tradição considerada canônica ou imutável. Percebe-se em sua fala a crença no ideal de que, antes de tudo, o artista deve ser livre para expressar o que sente.

No V Seminário de Arte Fotográfica, em dezembro de 1949, Barros participa pela última vez deste tipo de encontro com o auto-retrato *Marginal, Marginal*, no qual utilizou novamente a técnica do cartão perfurado.

Na imagem, seu rosto aparece de frente, mas mesmo assim está irreconhecível. Vêse um vulto emoldurado por uma janela subdividida em quatro partes, o que acaba criando outros enquadramentos na mesma foto. Não é possível definir exatamente o gesto da mão direita em frente à boca. A mão esquerda, que aparece tremida, acena para o espectador e o contra-luz dificulta ainda mais a leitura da cena. A imagem faz parte da série de autoretratos encenados.

No seminário, o debate se concentrou na relação da imagem com seu título:



fig. 36 - Marginal, Marginal..., 1949. Geraldo de Barros. Acervo Musée de l'Elysée.

²⁵³ "IV Seminário de Arte Fotográfica". BFC n. 43, novembro de 1949, p. 17 e 18.

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

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

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

- **E. Salvatore** mesmo com a explicação do autor, não encontra correlação entre a sua idéia e a execução, pois o quadro sugere mais uma pessoa que deseja entrar ou mesmo, de fora, chamar a atenção de alguém dentro de casa.
- **M. H. Dutra** A fotografía é mais subjetiva do que objetiva. Nesses casos, o título deve completar a mensagem artística.
- **E Salvatore** Lembra a importância do título, às vezes tão importante quanto a própria fotografía. (...)
- **A. Souza Lima** Apóia Salvatore e em abono de sua tese, exemplifica com a fotografía em estudo, sendo subjetiva, o título que lhe foi dado, a seu ver mal empregado, deturpa mesmo o que é sugerido pela fotografía. Não vê relação entre o título *Marginal, Marginal* e o conteúdo do quadro. (...)

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

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

E. Salvatore – No caso em apreço, não considera a riqueza técnica, de importância, pois acima dela prevalece o tema, bastante forte, fazendo com que o observador não atente para deficiências técnicas. Aliás, no caso em apreço, julga a difusão muito bem empregada, assim como a própria tonalidade para acentuar o clima de mistério que o quadro sugere. A força está na concepção e não na técnica. De fato, a idéia prevalece sobre a técnica. Falta realmente à fotografia um pouco mais de qualidade. Há, no entanto, equilíbrio entre elementos estéticos e anestéticos, elementos estes que podem fazer uma obra de arte apreciada em um lugar e época e pouco apreciada em outros meios ou grupos sociais. Aqui, por exemplo, os elementos (chapéu desabado) tem um significado especial para nós e nossa época. O trabalho é bom, obedeceu a uma concepção prévia realizada com felicidade. ²⁵⁴

Barros explica que seu auto-retrato mostra " uma pessoa que se encontra à margem da vida, indecisa mesmo sobre a atitude a tomar". Talvez, perante a diversidade de concepções estéticas com as quais entrou em contato em 1948 e 1949²⁵⁵, o artista estivesse indeciso em relação às suas opções. Afinal, eram muitas referências novas para alguém que

²⁵⁴ "5° Seminário de Arte Fotográfica", *BFC n. 45*, janeiro de 1950, p. 15-17.

²⁵⁵ Palestras sobre abstração, o debate sobre o compromisso social da obra, exposições internacionais, livros de arte na Biblioteca Municipal de São Paulo, experiências no Engenho de Dentro, as idéias de Mário Pedrosa, a Teoria da *Gestalt*, a *Straight Photography* preconizada no meio fotográfico.

no início de 1948 mostrou pinturas de orientação expressionista no Teatro Municipal de São Paulo e declarou seu apoio a Di Cavalcanti.²⁵⁶

O título *Marginal*, *Marginal*... talvez denuncie também o alijamento de Geraldo de Barros no ambiente do Clube Bandeirante.²⁵⁷ Essa interpretação parte da constatação de que, durante 1949 e 1950, quando, provavelmente, o artista produziu a maior parte das fotos da exposição *Fotoformas* (Masp, 1951), ele não teve nenhuma de suas fotografias feitas com grafismos sobre o negativo, sobreposições, ou imagens de caráter abstrato geométrico publicadas no *Boletim*.

Após o V Seminário, escasseiam aparições de Geraldo de Barros na publicação e sua atuação no Clube se concentra mais em suas participações nos Salões Internacionais de Arte Fotográfica. ²⁵⁸

É importante relembrar que, em 1950, Geraldo de Barros e Thomaz Farkas foram responsáveis pela montagem do laboratório de fotografía do Masp, o que provavelmente proporcionou para ambos um ambiente de trabalho alternativo ao Clube. Em entrevista a Paulo Herkenhoff, Barros afirma que desenvolveu as *Fotoformas* no laboratório do museu.²⁵⁹

Silêncio sobre as Fotoformas

Embora a exposição *Fotoformas* tenha acontecido no Masp – uma das instituições mais prestigiosas do país – e tenha sido comentada na imprensa por críticos como Quirino da Silva (*Diário da Noite*), Ibiapaba Martins (*Diário da Noite*), Waldemar Cordeiro (*Folha da Manhã*) e Pietro Maria Bardi (*Habitat e Diário de São Paulo*), o *Boletim* não divulgou

⁻

²⁵⁶ Refiro-me ao depoimento de Geraldo de Barros em matéria de Ibiapaba Martins: "Meia hora no 'atelier' do Jacaré. 'Eu sou meio feijoada, não é?' – A dupla Geraldo e Ataíde mergulhada na colônia japonesa – Higaki, Aki e Tamaki - Desconfiamos sempre de quem diz: 'eu sou moderno' – Quem são os quatorze pintores do Grupo Quinze?'' São Paulo: sem data, sem referência do periódico. (Biblioteca MAC/USP) ²⁵⁷ Ver a declaração de Barros dizendo que ele era marginalizado no Clube (p. 128).

²⁵⁸ Em 1950, a revista do Clube publicou ainda a foto *Solarizada*, um retrato trabalhado com a técnica da solarização, com a qual Barros participou do VIII Salão Internacional de Arte Fotográfica. Aparentemente, *Solarizada* não integrou a mostra *Fotoformas*.

No mesmo ano, o *Boletim* publica charges fotográficas (fotomontagens) que são assinadas por "Geraldo". Mesmo não constando o sobrenome, é provável que sejam de Barros.

²⁵⁹ HERKENHOFF, Paulo. Entrevista concedida por Geraldo de Barros. Material datilografado disponível no Centro de documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As perguntas foram formuladas em 19 de abril de 1988.

nem comentou a individual de seu sócio. Isso não era comum, pois a revista costumava publicar notícias sobre mostras fotográficas que ocorriam em todo país e, com destaque, as exposições dos clubistas. Isso havia acontecido, por exemplo, com a exposição *Estudos Fotográficos* de Thomaz Farkas, no MAM/SP, em 1949.²⁶⁰

Em dezembro de 1950, um mês antes de Barros apresentar as *Fotoformas* no Masp, o Clube promoveu em sua sede uma exposição individual do fotógrafo pictorialista argentino Humberto Zappa, o que foi amplamente divulgado no *Boletim*.

O *BFC n. 56*, em dezembro de 1950, publicou uma foto de Zappa em sua capa e o texto "Apologia ao Bromóleo", do mesmo autor, e trouxe uma nota comentado a exposição. No mês seguinte, o *BFC n. 57* reproduziu o discurso proferido pelo sócio Valêncio de Barros na inauguração da mostra de Zappa na sede do Bandeirante. 262

Em 1950 e 1951, são poucos os exemplos de trabalhos feitos com técnicas como o bromóleo e a goma bicromatada, mas a temática pictorialista é bastante presente: cenas bucólicas e atmosferas românticas continuam participando dos Salões e sendo publicadas no *Boletim*. Por outro lado, já eram comuns no Clube composições de forte sentido geométrico e detalhes que lembram abstrações, mas nelas o referente está sempre presente. Nessa época, ainda não há nos trabalhos dos fotógrafos clubistas experiências que se aproximem das *Fotoformas*.

Predomina o discurso em defesa do ecletismo das tendências no Clube, mas também são recorrentes textos voltados para a busca da especificidade da linguagem fotográfica. De todo modo, a importância da expressão individual é sempre realçada e o principal objetivo dos clubistas continua sendo fazer da fotografía uma obra de arte.

Em julho de 1950, o *Boletim n. 51* publicou uma matéria sobre Edward Weston na qual o fotógrafo norte-americano é apresentado como um "Midas da fotografia": "Weston, um novo Midas, transforma em arte tudo o que toca, o que é mesmo um dom raro. O SIGNO DO VERDADEIRO GÊNIO".²⁶³ Além disso, o artigo destaca o rigor técnico e a objetividade como as principais qualidades de Weston. E comenta o fato do artista dedicar apenas uma chapa fotográfica a cada assunto como um sinal de seu absoluto domínio sobre

-

²⁶⁰ BFC n. 39, julho de 1949, p. 14.

²⁶¹ BFC n. 56, dezembro de 1950; BFC n. 57, janeiro de 1951.

²⁶² É importante lembrar que o palestrante era o principal representante da vertente pictorialista do Clube.

²⁶³ MASCLET, Daniel. "A Arte Fotográfica de Edward Weston" (adaptado de *Photo-Cinema*). *Boletim n. 51*, julho de 1950.

o processo: "Eu sinto que não devo confiar na sorte daquilo que faço. Um negativo deve ser suficiente", afirma Weston.

Como foi visto nos escritos de Jacob Polacow²⁶⁴, o domínio técnico envolvendo conhecimentos de química e física era tido como uma condição essencial para o "fotógrafoartista". Essa noção está presente em diversos artigos publicados em 1950 e 1951. Talvez por isso os trabalhos de Geraldo de Barros, híbridos de fotografia e gravura, não fossem ainda mostrados pelo *Boletim*. Sua fotografia não era pura. Ele investia na experimentação e, muitas vezes, trabalhava com o acaso e não com o com o controle absoluto da técnica.

Apesar do silêncio em relação a *Fotoformas*, o *Boletim n. 47* publicou um artigo de Hugo van Wadenoyen chamando atenção para o potencial expressivo da fotografia abstrata e para procedimentos alternativos à fotografia direta:

(...) o processo fotográfico apresenta possibilidades também para uma arte mais abstrata e simbólica. (...) Tal setor da arte fotográfica exprimirá o mundo da 'imaginação fotográfica' a qual poderá ser realizada somente pela técnica-fotográfica. (...) Entre os artificios da técnica temos a fotomontagem, as sobre-exposições, as impressões negativas, as combinações de positivo e negativo, as solarizações, as silhuetas, as retículas, as imagens difusas, a reprodução de objetos colocados diretamente sobre a película e sobre o papel ou no ampliador, (...). Todos esses são processos legítimos para o fotógrafo criador."²⁶⁵

Esse artigo indica uma abertura no Clube a experimentações modernas desvinculadas do ideal da fotografia direta.

Ainda assim, a única alusão à mostra *Fotoformas* aparece em *A Nota do Mês* do *BFC n. 58*, em fevereiro de 1951, que pretendia impulsionar a realização de exposições individuais de fotografía e, para tanto, menciona a individual de Barros: "(...) é imprescindível que os artistas nacionais realizem suas exposições individuais, como já o fizeram Thomaz Farkas e Geraldo de Barros", diz a nota.

Entre fevereiro e novembro de 1951, período em que Geraldo de Barros estudou na Europa, seu nome consta no expediente da revista como correspondente do *Boletim* em Paris. No entanto, não há nos números de 1951 nenhum texto seu, nem outros sinais de sua atuação como correspondente. Isso faz pensar que, nesse ano, seu contato com o Clube foi pequeno, ou mesmo apenas protocolar.

²⁶⁴ POLACOW, J. "Arte fotográfica em seus aspectos locais". *BFC n. 43*, novembro de 1949.

²⁶⁵ VAN WADENOYEN, Hugo. "A arte do fotógrafo". BFC n. 47, março de 1950.

Enquanto Barros estava na França, o 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica²⁶⁶ recebeu um destaque antes desconhecido por exposições de fotografia na imprensa paulistana. A mostra foi comentada nas revistas *Habitat*, *Íris*, *Anhembi*, *Paulistânia* e nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Jornal de Notícias*.

Os textos no *Boletim* continuam destacando o ecletismo de tendências, mas apontam também para o surgimento de uma "escola paulista" de fotografía, que agregaria os artistas que trabalhavam com imagens de caráter formalista e com temas urbanos. Além disso, chamavam a atenção para o fato do pictorialismo, no 10° Salão, ter ganho "um sabor de passadismo".²⁶⁷

A partir daí se estreitariam também os laços entre o FCCB e os museus. No início dos anos 1950, após as mostras de Farkas e Barros, foram realizadas, com o patrocínio da associação, as seguintes exposições de clubistas: German Lorca (MAM, 1952), Francisco Albuquerque (Masp, 1952) e Ademar Manarine (MAM, 1954). Além disso, o FCCB participou da II Bienal de São Paulo, em 1953. Dois anos depois, Otto Steinert e o grupo alemão *Fotoform*, os principais representantes da fotografía experimental que surgiu na Europa durante o segundo pós-guerra, expuseram no MAM/SP com o apoio do FCCB. ²⁶⁸

Como foi mencionado, Geraldo de Barros participou dos Salões de 1949, 1950, 1952, 1953 e 1954.²⁶⁹ No entanto, é importante notar que, em 1952, conforme os livros de referência sobre o artista, ele havia parado de fotografar.²⁷⁰ Estava voltado para a produção

²⁶⁶ Possivelmente Barros não participou desse salão por estar fora do país.

²⁶⁷ "A Nota do Mês". *Boletim n. 66*, outubro de 1951.

²⁶⁸ A sala de fotografia na Bienal e a participação de Otto Steinert nos Salões do Clube serão comentados em seguida.

²⁶⁹ Infelizmente não foi possível conferir com quais imagens Geraldo de Barros participou dos Salões de 1950 e 1952. O catálogo do IX Salão Internacional de Arte Fotográfica (1950) não foi localizado. Sabe-se que ele participou do evento através do texto do jornal *Estado de São Paulo*, "A crítica do IX Salão", reproduzido no *BFC n. 53*, em setembro de 1950 (p. 22 e 23). O catálogo do XI Salão Internacional de Arte Fotográfica (1952) apenas cita Barros como um dos expositores sem reproduzir suas fotos. Não pude averiguar, portanto, se, nesses eventos, o artista mostrou trabalhos com intervenções gráficas sobre o negativo, sobreposições ou imagens abstratas.

²⁷⁰ Helouise Costa e Renato Rodrigues afirmam que Geraldo de Barros teria parado de fotografar em 1950. COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *Op. cit.*, p. 44.

Segundo Michel Favre, na biografia escrita para o livro *Fotoformas*. *Geraldo de Barros*, a partir de 1954, o artista dedica-se exclusivamente ao *design* de móveis. MISSELBECK, Reinhold (org.) *Geraldo de Barros* 1923 – 1998. *Fotoformas*. Munich: Prestel, 1999, p. 132.

Em entrevista a Paulo Herkenhoff, Barros diz que fez seus últimos trabalhos fotográficos em 1953, fotogramas que foram expostos na II Bienal de Arte de São Paulo e que se perderam. No banco de dados da Família Barros, são encontrados poucos exemplos de fotografias feitas pelo artista em 1954.

de gravuras, envolvido com a arte concreta e o Grupo Ruptura e, a partir de 1954, com a comunidade de trabalho Unilabor.

O Foto Clube se aproxima da abstração

O Clube Bandeirante não ficou indiferente à movimentação cultural e ao destaque dado à arte abstrata a partir das inaugurações do Masp, do MAM e da I Bienal Internacional de Artes, em 1951.

Gradualmente, a partir de 1952, aumenta o número de imagens abstratas no *Boletim*, o que evidencia uma mudança no Clube em relação à questão. Um exemplo dessa aproximação é a foto *Composição com Móbile*, de Eduardo Salvatore, publicada no *BFC n*. 74, em junho de 1952. Exposta num seminário interno, esta é uma das primeiras fotos evidenciando o interesse dos clubistas pela abstração.

Por sua vez, Geraldo de Barros, após ser premiado na I Bienal Internacional de São Paulo (1951) com duas monotipias e depois de voltar da Europa, em 1952, passou a ser apresentado pela imprensa como um jovem talento ligado à arte abstrata.²⁷¹

Em agosto de 1952, o *Boletim* publicou uma nota sobre sua exposição individual de gravuras e desenhos realizada no MAM/SP²⁷², na qual o apresenta como "(...) um dos mais jovens e promissores valores das artes plásticas brasileiras." Em seguida, o texto aponta sua produção fotográfica como "(...) um abstracionismo dos mais avançados (...)" e a relaciona com a arte concreta, Max Bill e Jean Arp. Menciona ainda exposições fotográficas das quais Geraldo de Barros participou na França e os comentários positivos que seu trabalho recebeu da crítica estrangeira. Por fim, a nota parabeniza Barros dizendo que, com ele, o "(...) árduo e ainda incompreendido setor da fotografia abstrata (...)" ganha espaço no Brasil.²⁷³

²⁷¹ WIZNITZER, Louis. "Poderá haver fotografia abstrata? Responde o Jovem artista brasileiro Geraldo de Barros, em entrevista concedida a 'Letras e Artes'." Letras e Artes, 10 de agosto de 1952; ZANINI, Walter. "Geraldo de Barros: Jovem Pesquisador, corpo e alma integrados na formulação da arte viva: de Klee à pintura concreta. Impressões ligeiras de sua viagem à Europa". Jornal *O Tempo*, São Paulo, 08 de mar. de 1953.

²⁷² Trata-se da exposição com desenhos e gravuras ligadas à poética de Paul Klee mencionada na Introdução deste trabalho.

²⁷³ "Exposição de Geraldo de Barros". *BFC n.* 76, agosto de 1952.

No mesmo ano, o *Boletim* publicou um texto escrito pelo artista para o folheto de divulgação da exposição de German Lorca no MAM/SP. A leitura de Barros sobre as obras expostas reflete seus próprios interesses estéticos:

Partindo do trabalho bem cuidado, ele se realiza lenta, mas seguramente. Abandona o tema social para cada vez mais se exprimir através de valores plásticos puros. A preocupação do assunto e o gosto pelo literário desaparecem, substituídos pelos ritmos e composições em branco e negro, uma vez adquirida a consciência plástica dos problemas de arranjo numa superfície.²⁷⁴

Nessa época, o Clube passa a ter contato e expor os trabalhos do grupo alemão *Fotoform*, criado em 1949 com o objetivo de retomar as poéticas de vanguarda que haviam sido reprimidas pelo Nazismo, sobretudo as experiências de Moholy Nagy e de Man Ray.

Em 1951, Otto Steinert, líder e porta-voz do grupo, organizou a primeira de três exposições denominadas *Fotografia Subjetiva*.²⁷⁵ A partir dessas mostras, Fotografia Subjetiva tornou-se um movimento internacional identificado com a exaltação da liberdade individual.

Fotografía Subjetiva significa uma fotografía humanizada e individualizada e implica o manuseio de uma câmera a fim de conseguir do objeto singular a visão expressiva de seu caráter. ²⁷⁶

As mostras *Fotografia Subjetiva* reuniam fotógrafos de diversos países e apresentavam produções extremamente diversificadas: imagens jornalísticas, abstratas, solarizações, *closes*, sobreposições, fotos de alto contraste, desfocadas, retratos, etc.

Apesar de exaltar a liberdade individual, Steinert a condicionava à técnica fotográfica. Assim como o movimento Nova Objetividade, na Alemanha do pré-guerra, e o Grupo F. 64, nos Estados Unidos, a Fotografía Subjetiva se apoiava na concepção de pureza do meio. O fotógrafo poderia utilizar todas as possibilidades oferecidas pela fotografía, mas seu trabalho deveria apresentar uma técnica impecável.²⁷⁷

²⁷⁵ As exposições *Fotografia Subjetiva* aconteceram em 1951, 1954 e 1958, na Alemanha. As duas primeiras edições, na cidade de Saarbrücker, a terceira delas, em Köln.

²⁷⁴ BARROS, Geraldo. "Exposição G. Lorca". BFC n. 74, p. 30.

²⁷⁶ STEINERT, Otto. Subjektive Fotografie. A Collection of Modern European Photography. Bonn – Rhein: Bruder Auer Verlag, 1952.

²⁷⁷ Ver: LEMAGNY, Jean-Claude. "Los años cincuenta: los fundadores de la modernidad". In: LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André. *Historia de la Fotografia*. Barcelona: Alcor: Ediciones Martínez Roca, 1988, p. 188 a 190.

Otto Steinert participou do 10° Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB em novembro de 1951 e, em janeiro de 1952, foi capa da *Íris*. Esse número da revista trouxe um artigo assinado pelo historiador e fotógrafo alemão Franz Roh sobre a Fotografia Subjetiva ilustrado com fotos de Steinert. No texto, Roh expõe possibilidades criativas que afasta a fotografia da reprodução do real. No ano seguinte, a *Íris* publicou outros artigos sobre a Fotografia Subjetiva e imagens produzidas pelo *Fotoform*.

A divulgação desse movimento e seu contato com o Clube através dos Salões foi também um importante impulso ao formalismo e à experimentação que cada vez mais caracterizava as fotografías dos clubistas. Além disso, a diversidade dos trabalhos do grupo europeu condizia também com o ecletismo do FCCB.

Como os registros do contato do Clube com o *Fotoform* e a menção ao movimento na revista *Íris* surgem apenas em 1952, não há como averiguar se Geraldo de Barros conhecia ou não o grupo alemão quando produziu suas *Fotoformas* expostas em janeiro de 1951 no Masp.

Além do nome, a principal correspondência entre o *Fotoform* e as *Fotoformas* está na criação de imagens fotográficas de caráter abstrato por meio de múltiplas exposições do negativo. No entanto, ao comparar as duas experiências, nota-se que as imagens de Barros são mais geométricas, o que certamente corresponde ao seu envolvimento com o Construtivismo.

De todo modo, essas semelhanças chamam a atenção para o fato do artista brasileiro (e mais tarde o Clube) estar sintonizado a um movimento internacional que revitalizava a obra de Moholy-Nagy: artista que se tornou uma referência central para a fotografía desenvolvida no segundo pós-guerra.

A Sala de Fotografia na II Bienal

Em 1953, há uma semana da inauguração da II Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna, o FCCB foi convidado a ocupar uma das salas do evento, que estava disponível devido ao cancelamento da participação de artistas internacionais.

Segundo depoimento de Geraldo de Barros publicado no *Boletim n. 87*, a idéia da sala de fotografia surgiu quando ele, Aldemir Martins, Alexandre Wöllner e Wolfgang Pffeifer,

então diretor do MAM/SP, trabalhavam na montagem da Bienal e discutiam como poderiam ocupar um espaço que estava livre:

Estender a sala do Brasil... Criar uma sala de repouso... Eram soluções que, porém, não satisfaziam. (...) Foi numa dessas conversas procurando uma solução, que de repente dissemos, Aldemir e eu, quase ao mesmo tempo: "FOTOGRAFIAS, Dr. Pffeifer.²⁷⁸

O grupo entrou em contato com Eduardo Salvatore, presidente do Foto Cine Clube Bandeirante que, prontamente, selecionou um conjunto de fotos dos sócios. As imagens teriam a função de convencer as autoridades a aprovarem a sala de fotografía. Segundo Geraldo de Barros: "Uma coisa cumpre notar (...) A sala foi conseguida pela qualidade das fotografías da coleção, qualidade que vencia os argumentos contrários, conquistava apaixonados defensores e a todos convencia".

Sob os pareceres favoráveis de Henri Moore, Bernard Dorival (delegado da França e diretor do Museu de Arte Moderna de Paris) e de Francisco Matarazzo, três dias antes da abertura da II Bienal, Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore, José Yalenti e Ademar Manarini organizaram a sala de fotografía. Devido ao pouco tempo disponível para a edição e montagem, os trabalhos foram escolhidos entre os que estavam disponíveis nas gavetas do Foto Cine Clube Bandeirante.²⁷⁹

No mesmo texto, Barros comenta ainda a boa recepção às fotografías expostas por parte dos principais críticos brasileiros da época, tais como Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Maria Eugênia Franco e Sérgio Milliet. Em seguida, lista os nomes internacionais que se pronunciaram a favor da sala de fotografía: Max Bill, Romero Brest, Walter Gropius e Bernard Dorival. Do último, Barros destaca o comentário:

Curioso (...) como entre os fotógrafos existem os mesmos problemas, as mesmas inquietações encontradas nas demais artes. Na sala, via representar em fotografia todas as escolas da pintura, desde o realismo até a arte concreta, o que demonstra a elasticidade do processo fotográfico. ²⁸⁰

A revista *BFC n. 87* reproduziu também uma crítica do jornal *Folha da Manhã* sobre a sala de fotografia anexa à Bienal ressaltando as afinidades dessas imagens com a pintura moderna:

²⁷⁸ BARROS, Geraldo de. "A sala de fotografía". *BFC n.* 87, fevereiro de 1954, p. 12. Caixa alta do autor.

²⁷⁹ Idem, p. 13.

²⁸⁰ Bernard Dorival citado por Geraldo de Barros. Idem.

Nos trabalhos expostos, mais ou menos umas sessenta provas, revela-se a influência marcante da pintura, sendo que muitas das obras refletem, em última análise, as mesmas pesquisas, os mesmos problemas, os mesmos fins e mesmo soluções idênticas. (...) composições abstratas com influências nítidas de Lérger, Mondrian, Delaunay, não faltando nem mesmo fotografias com o dinamismo do futurismo, nem mesmo as colagens cubistas.²⁸¹

Nesta época, o ambiente clubista já aceitava a idéia de que a fotografia não precisava reproduzir as aparências com objetividade e naturalismo. No entanto, continuava predominando a pluralidade de tendências, o que permitia que diferentes vertentes estéticas fossem aceitas nos Salões do Foto Clube, do pictorialismo à Straight Photography, do documental à abstração.²⁸²

O XII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, inaugurado em dezembro de 1953, teve uma importância especial, pois tendo ocorrido paralelamente à II Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna e aos festejos do IV Centenário de São Paulo, recebeu grande parte do público destes eventos.

Sobre esse Salão, o fotógrafo Rubens Teixeira Scavone afirma que as decisões do júri foram norteadas pelo ecletismo: "(...) tal critério decorreu naturalmente, pois – é preciso que se diga – em São Paulo as conquistas da arte moderna já foram aceitas e assimiladas." ²⁸³

Em 1954, são publicados no *Boletim* textos de críticos como Wolfgang Pfeiffer e Walter Zanini vinculando o conceito de arte moderna à idéia de autonomia formal da imagem. As fotografias dos clubistas são relacionadas com Mondrian, Kandinsky e Moholy-Nagy, por exemplo. O discurso da especificidade do meio incorpora o discurso das formas puras e autônomas. A identificação da arte moderna com a abstração, uma concepção muito presente no país nessa época, torna-se evidente na capa do *BFC n. 87*, que trouxe uma foto de Scavone que parece uma pintura abstrata.

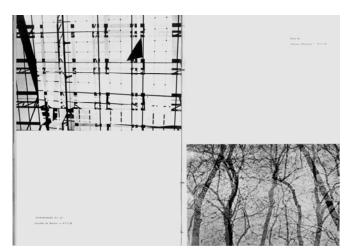
Foi nesse cenário que o *Boletim n. 87*, em fevereiro de 1954, voltou a publicar uma fotografia de Geraldo de Barros. Desta vez, a *Fotoforma n.12* figurou ao lado de uma imagem de caráter geométrico de Ademar Manarini.

~

²⁸¹ Sem referência do autor. "A imprensa e a fotografia na Bienal". *Folha da Manhã* citado no *BFC n. 87*, fevereiro de 1954, p. 24.

²⁸² COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. Op. cit.

²⁸³ SCAVONE, Rubens Teixeira. "O XII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo". *BFC n.86*, janeiro de 1954, p. 8 a 15.



fíg. 37 - *Fac simile* BFC n. 87, fev./março de 1954. À esquerda, *Fotoforma n. 12*, de Geraldo Barros. À direita, foto de Ademar Manarini.

No mesmo ano, com o patrocínio do FCCB, Manarini fez uma exposição individual no MAM/SP.

Do ponto de vista técnico e formal, algumas fotos de Manarini são muito próximas de uma parte das imagens apresentadas por Geraldo de Barros na exposição *Fotoformas*. Assim como Barros, Manarini trabalhou com múltiplas exposições sobre o negativo e criou fotografias de caráter geométrico nas quais o referente é dificilmente identificável.

No entanto, há diferenças entre os dois artistas. Manarini era também ligado à fotografía documental e, muitas vezes, figuras humanas estão inseridas em cenários geométricos, o que não acontece na produção de Barros.²⁸⁴

É interessante comparar o silêncio em relação à exposição *Fotoformas*, em 1951, ao amplo destaque e apoio dados à mostra individual de Manarini, em 1954. O *BFC* publicou suas fotos, além de textos elogiando o caráter experimental de seus procedimentos técnicos. Suas composições abstratas foram apresentadas como "criação pura e absolutamente livre." ²⁸⁵

Além disso, o Boletim divulgou a seguinte análise W. Pffeifer, diretor do MAM/SP:

(...) existe uma relação íntima entre os meios de expressão das diversas artes de hoje. Não podendo mais separar processos pictóricos, gráficos, ou

²⁸⁴ MANARINI, Ademar. *Ademar Manarini. Fotografia.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.

Texto sem referência do autor. *BFC n. 91*, agosto de 1954, p. 14-15.

processos do uso da luz sobre superfícies sensíveis, acha-se o artista de poder de todos eles, sejam os que estão ligados a um mundo ilusório de símbolos ou idéias, sejam os que representam apenas a maneira de se expressar por meio puramente formais, isto é, a linguagem artística pura, sem nenhuma associação com o hábito comum de exprimir coisas por intermédio dessas formas.²⁸⁶

Este texto, que poderia ter acompanhado a exposição *Fotoformas*, em 1951, só seria possível, no âmbito clubista, em 1954. Ao que parece, os eventos promovidos pelos novos museus de São Paulo, além do prestígio que as Bienais conferiram à arte abstrata, permitiram que o ambiente fotográfico reconsiderasse a relação da fotografia com a pintura, que não era mais vista apenas sob os parâmetros do pictorialismo, e sim relacionada também com a pesquisa formal abstracionista. Em julho de 1954, por exemplo, o Foto Clube convidou Waldemar Cordeiro para proferir uma palestra sobre arte concreta para os sócios.²⁸⁷

Uma relação ambígua

A relação de Geraldo de Barros com o Clube Bandeirante é marcada por ambigüidades. O discurso do fotógrafo renegando a importância do FCCB e afirmando que seus trabalhos eram rejeitados soa estranho diante de suas participações nos Salões de fotografia onde se apresentava como membro do Clube. Além disso, sua presença nos Seminários demonstra que, em 1949, ele esteve bastante envolvido com as atividades do Bandeirante e interessado na opinião de seus pares.

Ao mesmo tempo, não é possível deixar de questionar o silêncio do FCCB diante das *Fotoformas*. A ausência desse trabalho nos *Boletins* no momento em que a maior parte deles foi produzida, em 1949 e 1950, coincide com o período em que os dirigentes do Clube Bandeirante – Salvatore e Polacow – defendiam os pressupostos da fotografía direta.

Talvez, no momento em que esses fotógrafos reivindicavam o potencial artístico dos recursos especificamente fotográficos, não fosse possível aceitar os procedimentos "artificiais" (riscos, desenhos e cortes sobre o negativo) de Barros. Vale repetir as palavras de Salvatore citadas anteriormente: "Nós achávamos isso uma intervenção indevida, (...) o

²⁸⁶ PFFEIFER, W. *BFC n. 91*, agosto de 1954, p. 16.

²⁸⁷ BFC n. 91, agosto de 1954, p. 26.

procedimento de Barros era artificial, não fotográfico. E nós procurávamos realizar as coisas simplesmente através da fotografia."²⁸⁸

As inovações ocorridas no interior do Clube não aconteceram através de uma ruptura radical com o passado. Como foi visto, a primeira etapa desse movimento – a aproximação dos clubistas ao conceito de fotografia "pura" e direta, em torno de 1947 – aconteceu num momento em que a informação sobre essa corrente chegava ao Brasil com o respaldo do Museu de Arte Moderna de Nova York. Além disso, o repertório da Nova Visão estava presente em periódicos de grande circulação desde o início dos anos 1940.

Da mesma maneira, apenas após a abstração ser divulgada e legitimada pela I Bienal, fotografias em que referente não é reconhecível ganharam amplo espaço no Bandeirante. Esse processo coincide também com a divulgação dos trabalhos de Otto Steinert e do Grupo *Fotoform* no Brasil.

A convivência entre "modernos" e pictorialistas era possível porque os fotógrafos das duas correntes, em última análise, buscavam realizar uma fotografia artística, uma fotografia que se diferenciasse da massa de imagens cotidianas, e alcançasse o *status* de belas artes.

Portanto, no contexto fotoclubista, a fotografia abstrata não seria uma espécie de atualização do pictorialismo? Não seria uma assimilação superficial de aspectos visuais da arte contemporânea sem as implicações políticas suscitadas por ela?

Nos artigos assinados pelos clubistas, a questão central dos debates é a vontade do amador de alcançar o estatuto de artista. Há discussões sobre composição e equilíbrio da imagem, mas não uma reflexão aprofundada sobre os significados da arte concreta e abstrata.

Diferente de Polacow e Salvatore, Barros não parece preocupado com questões relativas à especificidade e à pureza do meio ou em provar que a fotografía pode ser arte.

divulgando trabalhos pictorialistas²⁸⁸. Para os dirigentes da associação, os procedimentos de Barros eram "indevidos", mas o pictorialismo, uma tradição de longa data nos foto clubes nacionais, era aceitável. Vale lembrar que, em dezembro, o Bandeirante promoveu a exposição do fotógrafo pictorialista Humberto Zappa, o que foi comentado no *Boletim* de forma abrangente.

132

²⁸⁸ SALVATORE, Eduardo. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 22 de outubro de 2004. No entanto, concomitantemente a *Straight Photography*, em 1950, o Clube continuava reproduzindo e

Para Barros, a fotografia não era um fim, era um meio de investigação e experimentação artística assim como a pintura e a gravura.

Através das conexões formais e conceituais entre as *Fotoformas* e sua obra gráfica e pictórica, percebe-se que a fotografia era parte de um processo de investigação do plano e da linha, além de um método mecânico que contribuiu para que o artista se afastasse da pintura marcada por gestos.²⁸⁹

Grande parte de seu trabalho realizado após as experiências fotográficas opera sob a noção de reprodutibilidade. Na fase concreta, Barros questionou a noção de obra única realizando projetos de pinturas-objetos para serem produzidos em série. Na área do *design* de móveis, trabalhava também com protótipos e módulos para serem reproduzidos. Nesses casos, nota-se que a prática artística é contaminada pela fotografía e não o contrário, como era a intenção dos que queriam fazer da fotografía uma obra de arte.²⁹⁰

Isso não significa que o trabalho fotográfico de Barros esteja livre de contradições e que seja apenas a etapa de uma trajetória linear em direção à objetividade da arte concreta. Suas fotos gravadas com desenhos infantis, sua apresentação no III Seminário de Arte Fotográfica – quando mostrou a imagem *Relevo* – e a participação em salões de 1954 com fotos como *A Menina e o Leite* e o registro dos pescadores contradizem essa hipótese.

No entanto, perante os dados levantados por este estudo, o contato de Barros com o ambiente externo ao FCCB (livros, museus, Mário Pedrosa, Engenho de Dentro, etc) parecem ter provocado mais consequências nas *Fotoformas* do que sua presença na associação.

Nas décadas de 1940 e 1950, em São Paulo, o Clube Bandeirante oferecia uma das únicas possibilidades de formação em fotografia e teve um importante papel na divulgação dessa técnica no ambiente das artes plásticas, o que pôde ser observado pela realização de mostras fotográficas em museus e pela publicação de textos de importantes críticos da época no *Boletim*. Além disso, participou de um movimento internacional de renovação dos

BENJAMIN, Walter. "Pequena História da Fotografía". In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas – vol.1.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 104.

133

-

²⁸⁹ Ver no Capítulo II a comparação entre o auto-retrato fotográfico e os feitos à mão na época do Grupo XV. A questão da arte como fotografia (a incorporação pela arte de características próprias da fotografia como a reprodutibilidade) é apresentada por Walter Benjamin no célebre "Pequena História da Fotografia", escrito em 1931. Para o crítico marxista, a noção de que a arte poderia ser reproduzida e ser reprodutível teria conseqüências mais significativas para sua função social do que a elaboração de "fotografias artísticas".

paradigmas para a realização de uma "fotografia artística" – note-se sua proximidade com o Grupo *Fotoform*.

Esses dados comprovam a relevância histórica de uma associação por onde passaram importantes nomes da fotografía paulistana como Benedito Duarte, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, German Lorca, Francisco Albuquerque, Eduardo Salvatore, Ademar Manarini, entre outros. No entanto, percebe-se que a participação no FCCB não é suficiente para explicar o desenvolvimento da obra fotográfica de Barros, o que, possivelmente, se aplica também a análises sobre os trabalhos dos demais fotógrafos citados.

Em estudos sobre a história da arte paulistana, o Clube é um ponto fundamental a ser investigado, mas as transformações ocorridas na fotografia da época não se explicam apenas nos eventos e debates promovidos pela associação.

Considerações finais

Como já chamaram a atenção outros pesquisadores, o Concretismo no Brasil não foi um fenômeno uniforme.²⁹¹ Com o objetivo de contribuir para o debate sobre as especificidades desse movimento na arte brasileira, um dos propósitos deste estudo foi o de repensar os vínculos entre as *Fotoformas* e o Construtivismo.

A máquina lúdica de Geraldo de Barros – traduzida, sobretudo, no experimentalismo formal e nos resultados não funcionais – estava mais próxima da conviçção de Mário Pedrosa de que a arte deveria superar o utilitarismo do que da ideologia produtivista que caracterizou a atuação de grande parte dos concretistas em São Paulo.

Barros afirmava que na época das *Fotoformas*, entre 1948 e 1951, não conhecia o Concretismo.²⁹² De fato, essa série fotográfica é um pouco anterior à sua adesão consciente ao projeto construtivo, o que acontece a partir de 1952.

Concomitantes aos desenhos e gravuras feitos sob o impacto de Paul Klee, as *Fotoformas* fazem parte de um processo de reconhecimento e de investigação do plano e da linha. No entanto, nem todas rompem com a noção de subjetividade e com a gestualidade, pois as imagens gravadas mostram claramente o percurso da mão do artista.

Mesmo as abstrações geométricas, na maioria dos casos, não são absolutamente precisas, tampouco seu método de elaboração é apenas racional. Nas múltiplas exposições sobre o negativo, os resultados dependem, em parte, do acaso.

Isso não impediu que a mostra *Fotoformas* já indicasse o vínculo de Barros com o Construtivismo. Além das geometrias, a identidade construtiva do conjunto é enfatizada também pela montagem dos trabalhos que se alinhava aos projetos expositivos desenvolvidos por Lina Bo Bardi para o Masp.

²⁹¹ BANDEIRA, João.(org.) *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo, Cosac & Naify e Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 13 e 14.

²⁹² COUTINHO, Wilson. "Um retorno à utopia". *Folha de São Paulo*, 22 de maio de 1986. O fato dele, nessa época, não ter clareza a respeito de seu processo de trabalho fica evidente em suas participações, em 1949, no III Seminário de Arte Fotográfica do FCCB, quando renega o formalismo da foto *Relevo* e, um pouco depois, no V Seminário, quando expõe um auto-retrato representando alguém que "não sabe aonde ir". Entretanto, isso não significa que o artista desconhecesse totalmente as idéias construtivas. Apesar de sua mostra individual no Masp ter acontecido poucos meses antes da exposição de Max Bill e da I Bienal Internacional de São Paulo, perante os grupos e ambientes freqüentados por Barros (exposições nos museus, palestras, encontros com Mário Pedrosa e publicações na Biblioteca Municipal de São Paulo, por exemplo), compreende-se que o artista entrou em contato com o Construtivismo e a Abstração por meio desses outros canais.

Por outro lado, segundo Mário Pedrosa e Laszlo Moholy-Nagy – duas referências fundamentais para a compreensão das *Fotoformas* –, aderir ao Construtivismo não significava trabalhar exclusivamente com métodos racionais e objetivos.

A controvérsia apresentada na Introdução desta dissertação em relação à convivência, nas *Fotoformas*, entre fotos de caráter construtivo e imagens que remetem à *art brut* e à produção do Grupo CoBrA, encontra uma justificativa teórica nas concepções de Pedrosa sobre a arte virgem e a Teoria da *Gestalt*.

A partir das idéias do crítico, percebe-se que a relação da produção fotográfica de Barros com correntes ligadas à renovação do Expressionismo no segundo pós-guerra se dá por vias específicas e está adaptada à ideologia desenvolvimentista na qual o artista estava inserido.

Para o crítico, a arte era uma linguagem universal porque a "boa forma" coincidia com as leis da *Gestalt* que regem a percepção de todos os seres humanos. Crianças, pessoas com distúrbios psiquiátricos e povos não ocidentais seriam menos condicionados às convenções artísticas e, por isso, estariam mais aptos a manifestar espontaneamente valores estéticos "puros" e universais. Nesse seu raciocínio, a arte virgem e as poéticas construtivas obedeciam às mesmas regras da *Gestalt* (a vontade de simetria, equilíbrio e unidade, por exemplo) – leis essas que estruturariam a linguagem artística.

Não sem provocar polêmicas, em São Paulo e no Rio de Janeiro, no final da década de 1940, a arte virgem é incorporada ao sistema das artes e passa a ser num certo sentido exemplar, pois é considerada como uma fonte de renovação para a linguagem artística.

Aí reside uma diferença entre as idéias de Pedrosa e a noção de *art brut*. Dubuffet pretendia manter a *art brut* marginal e evitava concebê-la como uma linguagem, pois, no contexto europeu do pós-guerra, a capacidade de comunicação por meio da arte era uma idéia desacreditada. No Brasil, ao contrário, a vanguarda que surgiu nesse período confiava na capacidade das formas de transformar a percepção da realidade e, conseqüentemente, de educar as massas para a construção de uma sociedade mais justa.

Paralelamente ao interesse por Klee e às pesquisas fotográficas, Barros se aproximou da produção dos internos do Engenho de Dentro, ao que parece, também com uma intenção construtiva (no sentido de construir uma linguagem). Não é por acaso que, entre as produções do ateliê de terapia ocupacional, ele demonstre afinidades com os desenhos de

Raphael Domingues, cujos traços precisos e a estrutura simétrica e equilibrada eram vistos por Pedrosa como um exemplo do atavismo das leis da *Gestalt*. Nesse caso, segundo a lógica do crítico, não havia antagonismo entre objetividade e subjetividade, pois toda expressão espontânea e de origem inconsciente correspondia a uma forma de comunicação objetiva e universal.

Por isso, apesar da semelhança visual, as *Fotoformas* gravadas e os trabalhos do Grupo CoBrA e de *art brut* têm naturezas distintas. Os artistas europeus assumiam uma postura antiestética e contrária a todo tipo de formalismo, enquanto Barros aproximava sua prática tanto de trabalhos infantis quanto de pacientes psiquiátricos com o objetivo de entrar em contato com manifestações artísticas que revelavam valores plásticos universais e essenciais para a constituição de uma linguagem das formas.

Apesar de Waldemar Cordeiro, na década de 1950, ter assumido uma postura radical contra todo índice de gestualidade na obra e de ter sido um defensor fervoroso do casamento entre arte e indústria, em 1951, aplaudiu publicamente a mostra *Fotoformas*. Em sua coluna no jornal *Folha da Manhã*, Cordeiro relacionou as fotos de Barros – inclusive as imagens gravadas – com a conquista do plano e o movimento de renovação das artes que se contrapunha ao figurativismo nacionalista característico do modernismo histórico. Nesse momento, era mais importante combater a figuração anedótica do que alijar todo sinal de gestualidade da obra ou mesmo defender uma separação radical entre objetividade e subjetividade, como foi feito um ano depois no Manifesto Ruptura.

As posições tomadas pelos artistas eram estratégicas. Só assim se justifica a assinatura de Barros nesse manifesto que rejeitava a arte desenvolvida por crianças e "loucos", duas fontes de renovação para seu próprio trabalho.

Geraldo de Barros foi, sem dúvida, um concretista que, num certo momento, acreditou na integração funcional da arte ao cotidiano por meio do *design*. Seu engajamento na Comunidade de Trabalho Unilabor, a partir de 1954, atesta um comprometimento efetivo com essas idéias.

Mas o abandono da função documental significa que o experimentalismo fotográfico de Geraldo de Barros era "meramente" formalista?

Mesmo que hoje em dia a utopia desenvolvimentista dos anos 1950 seja questionável (e já foi muitas vezes questionada), uma reflexão sobre o período poderia desconsiderar o

fato de que importantes agentes culturais acreditavam no poder transformador da arte por meio da forma?

Tanto para Mário Pedrosa quanto para Moholy-Nagy, o papel primeiro da arte era proporcionar maneiras inéditas de ver o mundo e, consequentemente, estimular novas formas de se relacionar com ele.

No contexto cultural do pós-guerra, em São Paulo e no Rio de Janeiro, a renovação dos padrões visuais tinha uma conotação política. A "função" das *Fotoformas* foi a de se contrapor ao figurativismo nacionalista. Essa era sua conotação sócio-cultural: a mesma que tinha o formalismo na época.

A questão central das *Fotoformas* é estimular o espectador a uma percepção dinâmica e ativa. O uso lúdico da máquina fotográfica criava imagens que oferecem múltiplas possibilidades de leitura. Nas sobreposições, o olhar passeia entre planos, formas e linhas que se interseccionam originando novas formas. Nas fotos gravadas, vemos a menina e o sapato, o gato e o rei, o pássaro e o muro, etc. Apesar dos riscos se destacarem e se diferenciarem da textura da foto, há também uma integração entre as partes e o conjunto.

No percurso de Geraldo de Barros, a fotografía teve um papel fundamental na passagem da pintura "expressionista" para o Concretismo. Além de se tratar de uma técnica mecânica, também o caráter reprodutivo da fotografía e o experimentalismo das *Fotoformas* tiveram conseqüências na obra concreta do artista.

Esses trabalhos herdaram da fotografía o questionamento de obra única: pelo menos utopicamente, podem ser reproduzidos por qualquer espectador interessado em tê-los ou, no caso dos móveis, são feitos em série.

Além disso, como foi visto, a estrutura convencional dos quadros representativos já havia sido problematizada nas *Fotoformas*. Delas, o Concretismo de Barros herdou a relação dinâmica e não hierárquica entre figura e fundo. Essa característica está presente na maior parte dos quadros expostos em 1952 junto ao Grupo Ruptura e, também, nas séries *Jogos de Dados* desenvolvida pelo artista já nos anos 1980.²⁹³ Percebe-se que a tônica dessas obras, sobretudo das últimas, é também o estímulo a uma observação ativa.

²⁹³ Sobre essa série, Augusto de Campos escreveu: "Geraldo cria quadrados que são quase losangos que são quase hexágonos que são quase cubos de um jogo de dados." In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS JOSÉ PANCETTI E MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Geraldo de Barros: Jogo de Dados*. Campinas/ São Paulo, 1990.

Esta pesquisa buscou esclarecer controvérsias suscitadas pelos textos críticos já existentes sobre o assunto estudado. No entanto, no momento de dar um ponto final ao trabalho, percebe-se que as conexões da obra fotográfica de Geraldo de Barros com diferentes movimentos da arte moderna não se esgotam nas referências aqui eleitas (Moholy-Nagy, Paul Klee, Brassaï, Calder, etc).

Por outro lado, a análise dessas relações revela a complexidade do ambiente cultural em que as *Fotoformas* foram desenvolvidas e demonstra que seu pioneirismo não foi um fenômeno isolado. Ao contrário, sua importância histórica encontra-se justamente nas analogias que podem ser estabelecidas entre elas e as diferentes questões em pauta no contexto paulistano na passagem da década de 1940 para a seguinte.

Cronologia

Geraldo de Barros (1923-1998)

Este segmento pontua fatos relevantes na trajetória do artista e destaca exposições que foram importantes no processo de reconhecimento público de seu trabalho fotográfico.

1923

Nasce no município de Chavantes, São Paulo.

Entre 1945 e 1947

Estuda pintura com Colette Pujol, Clóvis Graciano e Yoshyia Takaoka.

1946

Expõe no Salão Nacional de Belas Artes de São Paulo.

1947

Inauguração do MASP.

c. 1948

Funda o Grupo XV ao lado de Yoshyia Takaoka, Antônio Carelli, Ataíde de Barros e outros.

1948

Exposição de pinturas junto com Ataíde de Barros no Teatro Municipal de São Paulo.

c. 1949

Começa a visitar o ateliê de pintura do Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Conhece o crítico de arte e ensaísta Mário Pedrosa e, através dele, a Teoria da *Gestalt*.

1949

Associa-se ao Foto Cine Clube Bandeirante.

Inauguração do MAM/SP com a exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo.

1950

Monta o laboratório de fotografía do MASP junto com Thomaz Farkas.

1951

De 02 a 18 de janeiro, realiza exposição *Fotoformas*, no MASP. Apresenta a mostra também na sede do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, e em Salvador.

É premiado na 1ª Bienal Internacional de São Paulo com duas monotipias.

Viaja a França com bolsa de estudos do governo francês. Freqüenta a *École National Superiéure des Beaux-Arts* e o Ateliê 17 de Stanley W. Hayter.

Visita a *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma), em Ulm, na Alemanha, e assiste a aulas de artes gráficas com Otl Aicher.

Participa do Salão de Fotografia de Paris e Nantes.

1952

Exposição individual de desenhos, gravuras e monotipias no MAM/SP.

Exposição inaugural do Grupo Ruptura no MAM/SP.

Recebe o 1º prêmio de cartaz do 4º Centenário da Cidade de São Paulo.

Participa do Círculo de Arte Fotográfica de Lion.

1953

Recebe o 1º prêmio de cartaz do Festival Internacional de Cinema, com Alexandre Wöllner.

Recebe o 1º prêmio de cartaz da Revoada Internacional, com Alexandre Wöllner.

1953/1954

Participa da 2ª Bienal Internacional de São Paulo com obras concretas e é um dos responsáveis pela realização da Sala de Fotografía com trabalhos de integrantes do Foto Cine Clube Bandeirante no evento.

Entre 1954 e 1964

Integra a Comunidade de Trabalho Unilabor fundada pelo frei dominicano João Batista Pereira dos Santos. Na cooperativa, leciona história da arte e é responsável pelos desenhos dos móveis da fábrica Unilabor, projeto de auto-gestão operária onde os lucros são divididos igualmente entre os funcionários.

1955

Participa da 3ª Bienal Internacional de São Paulo com obras concretas.

1956

Prêmio de aquisição na Bienal de Veneza.

Participa da *I Exposição de Arte Concreta* no MAM/SP.

1957

Participa da I Exposição de Arte Concreta no MAM/RJ.

Com Alexandre Wöllner, funda o escritório de desenho industrial e comunicação visual Forminform.

1964

Funda a Hobjeto Móveis Ltda.

De 1965 a 1969

Recebe Certificado de Boa Forma (Prêmio Simonsen) nas 6^a, 7^a, 8^a, 9^a, e 10^a edições da Feira de Utilidades Domésticas.

1965

Exposição junto com Nelson Leirner na Galeria Atrium, em São Paulo.

1966

Participa da fundação do Grupo Rex (Rex Time), ao lado de Wesley Duke Lee (1931), Nelson Leirner (1932), Carlos Fajardo (1941), Frederico Nasser (1945) e José Resende (1945).

1967

Prêmio Itamaraty de aquisição na 9ª Bienal Internacional de São Paulo.

1973

Participa da 12ª Bienal Internacional de São Paulo.

1975

Sofre a primeira de uma série de isquemias cerebrais que deixa parte de seu corpo paralisado.

Participa da 13^a Bienal Internacional de São Paulo.

1976

Participa da exposição *O Jovem desenho dos anos 40*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1977

Exposição individual 12 Anos de Pintura – 1964 a 1976, no MAM/SP.

Participa da mostra *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM/RJ.

1978

Participa da *I Mostra de Fotografia Latino-americana Contemporânea*, no Museu de Arte Moderna da Cidade do México.

1979

Sala especial na 14ª Bienal Internacional de São Paulo em homenagem aos premiados em Bienais anteriores.

1986

Participa da 42ª Bienal de Veneza.

1989 / 1990

Realiza individual *Jogo de Dados* no Museu de Arte Contemporânea de Campinas e no MAM/SP.

1991

Participa da 21^a Bienal Internacional de São Paulo.

Individual retrospectiva O Espaço do Artista quando Jovem, no Paço das Artes, em São Paulo.

1992

Seu trabalho fotográfico é integrado à Coleção de Fotografia Pirelli MASP.

1993

Doa coleção de cópias originais das *Fotoformas* realizadas nos anos 1940 e 1950 ao Musée de L'Elysée, em Lausanne, Suíça.

Exposição Geraldo de Barros, peintre et photographe, no Musée de L'Elysée.

1994

Exposição retrospectiva *Fotoforma* no Museu da Imagem e do Som de São Paulo com publicação do catálogo pela Editora Raízes e MIS/SP.

Participa da Bienal Brasil Século XX.

1995

Individual *Geraldo de Barros – Pioneiro*, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e na Fundação Cultural de Curitiba.

Entre 1996 e 1998

Realiza a série fotográfica Sobras.

1998

Falece em São Paulo.

1999

Exposição retrospectiva *Fotoformas 1923 – 1998* no Museum Ludwig, em Colônia, Alemanha, com curadoria de Reinhold Misselbeck.

Exposição *Sobras* no SESC Pompéia, em São Paulo, com curadoria de Reinhold Misselbeck.

2000

Exposição retrospectiva *Fotoformas 1923 – 1998* no Musée de l'Elysee, Lausanne, com curadoria de Reinhold Misselbeck.

2001

Exposição retrospectiva *Fotoformas 1923 – 1998* no Ulmer Museum, em Ulm, Alemanha, com curadoria de Reinhold Misselbeck.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- AMARAL, Aracy (supervisão, coord. geral e pesquisa). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte:* 1950 1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- _____. (coordenação editorial). *Arte construtiva no Brasil Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos e DBA Artes Gráficas, 1998.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN. Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurício. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa Editorial, 1994. (2ª edição)
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.
- BANDEIRA, João.(org.) *Arte Concreta Paulista: documentos.* São Paulo, Cosac & Naify e Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BARROS, Geraldo de. Fotoformas. Fotografias. São Paulo: Raízes, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena História da Fotografia". In: _____. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas vol.1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- _____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: _____. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas – volume 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

- BILL, Max. "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". In: XAVIER, Alberto (org.) Depoimento de uma Geração. A Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BRASSAÏ. *Brassaï. The Monograph.* Alain Sayag and Annick Lionel-Marie (editors). Boston; New York; London: Bulfinch Press Book; Little, Brown and Company, 2000.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *As cidades brasileiras no pós-guerra*. São Paulo: Atual, 1995.
- BREUILLE, Jean-Philippe. Dictionaire de la Photo. Paris: Larousse, 1996.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia. Cultura e Fotografia Paulistana no Século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.
- CARDINAL, Roger. O Expressionismo. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte Brasileira Internacional. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- _____. "Contexto: sobre a arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção José e Paulina Nemirovsky". In: MILLIET, Maria Alice. *Coleção Nemirovsky*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.
- _____. "Algumas palavras sobre a obra de Mick Carnicelli." *In: Mick Carnicelli. São Paulo paisagem da alma.* São Paulo: Momesso Edições e Museu de Arte Moderna de São Paulo: 2004.
- _____. "De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a Arte Contemporânea." In: MATTAR, Denise (org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro: Ed. Curatorial Denise Mattar, 2005, p. 171 a 185.
- CINTRÃO, Rejane (curadora). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural.* São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- CLARK, T. J., "On the Social History of Art". In: *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution.* London: Thames and Hudson, 1988.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNART, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A Fotografia Moderna no Brasil.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DA SILVEIRA, Nise. O Mundo das Imagens. São Paulo: Ática, 1992.
- DE MELLO, Maria Teresa Bandeira. Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989.
- FABRIS, Annateresa. "Figuras do moderno (possível)". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950.* São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002, p. 41-51.
- _____. "Uma poética realista." In: _____. Cândido Portinari. Artistas Brasileiros 4. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
 ____. (org.) Fotografia. Usos e funções no Século XIX. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. Identidades Virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- FARKAS, Thomaz. *Thomaz Farkas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. (coleção artistas da USP, n.11.)
- _____. *Thomaz Farkas, fotógrafo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas; Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997. Não paginado, il. p & b.
- . Notas de Viagem. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 176 p., il. color.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. "Fotografia no Brasil e Modernidade". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002, p. 211-216.
- ____. Labirinto e Identidades. Panorama da Fotografia no Brasil (1946-98). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 2003.
- GUILLAUME, Paul. Psicologia da Forma. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

- HARRIS, Jonathan, et alli. Modernismo em Disputa. A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel. Da inquietação do moderno à autonomia da linguagem.* Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio, 2002.
- _____. "O automático e o longo processo de modernidade." In: TOLIPAN, Sérgio (et alli). Sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro: 1983.
- _____. "A trajetória: da fotografía acadêmica ao processo construtivo." In: *José Oiticica Filho. A ruptura da fotografía nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funart, 1983.
- HIGHT, Eleanor M. *Picturing Modernism. Moholy-Nagy and Photograph in Weimar Germany.* Massachusetts: MIT Press, 1995.
- KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- . (et alli) Paul Klee. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1946.
- KOSSOY, Boris. "Fotografia". IN: ZANINI, Walter. (org.) *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.
- KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SA, 1990.
- LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André. *Historia de la Fotografia*. Barcelona: Alcor: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- LEMOS, Carlos A. C. "Paisagem Arquitetônica". In: *São Paulo. 450 anos*. Cadernos de Fotografia Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p. 350.
- LOPEZ, Telê Ancona. "As viagens e o fotógrafo". In: *Mário de Andrade e o Turista Aprendiz*. São Paulo: IEB/USP, 1993.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- . Operários da Modernidade. São Paulo: Hucitec e Edusp, 1995.
- MANARINI, Ademar. *Ademar Manarini. Fotografia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.

MISSELBECK, Reinhold (org.) Geraldo de Barros 1923 - 1998. Fotoformas. Munich:
Prestel, 1999.
(concepção) Fotografia no Século XX. Museum Ludwig de Colónia. Köln, Lisboa
Londres, Nova Iorque, Paris e Tóquio: Taschen, 1998.
MOHOLY-NAGY, Lazsló. <i>The new vision: fundamentals of design, painting, sculpture, architecture.</i> Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc., 1983.
Vision in Motion. Chicago: Paul Theobald, 1947.
Painting, photography, film. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge, 1967.
MOHOLY-NAGY, Sibyl. <i>Moholy-Nagy. Experiment in Totality.</i> New York: Harper & Brothers Publishers, 1950. (1ª edição)
MORSE, Richard M. <i>De Comunidade à Metrópole. Biografia de São Paulo.</i> São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, Serviço de Comemorações Culturais, 1954.
MORAIS, Frederico. <i>Núcleo Bernardelli. Arte brasileira nos anos 30 e 40.</i> Rio de Janeiro: Edições Pinakotheka, 1982.
MOURA, Gerson. <i>Tio Sam chega ao Brasil. A penetração cultural Americana</i> . São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985.
NEWHALL, Beaumont. <i>The History of Photography</i> . New York: The Museum of Modern Art, 1964.
PECCININI, Daisy. Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo / Novo realismo e nova objetividade brasileira. São Paulo: Edusp e instituto Itaú Cultural. 1999.
PEDROSA, Mário. <i>Panorama da Pintura Moderna</i> . Série Os Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de documentação, 1952.
"A Bienal de cá para lá." In: (organização Otília Arantes). <i>Política das</i> Artes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
"Arte, necessidade vital." In: (organização Otília Arantes). Forma e Percepção estética: textos escolhidos II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

- __. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte." In: ____. (organização Otília Arantes). Forma e Percepção estética: textos escolhidos II. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. "Calder, escultor de cataventos." In: _____. (organização Otília Arantes). Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos VI. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. . "Tensão e coesão na obra de Calder." In: ____. (organização Otília Arantes). Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos VI. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. . "A Máquina, Calder, Léger e outros." In: ____. (organização Otília Arantes). Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos VI. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. PERRY, Gill. "O primtivismo e o "moderno". In: HARRISON, Charles, et alli. Primitivismo, Cubismo, Abstração. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. PHILLIPS, Christopher. "The Judgment Seat of Photography". In: CRIMP, Douglas, et alli (editors). October. The First Decade. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988. POUND, Erza. Poesia. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos. São Paulo, Brasília: Ed. Universidade de Brasília e Hucitec, 1983. RAY, Man. Photographs. London: Thames and Hudson: London, 1982. . *Man Ray 1890-1976*. Köln: Taschen, 1993.
- RICKEY, George. Construtivismo origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Thrall Soby, 1934.

. Photographs by Man Ray. 1920 Paris 1934. Hartford, Connecticut: Publisher James

- São Paulo. 450 anos. Cadernos de Fotografia Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. "Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão de progresso." In: SEVCENKO, Nicolau (org.) & NOVAIS, Fernando. *República: da Belle Époque à Era do Rádio. História da Vida Privada no Brasil.* Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- STEINERT, Otto. Subjektive Fotografie. A Collection of Modern European Photography. Bonn Rhein: Bruder Auer Verlag, 1952.
- WÖLLNER, Alexandre *Alexandre Wollner: design visual 50 anos.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- ZANINI, Walter. "Transformações Artísticas de 1930 ao período da Segunda Guerra Mundial." In: ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.
- _____. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena.* São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.
- ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro: Funart, 1982.

Teses e dissertações

- COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotojornalismo*. São Paulo, 1998. Tese de Doutorado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- DE BARROS, Regina Teixeira. *Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949)*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo.
- DIONÍSIO, Gustavo Henrique. *O Antídoto do Mal. Sobre arte e loucura, Mário Pedrosa e Nise da Silveira*. São Paulo: 2004. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) Universidade de São Paulo.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *A Fotografia expandida*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- MARI, Marcelo. *A Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar* (título provisório). São Paulo: 2000. Relatório de qualificação (Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica) Universidade de São Paulo.
- RESENDE, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia.* São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo.
- SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril.* São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade de São Paulo.
- SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? O flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo.

- SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli MASP de Fotografia. Fragmentos de uma Memória.* São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo.
- WILDER, Gabriela Suzana. Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50. São Paulo, 1982. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo.

Catálogos e folders

- ABRAMO, Radha. *Geraldo de Barros: 12 anos de pintura. 1964-1976.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977.
- AMARAL, Aracy. *O desenho jovem nos anos 40*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia; Pinacoteca do Estado, 1976.
- _____. Arte e Sociedade: uma relação polêmica. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- BARROS, Geraldo de. "Da retomada de alguns objetos-forma da arte concreta". In: XV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1979.
- BEAUFFET, Jacques. *Brassaï (Gyula Halász dit)*. In: ARTAUD, Antonin, *et alli. L'Écriture Griffée*. Saint-Etienne: Musée d'Art Modern de Saint-Etienne, 1993, p. 36 41.
- BEAUFFET, Jacques. *Jean Dubuffet*. In: ARTAUD, Antonin, *et alli*. *L'Écriture Griffée*. Saint-Etienne: Musée d'Art Modern de Saint-Etienne, 1993, p. 36 41.
- CASA DAS ROSAS / GALERIA ESTADUAL DE ARTE. *Geraldo de Barros*. São Paulo, 1993.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Geraldo de Barros precursor*. Rio de Janeiro, 1996.
- Cinqüenta 50. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.
- COELHO, Teixeira. O papel da arte. São Paulo: MAC/USP, setembro de 2000.
- DE MELLO, Maria Teresa Bandeira. Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- FUNART E INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *Abstração Geométrica I. Concretismo e Neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Projeto Arte Brasileira, 1987.
- GALERIA ANDRÉ MILLIAN. Geraldo de Barros. São Paulo, 1986.

- GALERIA ATRIUM. Nelson Leirner e Geraldo de Barros. São Paulo, 1965.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. (org.) *Tendências Construtivas no Acervo do MAC/USP*. São Paulo, 1996.
- . Os grupos. A década de 40. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1977.
- KLINTOWITZ, Jacob *Geometria Hoje*. São Paulo: Raízes e Galeria Paulo Figueiredo, 1984.
- LECOMBRE, Sylvain. "Situação do movimento Cobra." In: Catálogo geral da 18^a. Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1985.
- MORAES, Angélica. "Modernismo e Fotografia". In: *Brasil. A fotografia pensante*. Rochester / São Paulo: SPAS Gallery e Centro de Comunicação e Artes do SENAC/SP, 1996 e 1997.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS JOSÉ PANCETTI E MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Geraldo de Barros: Jogo de Dados*. Campinas/ São Paulo, 1990.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. Geraldo de Barros. São Paulo, agosto de 1952.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *Cinquenta 50*. São Paulo, de 04 de janeiro a 13 de março de 2005.
- MUSEUM OF NON-OBJECTIVE PAINTING. *In memoriam Lazsló Moholy-Nagy*. Nova Iorque, 1947.

Periódicos

- AGUILAR, Nelson. "Uma ourivesaria psíquica." Folha de São Paulo, 03 de maio de 1998.
- Boletim Foto Cine. (revista do Foto Cine Clube Bandeirante) São Paulo: do n. 1 / maio de 1946 ao n.92 / setembro de 1954.
- CESAR, Osório. "Exposição de Geraldo e Ataíde de Barros". *Folha da Noite*, São Paulo, 11 de fev. de 1948.
- CHIARELLI, Tadeu. "Naturalismo, regionalismo e retorno à ordem no ocaso do modernismo brasileiro" *Expor. Revista de Pós-Graduação em Artes.* Pelotas: ILA/UFPel, abr.1996. n 2 pág. 19/33.

. "A fotomontagem como 'introdução à arte moderna': visões modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo". In: ARS. Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, ano 1, n. 1, 2003. CORDEIRO, Waldemar. "Ponto parágrafo na pintura brasileira." Jornal Folha da Manhã, São Paulo, 14 de janeiro de 1951. COUTINHO, Wilson. "Um retorno à utopia". Folha de São Paulo, 22 de maio de 1986. DA SILVA, Quirino. "Dois pintores". Notas de Arte. Diário da Noite, São Paulo, 29 de jan. de 1948. . "Geraldo de Barros". Notas de Arte. *Diário da Noite*, São Paulo, 04 de jan. de 1951. DI CAVALCANTI, Emiliano. "Realismo e Abstracionismo". Fundamentos. São Paulo: agosto de 1948, p. 241-246. GONÇALVES FILHO, Antônio. "Geraldo de Barros leva o Concreto para as Rosas." Folha de São Paulo, 04 de fev. de 1993. GONRINGER, Eugen. "Movimento Concreto Brasileiro e suas repercussões na Europa." Folha de São Paulo, 14 de ago. de 1988. HERKENHOFF, Paulo. "La fotografía de Geraldo de Barros". Revista Atlantica de Arte y ensamiento, Las Palmas de Gran Canaria, número 30, p. 48 – 52, otoño 2001. ____. "A imagem do processo". *Folha de São Paulo*, 27 de outubro de 1987. *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*. São Paulo: do n. 1 / janeiro de 1947 ao n.57 / dezembro de 1951. KLINTOWITZ, Jacob. "Um namoro entre a arte e o out-door." Jornal da Tarde, 15 de maio de 1977. LEIRNER, Sheila. "Questão psicológica." O Estado de São Paulo, 17 de jun. de 1986. . "Os raros momentos da arte." *O Estado de São Paulo*, 01 de maio de 1977. MARTINS, Ibiapaba. "Meia hora no ateliê do Jacaré. Eu sou meio feijoada, não é? A dupla Geraldo e Athayde mergulhada na colônia japonesa. - Higaki, Aki e Tamaki. Desconfiamos sempre de quem diz: 'eu sou moderno' – Quem são os quatorze pintores

do Grupo Quinze?" São Paulo: sem data, sem referência do periódico. (Biblioteca

. "O abstracionismo em fotografías." Diário da Noite, São Paulo, 1950.

MAC/USP)

MENDES, Ricardo. "A Revista São Paulo: a cidade nas bancas." *Imagens*, Unicamp, (3); 91-97, dez. 1994.

MONACHESI, Juliana." Sobras em Obras". Folha de São Paulo, 22 de out. de 1999.

MORAES, Frederico."Como é a vanguarda paulista". Revista GAM, n. 5, 1967.

PIZA, Daniel. "Os desenhos de luz de Geraldo de Barros. O pintor concretista expõe trabalhos fotográficos inéditos no MIS". Folha de São Paulo, 31 de jul. de 1994.

. "Artefatos de um desenhista da luz". Revista Bravo! São Paulo, sem data.

Revista Habitat 1. São Paulo: outubro e dezembro de 1950.

Revista Habitat 2. São Paulo: janeiro e março de 1951.

Revista Habitat 3. São Paulo: sem data.

Revista Habitat 4. São Paulo: sem data.

Revista Habitat 5. São Paulo: sem data.

Revista Habitat 6. São Paulo: sem data.

ROELS JR., Reynaldo. "A arte antes do jogo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1986.

STRECKER, Márion. "Geraldo de Barros, contradição entre mercado e arte." *Folha de São Paulo*, 14 de jun. de 1986.

VASCONCELOS, Jorge. "Itinerários (Geraldo de Barros)". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 14 de jul. de 1979.

WIZNITZER, Louis. "Poderá haver fotografia abstrata? Sim – responde o jovem artista brasileiro Geraldo de Barros em entrevista concedida a Letras e Artes.". *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1952.

ZAMUDIO, Raúl. "Geraldo de Barros y Lígia Pape". Art News, El nexo entre América Latina y el resto del mundo. Enero de 2002, n. 42, vol. 4, p. 125-126.

ZANINI, Walter. "Geraldo de Barros: Jovem Pesquisador, corpo e alma integrados na formulação da arte viva: de Klee à pintura concreta. Impressões ligeiras de sua viagem à Europa". *O Tempo*, São Paulo, 08 de mar. de 1953.

Texto sem referência do autor. "Geraldo de Barros: doze anos depois do Grupo Rex". *Folha de São Paulo*: 15 de abril de 1977.

- Texto sem referência do autor. "Dos modernos *outdoors* à Renascença." *Folha de São Paulo*: 12 de fev. de 1977.
- Texto sem referência do autor. "Exposição de Pintura concreta no MAM". *O Estado de São Paulo*, 13 de dez. de 1956.
- Texto sem autor. "Museólogos internacionais em São Paulo: fixada intensa cooperação entre os Museus de Arte Moderna de São Paulo e de New York. Resultados da visita do Sr. Rockefeller à Instituição Paulista." *Diário de São Paulo*, 16 de setembro de 1948).
- Texto sem referência do autor. "No Museu de Arte a obra completa de Max Bill. O que será a exposição do famoso pintor, escultor, arquiteto e artista gráfico suíço." São Paulo: Diário de São Paulo, 21 de agosto de 1949.

Áudio Visual

- 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 VHS).
- Depoimento de Geraldo de Barros. Projeto Memória da Fotografía. Produção Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura. Depoimento realizado em 17/08/1994. (fita de vídeo VHS, 100').

Mídia eletrônica

- SOBRINO, Vanessa. "Crítica Fotográfica no Boletim Foto Cine clube Bandeirante, 1948 1953." In: *Studium n. 21*. Revista eletrônica do Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação do Departamento de Multimeios da Unicamp. Inverno de 2005. www.studium.iar.unicamp.br
- MENDES, Ricardo. "Fotografía e Modernismo: um breve ensaio sobre idéias fora do lugar." 25/08/1996. www.fotoplus.com

Inéditos

HERKENHOFF, Paulo. Entrevista concedida por Geraldo de Barros. Material datilografado disponível no Centro de documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As perguntas foram formuladas em 19 de abril de 1988.

Entrevistas

BARROS, Lenora de. Entrevista realizada em São Paulo, em 11 de setembro de 2003.

BARROS, Fabiana de. Entrevista realizada em São Paulo, em 09 de dezembro de 2004.

CARELLI, Antônio. Entrevista realizada em Caraguatatuba, em 20 de novembro de 2004.

LORCA, German. Entrevista realizada em São Paulo, em 16 de dezembro de 2004.

PIZOLI, Sérgio. Entrevista realizada em São Paulo, em novembro de 2005.

SALVATORE, Eduardo. Entrevista concedida a Heloisa Espada R. Lima. São Paulo, 22 de outubro de 2004.

WOLLNER, Alexandre. Entrevista realizada em São Paulo, em março de 2006.

Cursos, palestras e comunicações

Ciclo de palestras História da arte no acervo da Pinacoteca do Estado. Quarto módulo: "Singularidades da abstração geométrica no Brasil." São Paulo: 14 e 28 de ago., 18 e 25 de set., 16 e 30 de out., 06 e 27 de nov. de 2004.

FABRIS, Annateresa. "Curso Vanguarda e Fotografia". Promovido pelo Centro Universitário Maria Antônia da USP, São Paulo, junho de 2004. Especialmente o seminário "A 'nova visão': Moholy-Nagy, Rodchenko, Geraldo de Barros", em 29 de jun. de 2004.